



Estudio preliminar,
rescate e iconografía

Pedro Castro

Adolfo de la Huerta, el desconocido

Roberto Guzmán Esparza

ADOLFO DE LA HUERTA
EL DESCONOCIDO



Rector General
José Lema Labadie

Secretario General
Luis Javier Melgoza Valdivia

Coordinador General de Difusión
Daniel Toledo Beltrán

Director de Publicaciones y Promoción Editorial
Álvaro Ruiz Abreu

Subdirectora de Publicaciones y Promoción Editorial
Laura González Durán

Primera edición: 2009

© Pedro Castro (Estudio Preliminar)
D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Prol. Canal de Miramontes núm. 3855, 2° piso, Ex-Hacienda
San Juan de Dios, Tlalpan, 14387 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
–incluido el diseño tipográfico y de portada–,
sea cual fuese el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del autor.

ISBN de la obra: 978-970-31-0964-7

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR. ADOLFO DE LA HUERTA, PRESIDENTE Y ARTISTA, *Pedro Castro*

Adolfo de la Huerta, el artista, 15

Los primeros pasos en el arte, 15

Roberto Guzmán, de rebelde a cantante, 19

Los de las voces rotas , 21

Leonor Rosas y Luis de Ibarguén, 24

Cómo trabajaba el maestro Adolfo de la Huerta, 26

El caso de Enrique Caruso Jr., 28

El maestro en acción, 34

ADOLFO DE LA HUERTA, EL DESCONOCIDO, *Roberto Guzmán Esparza*

Prólogo, *Rafael Trujillo Herrera*, 39

El bel canto, 47

La iniciación, 55

El caso de Patterson Green, 80

El caso de Elfrieda Wynne, 84

La canción del desierto, 88

La canción del Oeste, 95

Bajo la luna de Texas, 99

Las producciones en español, 105

Vaudeville, 119

El caso de Enrico Caruso Jr., 123

El maestro, 130

Cantante de ópera, 134

Agustín Lara *vs.* Leoncavallo, 138

El jilguero de Los Ángeles y otras aves celestiales, 143

Miguel Álvarez Acosta, 146

Lo que puedo transmitir de lo que aprendí, 149

APÉNDICE. FACSIMILARES Y FOTOGRAFÍAS

Relato de Hilario Téllez Jr. sobre los méritos artísticos del maestro
Adolfo de la Huerta, 157

Carta de Enrico Caruso Jr. al maestro Adolfo de la Huerta, 160

Carta de Gennaro Barra al maestro Adolfo de la Huerta, 162

Carta de Eloisa Valdealde al maestro Adolfo de la Huerta, 164

ESTUDIO PRELIMINAR

ADOLFO DE LA HUERTA, PRESIDENTE Y ARTISTA

Pedro Castro

A mis queridos padres

AGRADECIMIENTOS

Deseo dejar constancia de mi gratitud a todas aquellas personas que de una u otra manera hicieron posible este trabajo. Don Adolfo de la Huerta Oriol hace más de veinte años puso en mis manos una copia del manuscrito de Roberto Guzmán Esparza con el fin de que hiciera uso de él como mejor me pareciera, sabedor de mi interés por aquella época y por la figura de su ilustre padre. Interés que, por cierto, mantengo hasta el día de hoy, aunque siempre acrecentado. Doy las gracias a todos los familiares de don Adolfo de la Huerta, en particular a Alfonso, quienes han cooperado en todo y sin reservas con lo que les solicito, haciendo gala de su incomparable generosidad. Agradezco al Cavalieri Aldo Mancusi, presidente del Museo Enrico Caruso de Nueva York, quien me ha proporcionado algunos de los materiales presentados aquí. A la Universidad Autónoma Metropolitana le doy las gracias por su apoyo indispensable en las distintas etapas de la elaboración de este trabajo, a su rector el doctor José Lema Labadie, al maestro Daniel Toledo y al doctor Álvaro Ruiz Abreu, entusiastas promotores de la difusión editorial en nuestra casa de estudios.

P. C.

Adolfo de la Huerta, el artista

Existió un Adolfo de la Huerta, el maestro de canto, el virtuoso del piano y el violín, a cuyos acordes acompañaba su voz privilegiada. Esa parte del conocido político y revolucionario era una suerte de segunda piel espiritual, distinta de las rudeces de la política, características del tiempo revolucionario. El político con alma de artista o el artista con alma de político proyectó en esta dualidad una fuerza moral en la vida pública –con sus aciertos y errores–, guía de su trayectoria marcada por su honradez personal y el respeto a la vida como norma indeclinable de su conducta.

Adolfo de la Huerta, el maderista, el jefe de la rebelión de Agua Prieta, el presidente provisional, el secretario de Hacienda, el líder antiobregonista, es más conocido por su trayectoria política que por su faceta artística, de hecho casi ignorada. Este último aspecto le valió durante años ser objeto del escarnio de sus detractores, quienes le impusieron mote infamante como “tenorcillo” o “corista”, menospreciando su talento artístico. Después de ser figura señera en la última guerra del Yaqui, inició en Los Ángeles su extraordinaria carrera como maestro de canto. Irónicamente, con ello se cumplía la profecía que le hizo el presidente Obregón en 1921, cuando dijo que en el destierro “Adolfo al menos podría dar clases de canto”, mientras que él, con su solo brazo, “no podría conseguir trabajo ni de barrendero.”

Los primeros pasos en el arte

El general Obregón sabía muy bien de lo que hablaba, porque escuchó más de una vez los lances melódicos de su amigo y aliado de muchos años. Su inclinación por el arte nació en su niñez cuando escuchaba a su madre, doña Carmen Marcor, poner en

práctica lo aprendido de una cantante italiana en el puerto de Guaymas. Ella no se limitó a enseñar a cantar a su discípula, sino que le transmitió los conocimientos de la escuela del llamado *il buon canto*. Así entró en contacto, desde chico y por la puerta grande, en el mundo de la música fina. En aquellos tiempos, Guaymas era punto de escala de embarcaciones rumbo a Estados Unidos, en particular hacia San Francisco, lugar al que acudían diversas compañías de ópera. Gozaba en consecuencia de cierto ambiente cosmopolita, por lo que no era extraño que por sus calles caminaran marinos o comerciantes, artistas o buscadores de fortunas, de todas nacionalidades.

El joven Adolfo, convertido en cantante por influjo materno, llegó a ser primer violín concertino de un quinteto y más tarde primer violín de la orquesta local. El virtuoso tenía a mucho orgullo ser parte de un grupo llamado “Amor al Arte”. Sus ejecuciones en las tertulias dominicales, congregantes del sector más refinado del puerto, le dieron aplausos y fama pública. Sin embargo, no tardaría en dejar el violín para entrar de lleno al canto, así que apareció en representaciones de zarzuelas del género grande, operetas y óperas. Su voz privilegiada, talento histriónico y su natural simpatía lo hicieron muy popular entre las jóvenes y las no tan jóvenes. Su origen acomodado y su cultura superior al promedio se sumó a sus naturales dones, de aquí que fuera, como se dice todavía, “un buen partido”.

La buena suerte ayudaría a De la Huerta en sus primeros pasos como cantante semiprofesional. Se enteró que un desconocido barítono, de apellido Grossi, estaba en el puerto comprando garbanzo, con destino a Europa y Estados Unidos. Asistente regular al Casino de Guaymas donde don Adolfo tocaba el piano y cantaba arias de óperas italianas, éste se presentó ante Grossi con inocultable admiración, y de aquí nacería una larga y provechosa amistad para el joven artista. Aunque ya contaba con una fina voz cultivada debida a la imitación, descubrió por medio de este cantante los secretos de los iniciados del *bel canto*. Con su guía aprendió la manera de entonar las melodías, y penetró por vez primera en el estudio del aparato que emite la voz. En su propia persona analizó el aparato de la sonoridad, y cómo cada uno de los órganos –laringe y faringe, cuerdas vocales, glotis, diafragma,

pulmones— hacía su parte en el concierto de la emisión melódica. Éste fue el origen del perfeccionamiento de un método ancestral, iniciado siglos atrás por un maestro napolitano, cuyo contenido pasó de boca en boca, por generaciones. El comerciante Grossi, en su momento, se lo pasó a De la Huerta, quien a partir de este suceso se convirtió en el maestro y cantante del que se habló muchos años después.

Una vocación, en apariencia tan fuerte como la anterior, pronto puso en un plano secundario sus inclinaciones artísticas. Ya en la primera década del siglo, el tenor también era conocido en Guaymas por su filiación política antirreeleccionista. Primeramente simpatizante de los Flores Magón, luego de Bernardo Reyes y por último de Madero, Adolfo dejó de cantar en público y renunció de manera definitiva a una promisorio carrera de contador al servicio de la Tenería San Germán y de gerente local del Banco Nacional de México, donde trabajó por algún tiempo. Así empezó su trayectoria vertiginosa en el campo revolucionario, en la que su enérgica actividad y talento político lo pusieron en un primer plano. Al lado de los generales Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles figuró de manera prominente en la revolución en Sonora y se convirtió, a la caída del general Victoriano Huerta, en oficial mayor de Gobernación y después cónsul general de México en Nueva York. Durante este largo periodo se tienen pocas noticias acerca de que siguiera practicando su primera vocación, excepto cuando cantó en el cuartel general de Obregón durante las arduas batallas de Celaya, León e Irapuato, “para bajar la tensión” entre los generales. “Canta, Fito, canta”, fue una frase pronunciada una y otra vez, y se dice que el general Francisco R. Serrano era su admirador más entusiasta. “Canta, Fito, canta...”

La oportunidad de vivir en la “urbe de hierro” como cónsul general, con la consigna de ayudar al embajador Ignacio Bonillas a convencer al gobierno de Washington del apoyo del presidente Carranza a la causa estadounidense durante la Primera Guerra Mundial, lo animó a regresar a sus andanzas por el canto. Así, se puso en manos del viejo mentor alemán Karl Breneman, quien gozaba de buena reputación como maestro de cantantes. Sin revelar su verdadera identidad, le pidió que le diera a conocer los principios de su método de enseñanza. Ofreció pagarle el triple

de lo que costara el curso, si le decía el objetivo de cada uno de los ejercicios de vocalización. La respuesta de Breneman fue inmediata: “¿Darle a usted mi secreto? Por ningún precio. Le enseñaré según mi sistema, pero sin explicárselo”. De esta manera, sin pagos adicionales y sin la revelación de arcanos conocimientos, las clases de canto transcurrieron bajo el severo magisterio de Breneman. Entre los cantantes que a él acudían, un visitante muy especial, ni más ni menos que la figura máxima de la ópera en esos días, Enrico Caruso, escuchó a De la Huerta mientras ensayaba. Una versión no desmentida por Breneman asegura que el napolitano exclamó: “Esa voz extraordinaria es la de un gran tenor que pudiera llegar a ser mi sucesor”. No se sabe cuál fue la química que en ese momento establecieron las dos personas, ni qué tanta amistad entablaron; lo cierto es que en 1919 Caruso visitó México y encabezó una temporada de ópera que hizo historia, invitado por Carranza a sugerencia del señor De la Huerta. Aunque no se conservan evidencias de que los cantantes se reunieran, sí existe un retrato dedicado por Caruso llamándolo “eximio tenor”. El secreto que el señor De la Huerta mantuvo con Breneman –que él era un político notable en México- no duró mucho tiempo, ya que el Partido Revolucionario Sonorense (cuyo presidente era el general Francisco R. Serrano) lo lanzó como candidato a la gubernatura de su estado, y tuvo que despedirse de su maestro, quien lo llamó “mi tenor estrella”.

Su desempeño al frente del gobierno de Sonora sería breve. El Movimiento de Agua Prieta de 1920 concluyó en el derrocamiento de Carranza como titular del Ejecutivo y en su propio ascenso como presidente provisional de julio a noviembre de 1920. En este tiempo debía pacificar al país y ordenar las finanzas públicas. No obstante el peso de estas responsabilidades, tanto como pudo, siguió con su antigua afición, y promovió el canto como una de las principales actividades culturales del gobierno. Aprovechando su amistad con el maestro Breneman, organizó un concurso de canto con tres becas como premio para estudiar con éste en Nueva York. Asistió personalmente a las diferentes fases, acompañado por el jefe del Departamento de Educación José Vasconcelos. Entre los triunfadores figuró el bajo Alfonso Pedroza. Esto motivó las críticas en el sentido de que el presidente se distraía

de sus graves deberes para atender asuntos baladíes, como el canto, mismas que no le importaron. Luego, como secretario de Hacienda de 1920 a 1923, aprovechaba cuanta oportunidad tenía para ayudar y proteger a cantantes de ópera en ciernes, incluso dándoles clases y orientaciones en su domicilio, La casa del lago, junto al lago de Chapultepec. Más tarde vendrían los días negros del rompimiento de la alianza revolucionaria y de la llamada rebelión delahuertista, en la que Adolfo de la Huerta ocupó el primer plano, después de cuya derrota abandonó el país y se instaló en Estados Unidos, a empezar una nueva vida.

Roberto Guzmán, de rebelde a cantante

Roberto Guzmán Esparza, autor de *Memorias de don Adolfo de la Huerta según su propio dictado* y del inédito *Adolfo de la Huerta, el desconocido* —que aquí presentamos— refiere su propia experiencia como ejemplo de los alcances del ex presidente en el campo de la enseñanza del canto. En un encuentro con don Adolfo en Phoenix, Arizona, Guzmán le expresó su pena ante el desamparo en que dejaba a su familia. “Voy a darle un arma para que se defienda en el destierro: le voy a enseñar a cantar, con una voz grande y lo bastante buena para que llegue a ser cantante de ópera”, prometió De la Huerta. Para Guzmán, esta oferta era bizarra e indeseable, porque de alguna manera auguraba que el exilio se prolongaría, y porque apenas silbaba, cuándo iba entonces a cantar. Pero, como se dice, “la necesidad es la madre de la invención”, así que a Guzmán no le quedó más alternativa que navegar por la incierta ruta propuesta por el ex presidente. Las clases iniciaron en Phoenix y siguieron en Los Ángeles, en la sala de la casa de don Adolfo. Guzmán pronto ganó un dólar en una noche de aficionados, y a los dos años entregaba a su maestro veinticinco por ciento de los cuatrocientos cincuenta dólares de sus ingresos como cantante en distintos escenarios. Guzmán fue contratado por la compañía teatral del maestro Lauro Uranga y su esposa Adelina Iris, mientras que el director de escena era “El Nanche” Arozamena, padre de la actriz Amparito Arozamena. Esta compañía montaba espectáculos en teatros para mexicanos

en California, en los que se representaban desde sainetes y dramas hasta música popular. Esta modesta práctica, y las clases constantes del señor De la Huerta, permitieron a Guzmán cantar arias de *La fuerza del destino* o *Payasos*, al igual que *Estrellita* del maestro Manuel M. Ponce.

Una circunstancia alentaría la carrera artística de Guzmán, orgulloso tenor dramático, al igual que la de muchos otros. En 1927, la película *The Jazz Singer* inició la era eterna del cine sonoro, con Al Jolson, su protagonista principal, pintado de betún negro para parecer de color. Atrás quedaba el cine mudo, heredero directo del teatro y la mímica. Ahora junto a la imagen lucía la voz, y una fiebre de musicales se apoderó de la industria cinematográfica. Muchos de esos actores “mudos” hasta el momento entraron en pánico, no porque no hablaran –que sí podían hacerlo–, sino porque no sabían cantar. La clave del éxito parecía ser ahora saber cantar, y cantar bien. Era el momento de los jilgueros, músicos, compositores...y educadores de la voz. Así que para el señor De la Huerta no fue difícil instalarse como maestro en Hollywood, y a él acudieron, primero poco a poco y luego en tropel, cantantes noveles y consagrados, actores y actrices ya incorporados al espectáculo o con deseos de hacerlo.

La industria del cine requería nuevos temas y actores, que fueran capaces de satisfacer el apetito de un creciente público hablante del inglés o del español. Abundaron las historias ligeras, cantos y aventuras inverosímiles de por medio. Y, como después se hizo costumbre, aparecieron los inevitables *westerns* o películas de “caballitos” en los que los “buenos” eran los anglosajones, y los “malvados”, los mexicanos –sucios, gordos, bigotones y desalmados–. Así, Guzmán apareció de “bandido” en una película intrascendente titulada *El hombre malo*, pero mejores momentos conocería su meteórica carrera artística.

Los éxitos de Guzmán se tradujeron en una sostenida demanda de otros aspirantes a trabajar en el flamante cine sonoro de Hollywood. Y también cada vez se hacía más famoso el estudio del señor De la Huerta de su casa del 4803 Hollywood Boulevard, en pleno corazón del distrito cinematográfico de Los Ángeles. Esta residencia, de aspecto elegante, tenía en su jardín de entrada una palmera, tras la cual se hallaba un porche donde se

veía al maestro caminar entre clase y clase. Una vez traspuesta la entrada, el visitante ingresaba a un pasillo. A la derecha se encontraba con una salita, y a la izquierda, tras unas puertas corre-dizas, el estudio del maestro. A su lado estaba el comedor donde se reunían a tomar sus alimentos doña Clarita Oriol, Adolfo y Arturo de la Huerta –hijos de don Adolfo– y un sobrino de la familia, Cosme Echevarría. En el estudio se encontraba un mueble atiborrado de libros de música, y un piano, en el que tocaba doña Clarita, indispensable en la ejecución de los ejercicios operísticos dirigidos por su marido. El duro trabajo que con frecuencia duraba hasta dieciocho horas diarias, no le asustaba a la ex primera dama. Desde su salida de México en 1924 ella llevaba sobre sus hombros la carga de mantener a su familia, hasta que De la Huerta salió de la clandestinidad y apareció en Los Ángeles. Trabajó de costurera a domicilio para negocios de ropa, mientras que Adolfo y Arturo, todavía unos niños, vendían periódicos y desempeñaban diversos oficios para ayudar a su madre. Nunca una primera dama de México se vería en tales aprietos, y con tanta dignidad, porque de sus magros ingresos sacaba para aplacar el hambre de otros exiliados, y sus latas grandes de menu-do sonoreense dieron de comer a muchos. Doña Clarita se reveló además como una artista consumada y una mujer excepcional.

Los de las voces rotas

Durante su exilio, uno de los artistas más allegados a De la Huerta fue Andrés Perelló, comendador de Seguro. De origen español, en 1922 dirigía la Compañía Lírica pro México, junto con José del Rivero; al comendador también se debe haber traído a artistas de valía internacional, como Miguel Fleta, a quien un cronista de la época al escuchar su voz “en el aria de la flor y observar su baja estatura, complexión robusta y aire de dominio, alucinó y creyó encontrarse frente a un Napoleón de la ópera”.¹ Por su parte, armado de una fina voz, buena apariencia, un título nobiliario, un monóculo exótico y un encanto sin límites, Andrés

¹ Edgar Ceballos, *La ópera 1901-1925*. México. Conaculta/Escenología, A. C., 2002, p. 535.

Perelló, “Seggy” –con esa fastidiosa costumbre estadounidense de poner apodos a todo el mundo– era la viva imagen del caballero de mundo. Su dominio de varias lenguas lo hacía sentirse en casa en la mayoría de los países del mundo occidental. Actuó en películas, como conclusión lógica a una distinguida carrera lírica, como *General Crack* (1929) y *Song O’ my Heart* (1930), sacando provecho de su capacidad histriónica. Con las pocas facultades vocales que le quedaban enseñó canto, y al menos uno de sus discípulos alcanzó la celebridad, Deanna Durban. Helene Packheiser, su compañía desde que se mudó a California, era una buena pianista y con frecuencia tocaba con sus estudiantes. Don Andrés perdió la vista, pero gracias a sus ingresos menos que modestos contaba con la ayuda de algún sirviente o incluso algún alumno. Viene al caso mencionar lo que nos relató el cantante y actor Antonio, “Tony” Aguilar, en el sentido de que se convirtió en “ojos y oídos” del ilustre comendador, a cambio de clases, en su época novel en Los Ángeles. Siempre cuidadoso de las formas y de su apariencia, caminaba con señorío apoyado en el brazo de Tony, a quien le encomendó que cuando se acercara algún amigo o conocido, le dijera el color de su corbata, de manera tal que al estar de frente a él, pudiera referirse elogiosamente al buen gusto por el amarillo o el rojo, o cualquier otro color de esa prenda. Huelga decir que el señor Aguilar, después de aprender a cantar con Seguro, y ante la falta de oportunidades en Hollywood, regresó a México donde primero fue *crooner* y luego cantante de ranchero, alcanzando un considerable éxito.

Volviendo a Seguro, él actuó durante varias temporadas con Enrico Caruso en el Metropolitan Opera House de Nueva York, pero coincidió con el ex presidente mexicano cuando la gloria de su pasado era sólo un recuerdo. Cantó durante años en tesitura de bajo por sus dificultades para alcanzar un *fa* natural. Un día pidió ayuda a don Adolfo, pues conocía de sobra su habilidad para recuperar voces agotadas. “Si quisiera volver a cantar, amigo Andrés, ¿qué voz le gustaría tener?”, a lo que respondió que no creía en milagros, pero concedió que la de barítono. “Muy bien, replicó De la Huerta, voy a hacerle una proposición: le daré cincuenta clases, y si al cabo de ellas canta como barítono, por ejemplo, el aria ‘Eritu’ de la ópera *Baile de máscaras*, me pagará

mil dólares; si no es así, no me pagará un solo centavo". Al año, Seguroola tuvo que desembolsar religiosamente ese dinero al ex presidente mexicano, pues el catalán pudo cantar, en tesitura de barítono, el Germont de *La Traviata*, y el Valentín de *Fausto*.

Nuevos alumnos siguieron los pasos del comendador de Seguroola, unos para aprender a cantar, otros para recobrar la voz y algunos para adquirir nuevas tesituras. A Elfrieda Wynne, cantante del Teatro Imperial de Viena la abandonó su afamado torrente vocal. A unos cuantos meses de clases con el taumaturgo mexicano volvió a los escenarios, ejecutando el papel principal de *Aída*. Eva Grippon, de la Ópera de París, perdió la voz mientras se encontraba de gira por Estados Unidos y al poco tiempo estuvo en condiciones de reanudar su trabajo, de nuevo gracias a los ejercicios prescritos por el señor De la Huerta. Una discípula de Jean de Reske, Olive Moore, pudo cantar como soprano dramática. Ana Fitzu, cantante del Metropolitan de Nueva York, quien ya daba por concluida su carrera artística, regresó al lado de Gigli, gracias a De la Huerta. Algunos mexicanos también pasaron por el estudio del ex político. El más célebre sin duda fue Agustín, "*Guty*", Cárdenas, quien llegó a Los Ángeles con sus canciones, pero con una voz que no honraba los frutos de su inspiración, pues era delgada y de corto alcance. Antes de concluir su entrenamiento, por alguna razón debió regresar a México, donde encontró la muerte a resultas de una discusión en una cantina del centro de la ciudad de México. Un caso parecido fue el de Miguel Fleta, destacado en la interpretación de obras como *Rigoletto*, *Marina*, *Tosca*, *Manon* y *Carmen*. Durante su paso por Los Ángeles, en la última gira que hizo a Estados Unidos, se presentó a hablar con el mexicano para invitarlo a su concierto en el Philharmonic Auditorium, y le ofreció dedicarle "*Spirto gentil*" de *La favorita* de Gaetano Donizetti. Fleta tenía la capacidad de "*filar*" su voz, es decir, llevar el final de una estrofa a partir de un fuerte para liquidarla con un pianísimo. No obstante, tenía algo que lo incomodaba: se le escapaban algunas asperezas casi imperceptibles pero intolerables, problema que Adolfo prometió resolver, "*una vez que regresara de España*". Con arrojo republicano Fleta volvió a su tierra natal, para morir violentamente en La Coruña en 1938.

Leonor Rosas y Luis de Ibargüen

La fama de De la Huerta pronto llamó la atención de la prensa especializada de Los Ángeles. Patterson Green, crítico musical de *Los Angeles Examiner*, se presentó en su estudio, deseoso de conocer de cerca al maestro trabajando con sus alumnos. A sus oídos llegó el caso de Elfrieda Wynne, y se mostró interesado en conocer los “milagros” vocales del señor De la Huerta. Esta visita fue ocasión para que Adolfo pudiera mostrar a extraños la efectividad de su método de enseñanza. Green primero escuchó a Roberto Guzmán Esparza, quien como tenor dramático completo cantó diversas arias, unas a media voz y otras a todo volumen. Green no se creyó la historia de que alguien carente de capacidades pudiera ser un ejecutor operístico al cabo de solamente dos años. Era imposible. A ello contestó Guzmán que sí tenía voz antes de empezar sus estudios, pero no se dio cuenta de ello por no haber tenido afición al canto. Esta afirmación era consistente con la afirmación del señor De la Huerta en el sentido de que todos podemos cantar, como todos podemos hablar, a menos que tengamos alguna deficiencia congénita o enfermedad. Ni así Green se convenció, así es que optó por la prueba definitiva: quiso comprobar en propia persona la publicitada calidad de las enseñanzas musicales del maestro mexicano. El resultado final fue la ejecución de trozos de ópera con voz de barítono, lo que le haría llamar la “casa de los milagros” a la academia del 4803 del Hollywood Boulevard.

Habría más ocasiones para que Adolfo y su grupo de estudiantes mostraran sus habilidades. La más célebre fue con la asistencia de un grupo de críticos musicales de Los Ángeles, convocados para escuchar las notas más altas emitidas por la voz humana. Una agraciada jovencita de 19 años se plantó frente al maestro y sus invitados y cantó un *do* sobreagudo, seguida por la voz de otra joven. Después las dos, para sorpresa de todos, ascendieron aún más en la tesitura hasta un *re*, mientras que los tenores alcanzaron tonos más altos. Los nombres de las vocalistas eran Leonor Rosas y Cora Montes, sopranos de coloratura. Tocó su turno a Luis de Ibargüen, uno de sus mejores discípulos, quien cantó trozos de la ópera en tono original en *fa* natural so-

breagudo, y luego Adolfo de la Huerta, desplegó una nota todavía más alta, emulando con ello a Rubini, el monarca de los tenores de principios del siglo XIX. Con esta extraordinaria demostración, comentada en diversos periódicos de Los Ángeles, se acabó de cimentar la fama artística del ex político de México. Debemos señalar que desde 1918, año en que debutó en el Teatro Arbeu, Luis de Ibarguén había tenido una brillante trayectoria como una de las primeras figuras de la Compañía Nacional de Ópera, y su fama lo llevó en su momento a trabajar en Estados Unidos, bajo la dirección magistral de Adolfo de la Huerta.

El método delahuertista era resultado de experiencias propias y de las lecciones del tenor Antonio Nicola Pórpura (1686-1767), compositor y profesor de canto napolitano. Si su genio hubiese igualado sus ambiciones, Pórpura hubiera sido el primer compositor de su tiempo. Escribió música con gran asiduidad, se dice que de calidad muy variable. Algunas composiciones eran muy hermosas, pero había otras que adolecían de las ideas grotescas que sustentaba el compositor. Escribió treinta y tres óperas, de las cuales ninguna sobrevivió. Una de las fugas que compuso, cuyas primeras melodías eran de un estilo moderado, contenía luego pasajes de índole tal que causaron la hilaridad de un emperador de Austria. Durante su vida llegó a ser el maestro de música vocal más popular de su tiempo, y se considera el más logrado profesor de canto de todas las épocas. Originario de Nápoles, en su época se le llamó “El hacedor de voces”. Fue él quien tuvo a un discípulo practicando una misma partitura por espacio de cinco años, al cabo de los cuales lo despidió con estas palabras: “Puedes marcharte, eres el primer cantante de Europa”. Entre sus discípulos estuvieron los célebres *castrati* Cafarelli, Uberti, Salambeni, y sobre todo Farinelli, el personaje central llevado a la pantalla por Gérard Corbai. Adolfo de la Huerta, al ser interrogado acerca de cuál era la principal diferencia entre su método y el de Pórpura, sin falsa modestia solía decir que podría conseguir resultados en dos años, mientras que al maestro italiano le tomaba más tiempo. Ellos se ubicaban en cuatro campos diferentes: formar voz operística en individuos que carecían de ella, cambiar registros, dar a todas las voces tres octavas de extensión, y lograr la emisión del “canto libre” o *bel canto*.

En 1930 la academia de canto de don Adolfo marchaba viento en popa. Fue llenándose de discípulos, atraídos por su buena fama, lo que le permitió alcanzar una posición económica más que desahogada. El nombre de don Adolfo de la Huerta era pronunciado con respeto en los círculos artísticos, no solamente en Estados Unidos, sino también en Europa, y famosos músicos y cantantes europeos le escribieron pidiéndole informes sobre “su” milagro. Y tan feliz se encontraba el ex presidente de México en su nueva profesión, que después de haber logrado fama y dinero con la academia, le platicó a José C. Valadés que se disponía a trasladarse a Milán, donde “iba a plantar el pabellón mexicano”. Recordó con él sus primeros años de su destierro, en la más crítica situación económica. Cuando se le preguntó acerca del dinero que habría logrado sacar de México respondió rápidamente: “Ni un centavo, ni un centavo... si en los primeros meses que pasé en Estados Unidos viví con holgura aparente, se debió a que me ayudaron algunos amigos”. Recordó los días terribles que se sucedieron al fracaso de la revolución que encabezó en diciembre de 1923 y los primeros de su destierro de casi siete años. Durante mucho tiempo vivió oculto, yendo de una ciudad a otra. Al llegar a Los Ángeles, tuvo que refugiarse en la casa de un amigo, de donde no salía ni de noche ni de día para ocultarse de los agentes enviados por el gobierno de Plutarco Elías Calles, antaño su amigo; ni siquiera podía ver a su esposa ni a sus hijos.

Cuando sintió que el peligro había pasado, el ex presidente pudo salir a la calle y pensar en la nueva forma de ganarse la vida. Ahí estaba su gusto y su conocimiento, la música vocal: “al que no cante, lo haré cantar, al que ha perdido la voz haré que la recupere, al barítono lo convertiré en bajo y al bajo en tenor...”, promesa que pronto cumpliría.

Cómo trabajaba el maestro Adolfo de la Huerta

Así registró José C. Valadés al señor De la Huerta en plena actividad. “Las paredes del recibidor de su casa estaban cubiertas de sarapes mexicanos y de finos rebozos de bolita, en algunos de los cuales se leía en letras bordadas Al Presidente de México.

Brillaban dos grandes *victrolas* frente a un elegante sofá, antes de la sala de espera. En la siguiente pieza estaban las sillas de todos estilos, entre ellos el Luis XVI, esparcidas en el salón, donde esperan pacientemente su turno los estudiantes. El discípulo novel entraba orgulloso a la sala de estudio. El maestro lo colocaba de espaldas a la pared, le oprimía el vientre con la mano izquierda mientras que con el índice de la derecha puesto sobre la barba, le indicaba el movimiento necesario para dar una mejor emisión a la voz. La persona que entraba sin poder ni siquiera tararear una melodía, sale de ahí a los cuantos meses dando “dos” de pecho. Y todos los días era lo mismo. Siempre la sala de espera llena, siempre las mismas escalas y siempre los mismos triunfos. Doce horas diarias trabajaba don Adolfo. A pesar del abrumador trabajo, no tenía huellas ni del cansancio de las labores ni menos del exilio. La prosperidad del señor De la Huerta se percibía de inmediato, con su residencia lujosamente amueblada; en el comedor brillaba una vajilla de plata; en la cochera se encontraban dos automóviles; tenía criados y sus hijos tenían varios maestros que les daban clases a domicilio. Al ser interrogado si cambiaría su posición actual por la de Presidente de la República, don Adolfo contestó sin titubear: “¡Imposible! Ya sé lo que es ser presidente y alteraría esta vida de tranquilidad. Ahora solamente quiero dar un nombre a México en el mundo del arte. Nada de política, por favor.” Según el periodista, a sus cuarenta y nueve años el señor De la Huerta representaba diez años menos. Vestía con elegancia y como única alhaja usa un finísimo reloj de tres tapas: “Me lo regaló Plutarco...” y cuando fue interrogado sobre cuándo y cómo le fue regalado el reloj, contestó: “Este reloj me lo regaló el general Calles hace muchos años en Agua Prieta”. Un día dijo: “Hombre, cambiaremos de relojes. Toma el mío como recuerdo y dame el tuyo. Y en efecto, cambiamos”. Lo conservaba “con cariño” porque fue una verdadera prueba de amistad.² Por increíble que parezca, a pesar de una enemistad que encendió México en 1923 y 1924, el señor De la Huerta guardó hasta el final de su vida su aprecio por Calles, aquel maestro de párvulos

² Valadés, José C., “Cómo vive De la Huerta en el exilio”, *La Prensa* (San Antonio), 12 de octubre de 1930.

de Hermosillo y su amigo y aliado político por tantos años, hasta que llegó el rompimiento. El reloj era una prueba.

El caso de Enrique Caruso Jr.

Enrico Caruso Jr. se encontraba en Nueva York arreglando asuntos relacionados con los bienes de su fallecido padre cuando se encontró con un agente que le propuso ser el actor principal en una obra teatral sobre la vida del viejo Caruso. Al principio se rehusó, por considerar que sus habilidades musicales estaban por abajo de las exigencias de tal papel, pero al final accedió. El solo nombre heredado parecía ser la mejor garantía de que tal obra, a realizarse en la *Poughkeepsie Showhouse*, sería un éxito. Pero al poco tiempo del estreno el joven *dilettante* decidió retirarse, por estimarse inepto para hacer justicia a la memoria de su papá. Pero le sobrevivió la inquietud de trabajar en el campo musical, y decidió ponerse al cuidado de maestros europeos y norteamericanos. Caruso Jr. arrastraba una historia de fracasos que le hacían dudar de sus aptitudes para la melodía. Su padre deseaba que le sucediese, y para ello lo había puesto a estudiar con maestros en Roma y en Milán, quienes lo desahuciaron, porque a las claras el presunto heredero carecía de las facultades para ser cantante. Sus intentos iniciales fueron un fiasco, en parte por la falta de acierto de tal o cual mentor, y también por su voluble personalidad, un tanto inclinada a tareas menos complicadas. Pero picado por cierto afán de superarse, se dirigió a Los Ángeles, donde proliferaban academias de canto de diversas calidades y reputaciones.

Una vez en esta ciudad, Enrico Jr. tuvo un encuentro con el amigo de su padre, Andrés de Perelló, comendador de Seguro. Le confesó que aunque había trabajado en espectáculos de variedades y algún corto de cine, realmente no cantaba. Seguro le dijo que “un buen profesor de canto lo podría ayudar a convertirse en un verdadero cantante”, y que él lo llevaría con su maestro. Caruso Jr. se sorprendió de escuchar que un hombre de la edad del comendador tuviera un profesor de canto, porque al perder la voz decidió recurrir a De la Huerta para recuperarla. El catalán debía entrevistarse con él, y sin estar convencido del

todo, accedió a acatar el consejo del hombre mayor. ¿Cómo él, hijo del gran Caruso, de una familia de cantantes, se iba a poner bajo la tutela de un desconocido? Corría el año de 1931 y el señor De la Huerta contaba con y antecedentes inusuales para un maestro de canto". "¡Qué disparate! –exclamó Enrico. Si no encontré quién me enseñara a cantar en Roma ni en Milán, ¿cómo cree usted que pueda enseñarme un ex político mexicano?"³

Caruso Jr. se dirigió a la casa de De la Huerta en compañía del comendador. Una vez allí, después de saludar fríamente al maestro, se sentó a esperar su turno. En ese momento se encontraba alguien cantando en el estudio. Ignoraba que tras las puertas cerradas estaba Gennaro Barra, un famoso tenor italiano. De la Huerta pidió a Barra que cantase "Che gellida manina", de *La bohemia*, pieza de singular dramatismo y de difícil ejecución. Relata Cosme Echevarría que De la Huerta abrió de repente las puertas y preguntó a Enrico Caruso a quién le recordaba la voz que acababa de oír, a lo que respondió en italiano: "*al mio babo* (papá)".⁴

Sin más, De la Huerta pidió a Caruso Jr. que cantara, para apreciar sus facultades vocales. Doña Clarita de la Huerta tocó el piano, y él cantó, mientras don Adolfo lo miraba con atención. A continuación cantó *Santa Lucía*, una canción popular italiana y en la que ponía de manifiesto dos cosas: que tenía un gusto natural para la interpretación y que su voz era un desastre. Cuando oyó lo suficiente, le preguntó: "¿Le gustaría tener un millón de dólares?", a lo que respondió afirmativamente. "Bueno, no puedo darle eso en efectivo, pero sí los medios para ganar un millón de dólares, o más. Yo le enseñaré a cantar". Caruso Jr. protestó, argumentando que a sus veintisiete años era demasiado viejo para entrenar su voz, convencido de que no tenía nada de voz. "No se preocupe", dijo el mexicano. "Soy carpintero de la voz. Se la voy a hacer."⁵ Dijo que estaba dispuesto a aceptarlo como alumno, siempre que siguiera sus instrucciones y trabajara a diario con él. Con la impresión dejada por lo que escuchó de Barra, y pareciéndole la mejor alternativa que tenía en ese momento, se

³ Enrico Caruso *junior* y Andrew Farkas, *Enrico Caruso. My Father and my Family*, Portland, Or. Amadeus Press, 1990, p. 460.

⁴ Entrevista con Cosme Echevarría, 1 de julio de 1997.

⁵ Caruso y Farkas, *op. cit.*, p. 461

dirigió al señor De la Huerta para decirle: “Desde este momento soy su discípulo, señor mío”.

Las clases fueron a diario, y en un principio tenían poco que ver con el canto. Estaban diseñadas para poner en forma al equipo corporal de canto, abrir la garganta, desarrollar el diafragma, educar la lengua y la laringe a estar en la posición correcta. Ellos no producían ningún canto, sino solamente ruidos. Las primeras lecciones de Enrico fueron difíciles e infructuosas. Parecía que los maestros italianos acertaron al condenar las escasas facultades de su garganta. Ya habían pasado cuatro meses de ensayos y no se vislumbraban buenos resultados. Los otros estudiantes decían entre ellos: “El maestro se ha vuelto loco. Por qué está malgastando su tiempo con Caruso. No tiene voz y nunca cantará”. Al verlo desalentado, el señor De la Huerta le decía: “Enrique, mantente en tu esfuerzo por un par de años, y tú verás los resultados”.⁶ Un par de años era mucho tiempo, pero Caruso decidió mantenerse. Su *tempo* era muy malo, pero tenía cierta “garra” y buena entonación. Estaba convencido de contar con una buena dosis de virtuosismo innato, pero a pesar de siete años de estudios de piano, apenas leía la música, aunque había aprendido de oído un repertorio de doscientas canciones y arias, además de los papeles de Edgardo y Turiddu. Su situación, sin embargo, no era excepcional, ya que la ignorancia musical todavía era común entre cantantes de ópera. Esperanzado a partir de otras experiencias exitosas, De la Huerta persistía en la medida en que estaba seguro de que la voz saldría en algún momento. Ciertamente estaba, por lo demás, de que su método funcionaría esta vez como en las demás ocasiones.

Llegó el día esperado, y empezaron a brotar vibraciones cada vez mejores y el milagro al fin apareció. A fuerza de constancia, a medida que progresaban sus estudios de canto, se escuchaba una vigorosa voz de tenor dramático puro. No tardó en saberse que el hijo del célebre tenor italiano se preparaba en Los Ángeles. Los periodistas acudieron y él les dijo que “si alguna vez” llegaba a ser buen cantante, lo debería “exclusivamente” a las enseñanzas del maestro Adolfo de la Huerta. Caruso Jr. nunca pensó que su mentor se interesara por su dinero, y en ese punto tuvo la razón.

⁶ *Ibid.*, p. 462.

Aunque estaba feliz de tenerlo como alumno y públicamente lo manifestó, no sacó provecho de su nombre. Varios años después, cuando regresó con él en completo estado de insolvencia, don Adolfo le dio clases a crédito. En efecto, Caruso había entrado al negocio de la “ópera de a dólar” –cada asiento costaba un dólar– en el Teatro Griego de Los Ángeles. Había invertido dos mil dólares en la empresa, y no se llenó el lugar donde se ejecutaban *Rigoletto* y *Lucía*.

Un día, mientras Caruso *junior* practicaba en el estudio de De la Huerta, Manuel Reachi, encargado del departamento hispano de los estudios Warner Brothers visitó al maestro. Dicho departamento hacía películas clase “B”, de interés secundario para la compañía. Reachi planeaba producir una película acerca del general Obregón, y gracias a su relación personal con el caudillo, don Adolfo era una fuente valiosa de información. Mientras Caruso cantaba “Spirto gentil” de *La favorita* con doña Clarita, el ex presidente y su visitante pasaron a una pieza adjunta. En lugar de atender el asunto principal, Reachi le preguntó al maestro quién cantaba esa difícil aria, a lo que contestó el interpelado: “Es uno de mis alumnos, un caso muy interesante. El muchacho vino a mí completamente afónico hace dos años”. Ante el escepticismo de Reachi, lo invitó a pasar a la sala-estudio para que lo oyera mejor. Le solicitaron al estudiante que cantara, y lo hizo, con algunas arias. Sin darse cuenta del paso del tiempo, y dejando de lado de momento su proyectada película, lo escuchó con atención. Al final, emocionado afirmó: “Uno debe escuchar esto de rodillas”. Mayor fue su sorpresa cuando se enteró que acababa de oír, ni más ni menos, al hijo del Gran Caruso. Su proyecto sobre el general Álvaro Obregón se evaporó ante la idea de que era más conveniente hacer una película con él, alrededor de la construcción de su voz, y venderla con la fuerza de su nombre. “¿En inglés?, preguntó el joven, no, en español, contestó el otro”. Caruso Jr. dijo que no hablaba este idioma, a lo que el astuto Reachie dijo: “Si hablas italiano, ¿cuál es la diferencia con hablar español?”.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 463.

Reachi vendió la idea sin muchas dificultades a Jack Warner, y pronto tenía el contrato en la mano, firmado de inmediato bajo el consejo del señor De la Huerta. Los términos no eran generosos, pero era solamente un principio, y Caruso Jr. necesitaba el dinero, ante los ingresos decrecientes de las regalías de la Compañía Víctor por los discos de su padre. La primera película, *La buena-ventura*, estaba basada en forma ligera en la obra *The Fortune Teller*, de Víctor Hebert; en ella representaba el papel de un famoso cantante de ópera, cantando selecciones operísticas populares y un poco de la música de Herbert. Caruso Jr. pudo superar la barrera del lenguaje con mayor facilidad que la esperada, con las enseñanzas de un señor Cuyás y De la Huerta. Otros miembros del elenco lo ayudaron, entre ellos Alfonso Pedroza, hombre de gran tamaño e igual voz metálica, quien representó el papel de jefe gitano en la película, grabada en pocas semanas. Caruso Jr. fue calificado por los críticos musicales como “cantante capaz”, verdadero elogio si tenemos en cuenta sus pobres inicios. Ya como actor de Hollywood, Caruso Jr. alternó con Edward G. Robinson, William y Dick Powell, Dolores del Río, Paul Lukas, Ginger Rogers, Guy Kiev, Joe E. Brown y el cantante de ópera mexicano y estrella de cine José Mojica; con frecuencia, también se encontró con Tito Schipa.⁸

Pronto tuvo una nueva oferta de la misma compañía cinematográfica como actor protagónico en la película *The Golden Voice*. En esta obra biográfica, escrita y dirigida por Houston Branch, Caruso Jr. representó a su padre en escenas imaginarias de su juventud. También aparecieron discos, con arias y romanzas famosas, y muchos suponían que el novel artista se encaminaba firmemente por la senda de su padre. Pero se equivocaban, entre ellos el mismo De la Huerta. Carente de la fuerza de carácter y el tesón de su ilustre progenitor, Caruso Jr. sorpresivamente decidió regresar a Nueva York a instalar un negocio ajeno al espectáculo. No se sabe bien a bien qué hizo en los años siguientes, aunque en 1941 desde Chicago escribió al señor De la Huerta informándole, en su peculiar español, que regresó a trabajar como vendedor de las medias Real Silk, “visto che la Encyclopaedia Britannica

⁸ *Ibid.*, p. 464.

no era para mí y además han cambiado de sytema y no emplean vendedores. Así por desesperazion tuve que ponerme al trabajar en medias de nuevo". Y sobre el canto, dijo a don Adolfo:

"La Voz? Muy mal... Naturalmente me falta el maestro. El carpintero que pueda carpintar en mi garganta y abrir-abrir-abrir. Por el tiempo passado no sabia si Usted estava en Los Angeles, pero ahora que lo se, voy buscando la manera de trasladarme por alla. Todo naturalmente si Usted siempre quiere darme classe y trabajar conmigo. I beg you to write me as soon as possible and tell me if you will remain in Los Angeles after you gira de los consulados and that if you will again give me the lessons I so badly need. Lo juro, maestro, que soy muy cambiado, y que si Usted puede darme clases podremos ir muy lejos. Creo que sea possible encontrar trabajo para mi en las pellicolas como extra Y estoy seguro que Helen (su esposa) podrá encontrar algo como pianista o secretaria asta que yo pueda ganar bastante para vivir...Aquí muchos quieren darme classe, me promiten el mundo entero pero todos no sirven por nada. No ay que un Maestro en este mundo por mi. Si Usted quiere ara un concierto de carita..."⁹

No se conoce la respuesta a esta carta, pero es imaginable que el señor De la Huerta, ya como visitador viajero de consulados mexicanos en el suroeste de Estados Unidos, se veía imposibilitado para dar clases. Y de haber existido alguna oportunidad, difícilmente se la hubiera dado al voluble y despilfarrador Enrico Caruso Jr., quien no supo valorar su nombre y las lecciones de Adolfo de la Huerta.

Caso distinto fue el cantante Gennaro Barra Caracciolo, llevado por el comendador de Segurola ante don Adolfo debido a la pérdida paulatina de su voz. Resultó ser un magnífico alumno, uno de los mejores, y no solamente logró revertir este proceso, sino que enriqueció la voz a tal grado que fue elegido entre muchos por Pietro Mascagni, autor de *Cavalleria rusticana*, para estrenar en *La Scala* de Milán una de sus nuevas óperas. Alcanzó la fama, y siempre reconoció en su maestro el gran valor de sus enseñanzas; aprovechaba cuanta oportunidad tenía para mandarle sus recuerdos. Con el tiempo se dedicó a la enseñanza del

⁹ Véase "Carta de Enrico Caruso júnior a don Adolfo de la Huerta", Chicago, 20 de enero 1941, en los facsimilares de este libro.

canto en su academia en Milán, con base en sus experiencias con Adolfo de la Huerta. Esta leyenda, fechada en 1955, aparecía en sus cartas al maestro: G. Barra Caracciolo, *Insegnante Canto Scuola di Perfezionamento al Teatro della Scala*.¹⁰

El maestro en acción

El maestro mexicano no dejó ningún escrito acerca de cómo lograba crear, reconstruir o cambiar voces. En este misterio coincidía con Pórpora, cuyo legado fue transmitido de boca en boca y de generación en generación, hasta ser del conocimiento de Grossi, y de aquí al joven De la Huerta. Sus aventajados discípulos, como Roberto Guzmán Esparza, Jesús Preciado o Cosme Echevarría, dejaron constancia de los ejercicios básicos de su sistema a partir de sus propias prácticas. En *Adolfo de la Huerta, el desconocido*, Roberto Guzmán mencionó algunos de ellos. De entrada, al estudiante novel le hacía un reconocimiento visual y luego una prueba de capacidad diafragmática, oprimiendo el vientre a la altura del estómago con sus dos manos. Casi invariablemente el resultado era previsible: el examinado hacía un uso inadecuado de una de las partes físicas más críticas del organismo para la emisión vocal. De la Huerta entendía que el ser humano respira de manera defectuosa, haciendo poco uso del diafragma, que en sus movimientos verticales establece la capacidad pulmonar, en esa caja formada por costillas falsas, esternón, clavículas y hombros. La primera lección empezaba entonces con la enseñanza de la respiración diafragmática. Colocaba a la persona de espaldas a la pared y mediante indicaciones y manipulaciones le decía cómo debía tomar aire. Le pedía que inmovilizara la parte superior del tórax, manteniéndolo en posición erguida, y llevando a cabo el movimiento ascendente y descendente del diafragma, a modo de fuelle. La membrana al descender distendía el abdomen, produciendo con ello la dilatación de los pulmones, y al ascender los presionaba con el fin de expulsar el aire. Con frecuencia estos ejercicios iniciales

¹⁰ Véase “Carta de Gennaro Barra a Adolfo de la Huerta, fechada en 1955” en los facsimilares del libro.

de respiración desvanecían al principiante, y De la Huerta lo atribuía a una mayor presencia de oxígeno en la sangre.

Una vez dominada la técnica adecuada de aspirar y expulsar el aire, se entraba en los rudimentos de la vocalización. La parte musical de los ejercicios era lo de menos, y lo más, que se practicaran siempre en *pianísimo*. Así, el ambiente se saturaba de manera paulatina de un sonido casi silencioso, hasta que el estudiante sentía cómo su voz dominaba el espacio, ejerciendo a su vez un poderoso estímulo sobre los sentidos. La importancia de los *pianísimos* era crucial, y ellos debían practicarse durante tiempo indefinido.

La vida de De la Huerta como maestro de canto en Los Ángeles fue poco atendida por la prensa mexicana, y más bien fueron los medios estadounidenses los que presentaban notas y reportajes sobre el ex presidente. Así le dijo a un reportero:

Siempre he sido un amante del arte. Siempre. Ideé un sistema que ningún otro maestro posee, y al ponerlo en práctica en la persona de mi secretario, Roberto Guzmán, palpé resultados sorprendentes porque el muchacho tiene una hermosa voz que ya la ha hecho sentir a las audiencias cinematográficas, en varias cintas habladas. Desde entonces mi fama ha ido creciendo y con ella el número de alumnos... No me lo creerán, pero en calidad de discípulos tengo un grupo de profesores de canto. Profesores de canto están viniendo a mi Academia a perfeccionar su voz, y huelga decir que todos están satisfechos.¹¹

Los gobiernos nacionales de la época lo miraban de soslayo, y si lo recordaban era para echar oprobio sobre el ilustre expatriado. La razón parecía obvia: contrario a los modos de los conocidos “exiliados de lujo” que de tiempo en tiempo el país producía –para mejores ejemplos los porfiristas y algunos jefes carrancistas–, Adolfo y la plana mayor del delahuertismo sobrevivían a duras penas en el desempeño de oficios modestos. De aquí surgía una conclusión simple pero de efectos políticos contundentes: el señor De la Huerta, quien tuvo a su disposición grandes sumas de dinero desde que fue presidente en 1920, no las sustrajo para

¹¹ Recorte de la revista *Cinefonía*, Los Ángeles, sin fecha, en el Archivo familiar de Adolfo de la Huerta.

su provecho personal. Por otra parte, el contraste de su vida con las de los enriquecidos de la Revolución no dejaba de causar inquietud. A los ojos de nadie se ocultaba que la corrupta casta militar aprovechaba el poder para saquear las arcas públicas y realizar ventajosos negocios. Para los Obregón o los Calles, para muchos que vivieron en la época, y quizá para la historia, De la Huerta era su odioso contrapunto.

Política aparte, la trayectoria artística de Adolfo de la Huerta es un hecho relevante en sí mismo. A ella se asociaron muchas personas, algunas famosas, otras no tanto, a lo largo de seis años, hasta que su amigo el presidente Lázaro Cárdenas lo nombró visitador general de consulados en 1935. No queda muy claro por qué abandonó su profesión artística para convertirse en un empleado de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Puede suponerse que una vez pasada la euforia del canto en el nacimiento del cine sonoro, la clientela vino a menos y los efectos de la Gran Depresión se hicieron sentir sobre el arte, dejando a muchos cantantes sin empleo ni posibilidades de lograrlo. Es posible, además, que la ópera misma perdiera el atractivo que tenía en el pasado sobre extensos públicos. La célebre “Casa de los milagros” de Hollywood Boulevard cerró para siempre, y el señor De la Huerta se dedicó a viajar constantemente por el suroeste de Estados Unidos, acompañado por su hijo Adolfo. Radicado de nuevo en México, donde fungió como asesor *ex-officio* del presidente Cárdenas y luego como director general de la oficina de Pensiones durante el gobierno de Ávila Camacho, reanudó la enseñanza del canto por puro amor al arte. Tuvo algunos alumnos de renombre, entre ellos el célebre grupo cubano la Familia Rufino, hasta su muerte el 9 de julio de 1955.

ADOLFO DE LA HUERTA, EL DESCONOCIDO

Roberto Guzmán Esparza

PRÓLOGO DE *Rafael Trujillo Herrera*

PRÓLOGO

La historia de muchos hombres extraordinarios ha pasado a la posteridad a la manera de Sócrates: por medio de uno de sus discípulos. El Adolfo de la Huerta que Roberto Guzmán Esparza nos revela en este libro no es el revolucionario y estadista, sino el cantante y maestro de canto; un segundo Adolfo de la Huerta sin cuya fisonomía espiritual no se ilumina ni se integra la del primero. Acaso al que llamo “el primero” sea en realidad el segundo.

Las dos naturalezas que constituyen eso que Lersch llama “la estructura de la personalidad”, el rostro y el alma, forman el claroscuro del retrato. Una es la persona física visible; la otra es la interior. Los grandes pintores, como los dramaturgos y los actores geniales, son aquellos que retratan al yo que está detrás del yo y que es el yo viviente, quien dicta los actos de la conducta y que, además, aparece en la expresión como lo explica Ludwig Klages en su Tratado de Caracterología.

Cuando el historiador ahonda en la psiquis de sus personajes, descubre en ellos la fuerza oculta cuya acción explica actos que, sin ese examen, parecen ilógicos. Así, por ejemplo, conociendo al artista que Adolfo de la Huerta llevaba en el alma se comprende la desconcertante fuerza política que ejerció, sin más armas que la moral, en un momento caótico de la Revolución.

Guzmán Esparza nos dice:

Don Adolfo de la Huerta es el único hombre en toda la turbulenta historia de México que pacificó el país cuando éste ardía, todo entero, en más fuegos que una fiesta pirotécnica, y cuando tenía más cabezas que Medusa. Y todo ello sin disparar un tiro. Para Obregón no había general que resistiera un cañonazo de cincuenta mil pesos; para De la Huerta no había rebelde que resistiera un cañonazo de bondad y honradez.

Agrega Guzmán Esparza:

No hay hombre más fuerte que el hombre de bien. Don Adolfo, como Orfeo, domaba fieras. El general Francisco Villa, que en una ocasión estuvo a punto de fusilar al general Álvaro Obregón y que combatió y venció a Victoriano Huerta, fue un Viriato que jamás se humilló ante nadie; pero en 1920 se le rindió, voluntariamente, a Adolfo de la Huerta. Fue don Adolfo el muro invisible que separaba el odio inconsciente que siempre existió entre los dos rivales más solapados de la Revolución; Calles y Obregón. Cuando De la Huerta se apartó de entre ellos, acabaron por devorarse el uno al otro.

En efecto, en toda la turbulenta historia de México no se registra otro caso, ni remotamente semejante, al de Adolfo de la Huerta. Él aparece solo y de pie como una figura colosal en medio de una vasta llanura. No hay momento en toda la historia de la Revolución en que aparezcan más fuegos devastadores ni más cabezas vociferantes, como en aquel en que De la Huerta asumió la Presidencia de un país en bancarrota. Cualquier general –Obregón, desde luego– habría pretendido dominar la situación ahogando a todos los rebeldes en un diluvio de sangre, como lo hizo cuatro años después. Así lo han hecho en todo el mundo y en todos los tiempos los discípulos de Bismarck cuya doctrina sostiene que “las graves cuestiones de nuestros tiempos sólo podrán ser resueltas por el fuego y por el hierro”. De la Huerta demostró la falsedad de aquella doctrina, esgrimiendo el arma que Frank Buchman llamó “el arma moral”.

Roberto Guzmán nos explica el fenómeno: “Sólo puede establecer la paz aquel que la lleva consigo”. De aquí que esta semblanza espiritual de De la Huerta, el desconocido, tiene un alto valor como contribución a la historia de la Revolución; un valor que el autor no intentó darle y en el cual posiblemente ni siquiera pensó. Lo cierto es que al descubrirnos el alter ego del ex presidente, nos da la llave que permite abrir la puerta del sancta sanctorum del hombre político.

De la Huerta era un esteta, un sacerdote de la armonía, un artista. Decía Schiller que el hombre sólo es completo cuando juega. El juego es el arte. Hay hombres psíquicamente mutilados o deformes. Eso no se les advierte por fuera: pero están incom-

pletos. Pueden llegar a hacerse temer; pero nunca logran hacerse amar. El imperio de la violencia dura mientras cuenta con la fuerza bruta. Su acción lastima. El bien no oprime. Tampoco desata nudos con la espada.

La estulticia aplaude la ferocidad de los caudillos y ensalza sus crímenes, pero ridiculiza al hombre bueno porque a la bondad no se le teme. A de la Huerta, sus enemigos le buscaron el talón vulnerable: el de sus facultades de cantante y maestro. La muralla de su honradez era inexpugnable, y no había nube que opacara su inteligencia. No robaba, no mataba, pero... ¡jah! sabía cantar. Cuando en cierta ocasión los aduladores de Napoleón Bonaparte se burlaron en su presencia de un poeta, él lo defendió, diciendo: "un poeta es un hombre que puede hacer lo que cualquier otro hombre, y además, versos". De la Huerta podía hacer lo que cualquier otro hombre, y además, ¡cantar!

Se cuenta que, cuando a principios de la Revolución constitucionalista De la Huerta se vio en lo más reñido de un combate, Francisco Serrano, con su eterno buen humor, le dijo: "canta, Fito". Serrano quizá no pensó en ello; pero el pueblo mexicano ha ido cantando a todas sus guerras y a su revolución; además de su Himno Nacional, ha compuesto sus propios cantos guerreros: ora la "Adiós mamá Carlota", ora "La Adelita". El canto es el grito con melodía. Hay cantos guerreros que se desgarran atravesados por las bayonetas del alarido. Grito y canción van juntos, como dos amantes. En la trinchera, la canción es la soldadura del grito. Observa Lessing que los héroes heridos de Homero con frecuencia gritan al caer abatidos. Ciertamente, pero en la tragedia, el grito es una antorcha que enciende el coro. Licurgo, el "agrarista" de Laconia, suprimió todas las artes que consideró superfluas; sin embargo, conservó la poesía y estimuló la música y el canto.

En la historia universal abundan ejemplos de hombres ilustres que, a la vez que guerreros o políticos, fueron artistas. Alejandro, lo mismo que Sófocles, danzaba. Sería larga la lista de tales figuras hasta llegar a tiempos recientes, en los que encontramos hombres sobre cuyas espaldas ha gravitado el destino de la humanidad, y que no por ello han ocultado o dejado de practicar sus aficiones artísticas. Franklin D. Roosevelt era filatelista; Harry Truman, pianista y Winston Churchill, pintor.

Lord Moran, médico de Churchill, escribió en su diario: "Si un hombre de acción, investido de poder absoluto, es también un artista, que se encomiende a Dios. Será preciso que cambie su naturaleza si quiere sobrevivir. Pero Winston Churchill no cambió su naturaleza". Tampoco la cambió De la Huerta. El alma no se cambia. Quien nació con alma de artista será artista aun en los momentos más graves de su vida.

La noche de Navidad de 1941, cuando apenas habían transcurrido dos semanas desde el ataque a Pearl Harbor, Churchill se hallaba en la Casa Blanca en compañía del presidente Roosevelt. Treinta mil personas rodeaban el árbol de Navidad en los jardines de la mansión presidencial. Hubo cantos y discursos. A la mañana siguiente, el presidente llevó a Churchill a la iglesia. "Le hará bien cantar himnos", dijo. Churchill contestó: "sí, me gusta cantar himnos".

Es difícil imaginarse a Calles y a Obregón, ni aun en tiempos de paz, cantando villancicos en el interior del santuario de la Virgen de Guadalupe.

Para Roosevelt y Churchill aquellos días no eran propicios al canto. Estados Unidos acababa de entrar en la guerra y Gran Bretaña sufría serios reveses. Sus barcos de guerra *Queen Elizabeth* y *Valient* habían quedado fuera de combate; el *Prince of Wales* y el *Repulse*, hundidos; se había perdido el Mediterráneo y precisamente la noche de Navidad había caído Hong Kong; además, se había iniciado el ataque sobre Malaya. El 15 de febrero del año siguiente, cien mil ingleses se rindieron ante un ejército inferior en número, y entregaron Singapore; en junio, otros treinta mil entregaron Tobruk. Churchill cantaba en el baño a grito abierto.

El 24 de enero de 1943 Churchill y Roosevelt se encontraban en África y decidieron salir aquel día de Casablanca a Marrakech, adonde llegaron después de una penosa jornada de 150 millas a través del desierto. En la noche, después de la cena, Churchill se puso a cantar y los demás comensales acabaron por hacerle coro. Al día siguiente, el primer ministro británico subió al techo de la casa donde se alojaba para contemplar la cordillera del Atlas; pidió que le llevaran sus pinturas y su caballete, y se dedicó a pintar aquel majestuoso panorama. A lo lejos rugían los cañones

de Rommel. Sí, aquel señor sobre cuyos hombros gravitaban los destinos de Inglaterra –y en parte los del mundo– viajaba con sus pinceles y su paleta, y nadie lo criticaba por ello. Aun en los días en que estaba por decidirse su elección, en 1945, reclamaba sus pinturas y se enfurecía creyendo que sus ayudantes no le habían llevado su cobalto.

Truman no le iba a la zaga. Cuando en las conferencias de Postdam él y Churchill se enfrentaban con Stalin, se sentó al piano y tocó para sus prominentes acompañantes. En septiembre de aquel año ya Churchill se entregaba a tal grado a su afición artística que llegó a pasar cinco horas pintando sin descansar.

Para Adolfo de la Huerta, sin embargo, lo suyo no era el ejercicio de las facultades artísticas ni aun siquiera una simple afición. Él era un gran cantante poseedor de una voz tan extraordinaria que hizo exclamar a Enrico Caruso: “La política le ha robado al mundo un gran tenor”. Pero De la Huerta no cantaba para su propio recreo, como Churchill pintaba por solaz (según su propio libro titulado *La pintura como pasatiempo*). Para De la Huerta el canto era algo más que un arte; era un culto; y la técnica del canto, algo más que una ciencia: una profesión, en el sentido místico de la palabra. Él se impuso la misión de dar y crear. Como presidente y secretario de Hacienda protegió a los artistas; pero es en su calidad de maestro cuando aparece con toda su estatura espiritual, si bien el título de maestro no alcanza a describirlo si consideramos que él no limitaba sus funciones a enseñar o transmitir conocimientos, sino que formaba voces y creaba cantantes. Era ésta su mayor satisfacción. El artista, el maestro, el creador generoso, es el De la Huerta desconocido que el lector descubrirá en las páginas de este libro. En esa imagen espiritual hallará la fuente de aquella fuerza avasalladora de caudillo sin espada, que apagaba los incendios con el agua abundante de su honradez y su sentido de justicia social. Puede decirse, sin hipérbole, que en los seis meses de su interinato en la Presidencia, el alarido de la lucha se convirtió en el canto de la paz. Si viéndolo hacer cantar afónicos sus discípulos lo llamaron “taumaturgo” y “hombre de los milagros”, la Historia lo reconoce como el taumaturgo de la política y el hombre de los milagros de la Revolución que le dio una garganta a la justicia y convirtió a los buitres en pa-

lomas; que no sólo sosegó a las alborotadas aves domésticas, sino que domó a los tigres del petróleo y a los tiburones de la banca internacional. Como economista, fue un Midas. Después de los días de lucha cuando sólo circulaban billetes sin valor real, De la Huerta ocupó la Secretaría de Hacienda y fue la única época en que circuló el oro en cantidades ilimitadas. Una vez que él salió del país empezaron las dinastías de Cresco y de Alí Babá. Por la ancha puerta de los Tratados de Bucareli, abierta por la traición, entraron nuevamente las fieras. Desaparecieron el pájaro azul y el ruiseñor, y graznaron los cuervos y los buitres.

Se ha dicho que el movimiento delahuertista fue una revolución sin cabeza; pero nadie podrá decir que fue una revolución sin corazón. “Un hombre de Estado”, decía Napoleón Bonaparte, “debe tener el corazón en la cabeza”. De la Huerta tenía la cabeza en el corazón. No fue un calculador, sino un sentimental. Sentía el honor, sentía el dolor humano, sentía el patriotismo. Si hubiera tenido el corazón en la cabeza habría firmado los Tratados de Bucareli, o habría pactado con los americanos en Veracruz, o habría ordenado asesinar a Calles y a Obregón. Con el cerebro en el corazón legó a sus hijos un nombre limpio y a la Revolución una conciencia. Perdió la guerra de las armas; pero ganó la victoria del honor. En cambio, Obregón consiguió el triunfo de la traición y el asesinato; pero perdió la batalla de la Historia. Como hombre, De la Huerta supo siempre defender sus derechos y los derechos del pueblo; por eso siguió a Madero y a Carranza; como artista, rechazó la violencia y el crimen.

Este De la Huerta desconocido nos lo revela Roberto Guzmán Esparza; pero se concreta a ofrecernos la imagen del artista. No quiso referirse a la vida pública de su maestro. La conjunción de las dos personalidades debe buscarla el lector. En todo artista van juntos un hombre y un ángel. En quienes no son artistas, suelen ir juntos dos hombres que siendo distintos y aun opuestos, como los rostros de Jano, pueden ser igualmente respetables; pero en otros, detrás de la máscara del doctor Jekyll se oculta el rostro de Mr. Hyde.

En las páginas de este libro Roberto Guzmán nos deja el esbozo de un ángel que acompañó a un hombre. Infortunadamente, el autor de esta obra no alcanzó a verla publicada. Su hogar, que

fue el santuario de un artista, se ensombreció al apagarse la luz del candelabro mayor, su esposa. Roberto había creído siempre que él se iría primero. Desde el día en que se vio solo, esperó la muerte como un bien. La esperó paciente, tranquila, sosegadamente, seguro de que ella acudiría a la cita. Dejó la casa de los recuerdos, en la calle Arizona, como huyendo de ellos o quizá para salir por su propio pie. Se fue a Acapulco a encontrarse con el sol y el mar en la hora del crepúsculo. En vísperas de su salida conversamos un poco, pronunciando palabras que nada decían porque lo decían todo. Callamos para ser elocuentes. Puso en mis manos el original de este libro y me pidió que le escribiera el prólogo. Un año antes, cuando aún vivía su incomparable compañera, me habló de su libro y de su deseo de verlo publicado; pero quería hacerle algunas enmiendas. Aquella tarde mi señora y yo comimos en su casa, en compañía de su esposa, de su hijita, y de Clarita, la santa esposa de don Adolfo de la Huerta, cuyo rostro asoma su sonrisa luminosa en cada momento de la vida de aquel hombre, atravesando por toda ella como una melodía. Nos acompañó también Julia Guzmán, la consagrada comediógrafa, hermana de Roberto, y nuestro amigo fraternal, Miguel Álvarez Acosta, embajador de la belleza. Recuerdo que llegó cuando ya nos disponíamos a sentarnos a la mesa; llegó abrazando un cesto de mimbre con vinos y golosinas y con su eterna sonrisa que le luce más en los ojos que en los labios.

Al hablarme de su libro advertí en Roberto el acento triste con que habla el presentimiento. Él había vertido y visto publicadas las Memorias de don Adolfo de la Huerta, pero sentía la obra incompleta porque en ella no aparecía sino ocasionalmente un reflejo de la imagen de Adolfo de la Huerta, el desconocido.

Hay en la obra de Guzmán un inquieto afán de que el lector no dude de los milagros obrados por el taumaturgo del bel canto. Ofrece como prueba su propio caso y se presenta en calidad de testigo. Deseando ser más convincente, nos cuenta episodios de su propia vida de artista; pero en su empeño de que sea el maestro a quien se le acredite todo mérito, habla con tanta modestia de sus propios triunfos y de su gloriosa carrera artística, que a veces se oculta entre bastidores. Insiste en atribuirle todos sus éxitos al maestro. Ciertamente, De la Huerta le dio una voz hermosa

que los productores y directores de cine de Hollywood, exigentes como son, la prefirieron entre la de otros cuarenta tenores. De la Huerta también le dio a Enrico Caruso Jr., una voz extraordinaria. Caruso llevaba en su nombre una ventaja que Guzmán no tuvo; pero Caruso no tenía el alma de artista de Roberto, y abandonó una carrera que pudo haber sido gloriosa. Roberto, sin un nombre, alcanzó triunfos en la industria cinematográfica y fuera de ella, como el honor de haber sido escogido para que cantara Payasos en la inauguración del Teatro Griego de Hollywood. Es preciso que el lector tenga esto en cuenta. La presente es la historia de un gran maestro y de un gran discípulo.

RAFAEL TRUJILLO HERRERA

El bel canto

La afición de don Adolfo de la Huerta por la música, y en particular por el canto, data desde los primeros años de su vida; quizá se despertó en él oyendo cantar a su madre, doña Carmen Marcor de De la Huerta, dama de extraordinarias dotes artísticas y de elevada cultura.

En cierta ocasión llegó a Guaymas, puerto donde residía la familia De la Huerta, una cantante italiana que conocía la vieja escuela del bel canto, hoy casi desaparecida. Una enfermedad obligó a la viajera a permanecer durante algún tiempo en Guaymas. De ella recibió clases la joven señora De la Huerta. La accidental maestra no se concretó a enseñar a cantar a su discípula, sino que le transmitió los conocimientos fundamentales de la escuela que originalmente se llamó il buon canto.

Don Adolfo cultivó también la música, dedicándose al estudio del violín, instrumento de difícil dominio; no obstante, realizó tales progresos, que fue primer violín concertino de un quinteto y más tarde primer violín de una magnífica orquesta en la que figuraron destacados músicos. Sin embargo, el canto era su principal vocación; pero más que el canto, como tal, sintió vivo interés por el conocimiento y la práctica de las reglas y los caminos ya olvidados del bel canto, para la formación y la educación de la voz.

Cuando oía cantar a su madre el joven De la Huerta se preguntaba ¿por qué no todos cantamos como ella? Comprendió que la respuesta habría que buscarla en la investigación y en el estudio, y se dedicó afanosamente a buscar a quien pudiera revelarle, no sólo el sonido perfecto para que él tratase de imitarlo, sino cómo formar su propia voz y aun formarla en cuantos aspiraran a convertirse en verdaderos cantantes. Puede entonces decirse que la

vocación clara, definida y ferviente de don Adolfo de la Huerta, desde su temprana juventud, fue la de llegar a ser maestro de bel canto.

En aquel tiempo, una distinguida y talentosa dama, doña Luisa Bustamante, organizó la sociedad “Amor al arte”. De ella formaron parte entusiastas jóvenes guaymenses, entre quienes destacó Adolfo de la Huerta, participando en las representaciones de zarzuelas del género grande, operetas y aun óperas. Su bella voz, su talento artístico, su personalidad magnética, su sencillez y modestia convirtieron en poco tiempo al joven tenor en un ídolo del arte en su ciudad natal.

Guaymas era, en aquel entonces, puerto de escala para las embarcaciones que se dirigían por la costa del Pacífico a Estados Unidos, en particular a San Francisco, California, ciudad a la que con frecuencia visitaban diversas compañías italianas de ópera. De una de aquellas compañías formó parte aquella cantante a la que antes nos hemos referido y cuyo nombre no logramos obtener. Algún tiempo después llegó a Guaymas un ex cantante de ópera, un barítono apellidado Grossi. Este señor, que procedía de una acaudalada familia residente en Estados Unidos, se había dedicado profesionalmente al estudio de la ópera. Vivió en Italia, donde fue discípulo del maestro Svirglia. Grossi heredó de sus padres una considerable fortuna y quedó al frente de una importante casa empacadora. Así, el cantante tuvo que abandonar la ópera para dedicarse a la menos gloriosa, pero quizá más productiva actividad de comerciante en granos. Varias veces visitó Guaymas con el prosaico objetivo de comprar garbanzo; pero como no había olvidado sus aficiones artísticas, en una ocasión se sentó al piano, en el casino local, y cantó algunas arias de ópera italianas. Alguien que lo escuchó enseguida fue a comunicarle la novedad a De la Huerta quien, ni tardo ni perezoso, localizó al cantante. Aquel encuentro dio principio a una estrecha amistad entre Grossi y De la Huerta.

El joven tenor guaymense no había tenido hasta entonces otro medio de aventurarse por los ignorados caminos de la técnica que la simple imitación de la voz, tratando de emitirla a la manera como lo hacía su madre. De momento no aventajó mucho con Grossi, pues éste no era maestro de canto, pero le dio a su nuevo

amigo orientaciones de carácter general, sirviéndose de su propio ejemplo para indicarle a De la Huerta cómo podría obtener resultados semejantes en la producción y emisión de la voz.

Es oportuno recordar ahora que, como es bien sabido, no es lo mismo ser un buen cantante que un buen maestro. Ciertas disciplinas pueden transmitirse satisfactoriamente con el solo ejemplo; pero hay otros conocimientos que no se adquieren con la simple imitación, sino que requieren todo un sistema de enseñanza, un método que el discípulo necesita seguir apegándose a la más estricta técnica; conocimientos, en fin, que no dependen únicamente de la capacidad del maestro, sino que demandan la entrega total del estudiante, su atención concentrada y su esfuerzo perseverante. A este género de disciplinas pertenece el arte del bel canto. Así se reconoce desde el momento en que advertimos la imposibilidad de describir las características de un sonido, en especial las del sonido de la voz humana. Nos vemos precisados a recurrir a definiciones convencionales y sólo aproximadas a lo que en realidad deseamos expresar. Empleamos la metáfora y hablamos de “una voz cálida”, aunque en realidad la voz no puede tener temperatura, o de voces “rajadas”, como si se tratara de un trozo de madera; o bien, llamamos a otras “capritinas”, como dicen los italianos porque recuerdan el balido de las cabras. Lo cierto es que difícilmente puede definirse con exactitud un sonido. ¿Cómo, entonces, enseñar canto por correspondencia? El solo pensarlo mueve a risa. Y, sin embargo, hay escuelas que anuncian cursos de canto por correspondencia.

Es lógico suponer que el mejor maestro de canto sería aquel que, con su voz, pudiera producir el sonido que a su vez el discípulo debiera imitar. En tal caso, un buen cantante de ópera resultaría un buen maestro. No pocos estudiantes han mejorado su voz escuchando en discos fonográficos a los grandes cantantes. Pero para que este método de enseñanza por imitación fuera completo, se necesitaría que el cantante de ópera en funciones de maestro le ofreciera al discípulo, con el modelo de su propia voz, ejercicios progresivos que por lo general tienen que variar según las peculiaridades de cada estudiante, y claro está que un cantante de ópera, en plenitud de sus facultades y de su gloria, no se aparta de su carrera para dedicarse a la enseñanza. Esto suele

hacerlo solamente el cantante que ya perdió la voz y, por consiguiente, ya no tiene un modelo que el discípulo pueda imitar. Lo único que puede ofrecer es un nombre que fue famoso, una gloria extinta y, si acaso, el fruto de su experiencia en la escena y sus conocimientos musicales.

El verdadero maestro no sólo tiene que ser un cantante que no haya perdido la voz, sino un conocedor profundo del arte del bel canto, de la fisiología del aparato de fonación, de la anatomía de la garganta, del proceso mecánico que se verifica en la producción de la voz, y de los múltiples recursos que hay que emplear en cada caso y con cada discípulo para corregir defectos y lograr la limpia producción de la voz.

Cantar bien no implica el conocimiento de la acción de la garganta. La producción de la voz es voluntaria y consciente. Emitimos sonidos, y aun los modulamos, ¿cómo lo hacemos? Esto realmente lo ignoramos. Sabemos que la voz se produce mediante la acción de los pulmones que funcionan como un fuelle bajo la presión del diafragma y la caja torácica. La columna de aire así producida pasa por entre las cuerdas vocales, rozándolas a manera de un arco sobre las cuerdas de un violín. El sonido que su vibración produce es luego modificado por la posición de la faringe, la boca y la nariz y las resonancias que se registran en diversas cavidades. Esto es lo que nos dice la fisiología, y lo que podemos entender; pero lo cierto es que emitimos el sonido sin tener una idea exacta del mecanismo que lo produce. El tono de la voz se hace más agudo al distender y aproximar las cuerdas vocales. Esto también nos lo dice la fisiología y aun es posible observarlo a través del laringoscopio; pero ¿cómo lo hacemos? Distendemos las cuerdas vocales sin darnos cuenta cabal de cómo lo efectuamos. Elevamos el tono de la voz sin tener conciencia de haber distendido más o menos las cuerdas vocales ni de haberlas aproximado o separado la una de la otra.

Lo que decimos de la mecánica en la producción de la voz pudiéramos decirlo, por ejemplo, hasta del movimiento del dedo índice de la mano derecha. Podemos extenderlo, apuntarlo hacia un objeto que deseamos señalar, encogerlo, flexionarlo, etc.; pero no tenemos conciencia de que para hacerlo debe generarse una orden en el cerebro, ser transmitida a través del sistema nervioso

y finalmente actuar sobre los músculos que cambiarán la posición del dedo.

Si consideramos, pues, el proceso de todo fenómeno fisiológico, cabe preguntar: ¿cómo puede entonces lograrse una posición determinada de las diversas partes que forman el aparato de fonación para lograr a voluntad resultados precisos? De cuantos maestros de canto han intentado entender el mecanismo de los órganos que intervienen en la producción de la voz y fundar una técnica sobre ese conocimiento, sólo don Adolfo de la Huerta lo consiguió plenamente. Algunos maestros eminentes han podido en tiempos pasados, y otros en nuestros días, crear cantantes que han alcanzado celebridad, pero no han creado voces; abundan quienes pueden educar una voz, pero a condición de que la voz ya exista; aprovechan los efectos de un fenómeno, pero desconocen la causa o causas que lo producen. Los hay teorizantes que poco o nada logran en la práctica, y maestros prácticos que poco o nada conocen de teoría. El hallazgo afortunado de un estudiante dotado por la naturaleza de una buena voz, suele dar fama al maestro, a quien se supone creador de lo que ya estaba creado. Pero ¿quién, entre todos ellos, conoce la causa y el efecto, y puede, a voluntad, modificar la causa para variar el efecto? ¿Quién, en fin, puede decir y probar que hace voces como las hiciera Adolfo de la Huerta?

Pero ¿cómo logró De la Huerta lo que para muchos que observaron el fenómeno y no pocos lo experimentaron en sí mismos parecía un prodigio o un milagro? Ninguna conquista en ninguno de los campos del saber es accidental o fortuita, ni aun la leyenda atribuida a Newton respecto a la caída de una manzana. ¿Cuántas han caído en todos los tiempos sobre cuántas cabezas sin inspirar teoría alguna? La facultad de formar voces no la adquirió De la Huerta ni por accidente ni por intuición, sino por una asidua y fervorosa labor de investigador que inició desde los primeros años de su vida, estudiando en su propia garganta.

Cuando De la Huerta llegó a producir correctamente la voz de bel canto no se conformó con ello, sino que quiso conocer con claridad la causa y el procedimiento del fenómeno. Los velos no se descorren solos, ni la verdad se revela por sí misma ni la victoria se entrega sin resistencia; hay que penetrar los misterios,

escudriñar la verdad, conquistar la victoria. De la Huerta dedicó especial empeño en experimentar en sí mismo. Por horas, meses y años estudió y analizó los órganos que intervienen en la emisión de la voz, y se servía de espejos e incluso del tacto para observar el fenómeno en sus direcciones opuestas, es decir, los cambios que se registran en el aparato de fonación al variar los tonos de la voz o aumentar o disminuir su sonido, o los cambios que se operan en la voz al modificar las posiciones de los órganos del tubo sonoro, la tensión de las cuerdas y, en fin, las variaciones del sonido al pasar el aire por la laringe y la faringe o al distender las cuerdas o al cerrar o contraer la glotis.

En la historia del viejo sistema italiano del *buon canto* encontramos como el más destacado entre los maestros de esta escuela, a Antonio Nicola Pórpura (1686-1766). Originario de Nápoles, llamado en su época “El hacedor de voces”, además de maestro del bel canto, fue un fecundo compositor de óperas. Su sistema precedió al que doscientos años más tarde creara De la Huerta, pero –digámoslo con orgullo– Pórpura tardaba años en lograr lo que De la Huerta, en la última época de su vida, hacía en meses.

Volvamos ahora, aunque sea someramente, al examen de la carrera de don Adolfo como maestro de canto. Como dijimos antes, Grossi le impartió algunos conocimientos que, en nuestro concepto, debe haber hecho sólo por el sistema de imitación. Años más tarde, De la Huerta, que siempre sintió un profundo interés por la política, no como ésta suele entenderse, sino como la más alta función cívica, se afilió al movimiento maderista, viendo en él la redención del campesino y del obrero, la justicia social y los más puros principios democráticos.

Cuando la traición convirtió al apóstol en mártir, De la Huerta siguió a don Venustiano Carranza, destacándose pronto en el movimiento constitucionalista. Una de las primeras comisiones que le confió don Venustiano, fue la de cónsul general de México en Nueva York. Sin faltar en lo más mínimo a los deberes de su delicada misión internacional, afianzó su vocación artística. En Nueva York buscó y tuvo la fortuna de encontrar al maestro alemán Karl Breneman, acaso el último maestro de bel canto a quien se presentó de incógnito para estudiar bajo su dirección.

Desde un principio, el discípulo le propuso al maestro pagarle el triple de lo que costaba el curso, si le explicaba la razón y el objetivo de cada uno de los ejercicios que el maestro le daba. Breneman le repuso secamente: “¿Darle a usted mi secreto? Por ningún precio. Le enseñaré según mi sistema, pero sin explicárselo. Si puede, entienda la razón de los ejercicios que yo le prescriba”. Breneman no se imaginó que su discípulo tenía la preparación, intuición y perspicacia para entender el sistema. Breneman empezaba por dejar sin voz al discípulo. De la Huerta eliminó esos ejercicios.

Pronto tuvieron que interrumpirse los estudios porque, en aquellos días, los obreros de Cananea llamaron a don Adolfo para lanzar su candidatura al gobierno del estado de Sonora. El discípulo no tuvo más remedio que revelarle su identidad al maestro. Breneman sintió perder a quien llamaba ya *My favorite tenor*, y con quien pensaba “ganar fama y dinero para ambos, recorriendo el mundo y fumando buenos puros Corona”. Era Breneman muy aficionado a los puros habanos.

Cabe aquí citar un episodio interesante. En cierta ocasión en que De la Huerta cantaba una aria de ópera en el estudio de Breneman, Enrico Caruso, el gran cantante napolitano, que se hallaba en un estudio vecino, al escuchar a De la Huerta exclamó: “Esa voz extraordinaria es la de un gran tenor que pudiera llegar a ser mi sucesor.” Años más tarde, en 1919, cuando Caruso visitó nuestro país, le dedicó a De la Huerta el retrato que aparece en este libro, confirmando el juicio que antes emitiera, al llamarlo “eximio tenor”. Por su parte, Breneman hacía pronósticos de otra índole. “De la Huerta, dijo, llegará no sólo a gobernador de su estado, sino a presidente de su país”. Su profecía se cumplió: don Adolfo fue gobernador de Sonora, y en 1920 presidente provisional de México. Sin embargo, ni sus actividades políticas ni sus múltiples tareas de funcionario público le impidieron continuar con admirable empeño en sus investigaciones en el arte del bel canto; siguió experimentando tanto en las gargantas ajenas como en la propia. En la Presidencia, cuando ocupó “La casa del lago” y en los años en que fue ministro de Hacienda, aprovechaba los breves momentos de que disponía, para formar voces, orientando y protegiendo a cantantes jóvenes. Quizá así encontraba su

elevado espíritu el descanso que otros políticos suelen buscar inútilmente en diversiones profanas.

Fue en uno de aquellos “cursos privados” en que De la Huerta produjo el primer “milagro” de los muchos que después realizaría. Pudiéramos llamarlo “El caso Plascencia”. Se trataba de un cantante mexicano que había perdido la voz. Para De la Huerta esto sólo significaba que el cantante había extraviado el camino de la emisión de la voz. Para Plascencia era una tragedia tan irreparable como la de perder un dedo o una mano. Acudió a De la Huerta para contarle su infortunio con la esperanza de recuperar la voz. Don Adolfo lo escuchó, entrecerró los ojos, analizó mentalmente el caso, y colocando a Plascencia de espaldas a la pared le pidió que hiciera algunas respiraciones diafragmáticas y otros diversos ejercicios; enseguida, ante el asombro de los presentes y la delirante alegría del propio Plascencia, lo hizo cantar una aria de ópera con una voz semejante a la que había perdido. Quienes presenciaron aquella transformación refieren que Plascencia, sobrecogido de emoción, pretendió arrodillarse ante el taumaturgo.

Durante el tiempo en que De la Huerta ocupó la Presidencia de la República, ayudó cuanto pudo a los artistas mexicanos, especialmente a los cantantes, sin que le importaran las críticas que por ello le hacían sus enemigos. Convocó a un concurso de canto, mediante el cual concedió tres becas para estudiar con el maestro Breneman en Nueva York. Entre los triunfadores figuró el bajo Alfonso Pedroza. De aquella manera De la Huerta le rendía también un tributo a Breneman, reconociendo sus méritos de gran maestro.

Durante el gobierno del general Álvaro Obregón don Adolfo de la Huerta desempeñó con acrisolada honradez, eficaz acierto y ejemplar patriotismo, el cargo de secretario de Hacienda. No nos corresponde hacer, en este libro, el elogio del extraordinario hacendista. De ello se ocupan extensamente historiadores y biógrafos. A nosotros nos toca separar de la doble personalidad de este hombre la otra imagen, la del artista, la del prodigioso creador de voces.

La iniciación

Al iniciar la preparación de este libro cuya aparición prometí al público lector, y cuyo objetivo fundamental es hacer justicia a una gran figura del arte del canto, me inquietó de pronto un escrúpulo fácil de explicar. Para hablar de los éxitos alcanzados por De la Huerta como maestro de canto he de hablar necesariamente de mi caso. Esto hubiera deseado evitarlo, pero por otra parte he considerado que no hay testimonio más fehaciente que el propio. Debo pues, con perdón de mis lectores, hablar en primera persona, aun a riesgo de que me juzguen inmodesto y vanidoso.

A fines del año 1923 decidí sumarme a la protesta armada encabezada por don Adolfo de la Huerta en contra del régimen del general Obregón. Yo no conocía personalmente a don Adolfo, pero admiraba su honorabilidad y su actuación en nuestra vida política. Contaba yo a la sazón 31 años de edad; me había casado y tenía dos hijos. Sin embargo, me inspiraban los principios y los ejemplos aprendidos en la escuela, valores que me enseñaban que la Patria está –debe estar– antes que la familia. Fui en busca de mi padre, el doctor Daniel Guzmán, y le expuse mi propósito de afiliarme al movimiento delahuertista. Mi padre, que había sido presidente de la Junta Revolucionaria Maderista, no intentó disuadirme de mi propósito, y sólo se concretó a sugerirme el camino que a su juicio debería seguir. Por consejo suyo me dirigí a Veracruz, recorriendo parte del camino en mi propio caballo, y el resto por ferrocarril.

En Veracruz encontré al licenciado don Manuel Álvarez del Castillo, quien bondadosamente me condujo ante el jefe del movimiento revolucionario. El licenciado Álvarez del Castillo, ex ministro de México en Alemania, era también delahuertista. Debido a mi conocimiento de la lengua inglesa, el señor De la Huerta me consideró desde luego un elemento aprovechable, como su intérprete de cuantas noticias nos llegaban de Estados Unidos por medio de la prensa y de otros diversos conductos.

No es el caso referir aquí las circunstancias que determinaron que los jefes militares de aquel movimiento persuadieran a don Adolfo a que se trasladara a Washington con el único objetivo

de demandar del gobierno estadounidense que se abstuviera de intervenir en los asuntos internos de México. Don Adolfo era bien conocido en Washington, donde gozaba de un sólido prestigio, especialmente desde la firma del Convenio Lamont-De la Huerta.

Partimos de Frontera en uno de los barcos que se habían tomado en Veracruz. Don Adolfo era muy sensible a los movimientos del barco, y empezó a marearse desde que puso un pie a bordo. Por mi parte, siempre me he sentido cómodo en una embarcación. No teniendo en qué ocuparme durante la travesía entre Frontera y Bahía Honda, en la isla de Cuba, me senté ante un viejo piano para mal acompañarme alguna canción. Como pianista jamás he pasado de ser un principiante. Me puse a tararear una canción cubana que no hacía mucho tiempo había escuchado en voz de un artista que de vez en cuando todavía hoy veo en la televisión, José Peña (Pepet). He dicho “tararear”, pues entonces no cantaba. Había estudiado solfeo en la Escuela Preparatoria, y recibido lecciones de piano durante algún tiempo, pues mi padre amaba la música; además, era un excelente flautista. Pero fuera de un buen oído, yo no tenía facultades de cantante, ni siquiera para canciones sencillas como aquella que entonaba a media voz. Claro que, como todo ser humano, hubiera deseado cantar y poseer una buena voz que me ganara un aplauso en mis círculos sociales. Mi mayor logro hasta entonces había sido cantar alguna romanza romántica, llevando la segunda voz, en tanto que mi esposa, que sí había cantado con bastante éxito en reuniones sociales, llevaba la primera. Toda esta relación tiene como único fin dejar establecido de manera clara y precisa que yo ni tenía voz ni sentía esa fervorosa afición que lleva a quienes la sienten, a la gloria o a la decepción.

En aquella ocasión, cuando a bordo del barco que nos conducía a Cuba, me puse a canturrear, don Adolfo, que se hallaba recostado en un diván en el salón vecino, hizo este comentario: “Es usted muy afinado”. Como antes dije, yo no aspiraba a ser cantante; pero aquel inesperado comentario me produjo un ligero escozor porque si todo lo que podía decirse de mi esfuerzo artístico se reducía a elogiar mi afinación, implícitamente se me descalificaba en todo lo demás. Sentí lo que sin duda sienten las muchachas cuando al día siguiente de la boda el cronista social

sólo dice en su reseña: “La virtuosa señorita fulana”. Debo insistir, a riesgo de repetirme, que en aquellos días ignoraba del todo que don Adolfo fuese un gran cantante, y mucho menos que era un maestro extraordinario.

Ya en Estados Unidos, en cierta ocasión en que estábamos de incógnito en la ciudad de Phoenix, Arizona, sin más acompañante que don Enrique Seldner, me hallaba sentado junto a la ventana de la pequeña sala de una modesta casa que habíamos arrendado con el nombre ficticio de Adolfo Pecina, evitando así registrarnos en un hotel. Nuestra situación era un tanto confusa para mí, ya que sólo en parte estaba enterado de las gestiones de don Adolfo y de los resultados que de ellas obtenía, pero no podía ocultárseme el hecho de que tales gestiones no tenían éxito y que nuestra situación era precaria y nuestro porvenir incierto. Pensaba en mi mujer y en mis hijos a quienes había abandonado, confiando en que tanto mis parientes como los de mi señora acudirían en su auxilio mientras yo daba cima a mi empresa revolucionaria. Don Adolfo se percató de mi melancolía y me preguntó:

— ¿Qué le pasa, Guzmán?

— Nada, jefe, estoy pensando cuándo y cómo volveré a ver a mi familia...o si volveré a verla.

— No se preocupe –repuso don Adolfo—. Voy a darle un arma para que se defienda en el destierro.

Aquello de “destierro” me sonó amargo y tétrico. Significaba que no sólo habían fracasado nuestras gestiones, sino que ya no volveríamos a México entrando por la frontera de Sonora como lo había proyectado mi respetable jefe. Sin embargo, dominando mi inquietud traté de sonreír.

— ¿Qué arma piensa darme? Le pregunté.

— Voy a enseñarle a cantar.

La admiración y el respeto que siempre me inspiró don Adolfo me impidieron prorumpir en una carcajada; pero sonreí

como quien escucha un chiste sin gracia. Don Adolfo me miró fijamente.

— ¿Lo duda? —me preguntó—, ¿por qué?

— Porque tengo una voz tan pequeña y tan mala que cinco o seis años de estudios en una buena academia tal vez podían llegar a mejorarme la voz para cantar en una sala ante media docena de niñas cursis, pero no para ganarme la vida.

— No. Yo le daré una voz grande y lo bastante buena para que llegue a ser un cantante de ópera.

Entonces sí me eché a reír de buena gana porque ni en sueños me había creído capaz de llegar a ser ni siquiera corista en una compañía de ópera. Menos inverosímil me hubiera parecido convertirme en un campeón de box de peso completo aun cuando distaba mucho del que da categoría a los gorilas del puñetazo. Don Adolfo advirtió desde luego la duda que me asomaba por debajo de la risa.

— ¿Por qué no lo cree? —me preguntó.

— Porque, si bien nada entiendo de canto, participo de la opinión de quienes creen que el cantante, como el poeta, nace, y no se hace.

— Pues yo le demostraré que sí es posible crear voces...si se sabe cómo hacerlo.

— Usted sabe, sin duda, lo que dice. Por mi parte le repito que nada sé ni entiendo de canto.

— Bien. Entonces le daré lecciones y le crearé una voz; pero hagamos antes un convenio. ¿Está dispuesto a darme un porcentaje de sus futuras ganancias como cantante, en pago de las lecciones que reciba?

— ¡Noventa por ciento! —exclamé riendo ante lo que sólo me parecía una broma. Pero le advierto —agregué— que del porcentaje de mis ganancias, suponiendo que llegase a tenerlas, no sacaré ni para fósforos.

— Hablo en serio.

— Bien. Cincuenta por ciento, ¿le parece?

— No, es mucho. Digamos veinticinco. ¿De acuerdo?

— Claro que sí, pero para usted será un pésimo negocio, pues no creo que de este convenio llegue a recibir un solo centavo.

— Ya lo veremos. Por lo pronto no quiero que pase con usted

lo que sucedió con un famoso cantante que debía todos sus éxitos a su maestro; pero que al preguntarle, en cierta ocasión, qué opinaba de aquel maestro, contestó con aire de benevolencia y sacudiéndose de la solapa de su chaqué una motilla imaginaria: “No es malo, no es malo”.

— No soy ingrato, señor. Si usted...

Me detuvo con un gesto y un ademán.

— No se ofenda. Se lo digo recordando que la ingratitud es parte de la naturaleza humana.

Guardamos silencio. En ese momento pensé, y acaso don Adolfo pensaba también, en la ingratitud de quienes tenían ahora en el destierro al hombre cuyas manos generosas les había prodigado tantos bienes. Don Adolfo reanudó la conversación de manera que me parecía la continuación de una broma: me pidió que le escribiera una carta especificando las circunstancias y condiciones en que yo empezaría a recibir sus lecciones. Aquel documento, del que no conservo copia, decía en esencia lo siguiente:

Hago constar por la presente que nunca he tenido, ni tengo ni creo llegar a tener, voz para ser cantante, y que si alguna vez llego a serlo, lo deberé exclusivamente a las lecciones que con esta fecha comienzo a recibir del señor don Adolfo de la Huerta, y a cambio de las cuales me comprometo a pagarle veinticinco por ciento de cualquier cantidad que yo llegue a percibir como cantante. Para los efectos de este último párrafo, es mi voluntad darle al mismo toda la fuerza legal que sea necesaria.

Escribí esta carta a principios de 1924, en la ciudad de Phoenix, Arizona, donde a la sazón nos encontrábamos. Recuerdo que al iniciar la primera lección me colocó de espaldas a la pared y mediante indicaciones y manipulaciones empezó a enseñarme a respirar diafragmáticamente. Fue aquella la primera vez en mi vida que conocí esa forma de respirar que es quizá lo único que en el bel canto se puede explicar y transmitir. He aquí mis recuerdos de cómo me enseñó a hacerlo.

Empezó don Adolfo por explicarme que el ser humano respira normalmente en forma defectuosa; utiliza muy poco la función

del diafragma que se eleva y desciende modificando así la capacidad pulmonar, y depende en gran parte del movimiento de las falsas costillas, el esternón, las clavículas y los hombros. Además me hizo ver y comprender que para practicar la respiración diafragmática precisa inmovilizar la parte superior del tórax, mantenerlo en posición erguida y efectuar el movimiento de ascenso y descenso del diafragma como única fuente de la columna de aire que debe escapar de los pulmones como de un fuelle. En esa forma, inmovilizando el pecho, el descenso del diafragma que se traduce en una distensión del abdomen, produce una dilatación de los pulmones y la correspondiente inspiración. Esto, en términos más llanos y posiblemente más comprensibles, significa que al inspirar el aire debe distenderse el abdomen y lógicamente, al contraerse las paredes abdominales el diafragma asciende, presiona la parte inferior de los pulmones y provoca la expulsión del aire.

Esta forma de respirar es contraria a la habitual. Acostumbrarse a hacerlo correctamente hasta adquirir así una segunda naturaleza constituye el primer paso en el camino del bel canto. Es interesante notar que este sistema es semejante al método de respiración de la filosofía yoga. El efecto de las primeras respiraciones profundas es claramente perceptible. Con frecuencia se sufren desvanecimientos que suelen alarmar al principiante; pero que son la consecuencia natural de una mejor oxigenación de la sangre.

Las primeras lecciones que recibí fueron dedicadas, casi en exclusiva, a la enseñanza y práctica de la respiración diafragmática. Como vivía al lado de mi maestro me vi sujeto a una constante disciplina. Aun en nuestros cortos paseos nocturnos por jardines y calles solitarias, el maestro me recomendaba mantener una posición erguida, levantar el pecho y hacer respiraciones diafragmáticas profundas. Si sólo a estos ejercicios se hubiese limitado su enseñanza, eso hubiera sido bastante para ganarse mi gratitud. Pero si bien es cierto que aquellos ejercicios beneficiaban mi salud, yo no aspiraba ni en sueños a cantar ópera algún día. Después de un corto tiempo de darme exclusivamente ejercicios respiratorios empezó mi maestro a enseñarme los principios básicos de la vocalización.

La parte musical de los ejercicios no tenía mayor importancia. Seguía sus instrucciones en una escala ascendente y descendente, en esta forma: do, re, mi, fa, sol, la, si, do; re mi, fa, re mi, sol, fa, re, do; iniciaba el descenso del fa agudo y otra segunda escala en la forma siguiente: do, mi sol, do, mi, sol, fa, re, si sol, fa, re, do. Perdonen que no me preocupe ni siquiera de dar sobre la pauta las entonaciones de estos ejercicios. Quien entienda algo de canto no lo necesita, y a quien lo ignora de nada le serviría. Lo interesante es que tales ejercicios me los hacía practicar siempre en “pianísimo”, es decir, en la voz más baja que yo podía producir. En ocasiones aquellos ejercicios eran con la vocal “a”, otras, con la “i”; dirigiendo a veces el sonido hacia la parte posterior de la garganta, y otras, exageradamente nasales o “gangosos”.

Aunque todo aquello me sorprendía, practicaba cuantos ejercicios él me prescribía, aun sin ayuda de instrumento musical alguno, pues sentía demasiado respeto y admiración por mi maestro; pero seguía dudando de que él pudiera hacer algo con mi pobre garganta.

Cuatro meses más tarde nos trasladamos a la ciudad de Los Ángeles donde don Adolfo se reunió con su familia, y poco tiempo después me proporcionó los elementos económicos necesarios para que llevara conmigo a mi familia. En mi matrimonio se presentó una situación curiosa. En los días de noviazgo, mi novia y mi futura suegra solían cantar en festivales y reuniones sociales. La madre tenía talento artístico y voz agradable; en cuanto a la hija, mi novia, poseía bella voz y un temperamento artístico que, aunque inferior al de su madre, le conquistaba triunfos. En aquel entonces no me imaginaba que pudiera algún día presentarme en público; me oponía, suave pero insistentemente, a las aficiones de mi novia, procurando que el canto no fuera para ella más que un adorno social. Ahora me encontraba estudiando canto y si bien ella también dudaba de verme convertido en un cantante, nuestros papeles se habían invertido: era yo quien esperaba hallar en el canto un *modus vivendi*.

Cuando don Adolfo tuvo a su lado a su familia, empecé a recibir mis lecciones con la ayuda de doña Clarita, la esposa de mi maestro. Sin embargo, mis esfuerzos los consideraba fallidos; pues mientras yo producía sonidos desagradables y al

hacer escalas la voz se me quebraba, don Adolfo se mostraba satisfecho.

— Eso está bien —decía.

En cambio, yo pensaba: “Si hago esto en público, me matan”. Por supuesto que mi maestro no quería decir que yo cantara bien, sino que los sonidos que producía, ríspidos y desagradables, le indicaban que su alumno iba por el camino por el que quería conducirme, hacia un fin que yo no sospechaba.

Transcurrido algún tiempo —no recuerdo exactamente cuánto, quizá seis o siete meses— don Adolfo me llamó un día para darme mi acostumbrada lección. Él probablemente descubrió en mi rostro una expresión de cansancio y de mal disimulada resignación, reveladora de mi cada día mayor incredulidad. Hasta entonces todos los ejercicios que yo practicaba bajo su dirección eran “en un hilo de voz”, es decir, en pianísimo. En aquella ocasión, después de los ejercicios de respiración diafragmática que siempre precedían a la vocalización, mi maestro me hizo subir y bajar aquellas escalas que ya me parecían tan gastadas, a fuerza de recorrerlas como los peldaños en las escalinatas de las casas viejas. Pero esta vez, después de algunos ejercicios, el maestro guardó silencio un momento y me miró fijamente.

— Veamos —dijo al fin—, suelte usted la voz.

— ¿Qué suelte la voz?

— Sí, suéltela.

— ¿Y cómo hago?

— Exhale más aire.

Hice lo que me indicaba y de pronto experimenté la sensación más extraña de mi vida. Me pareció que alguien que no era yo, alguien que se hallaba detrás de mí, encima de mi hombro, dentro de mí o dondequiera, pero que no era yo, cantaba con una voz cinco a seis veces más potente de la que yo jamás había emitido, con una resonancia y de una calidad que siempre había creído que sólo podía producirse con un gran esfuerzo físico. Así, con absoluta facilidad, simplemente había presionado un poco más el aire que escapaba de mis pulmones, y sin forzamiento de mi garganta y sin tensión de los músculos que forman el aparato de fonación, había logrado hacer vibrar libremente mis cuerdas vocales. Todo ello sin el menor esfuerzo.

¡Entonces sí creí en el milagro!

Me hallé de súbito en el umbral de un mundo para mí desconocido. ¡Había dado el primer paso por el camino que conduce al bel canto! Me sobrevino una euforia y un loco deseo de lucir aquella maravilla que nunca había sido mía. Entré en mi casa, llamé a gritos a mi mujer y me di “un atracón de gritería”, según dijo al día siguiente mi maestro. Fue como una embriaguez con néctar del Olimpo, por más que me sentí en el Parnaso, al lado de Apolo y del brazo de Orfeo.

Así había cumplido don Adolfo la primera parte de su promesa: ¡Me había dado una voz!; una voz extensa y fuerte; una voz que me hizo soñar que con estudio y preparación, quizá me colocaría algún día en el camino de la gloria.

En aquellos días, con gusto acompañé a don Adolfo, quien tuvo que hacer un viaje a Nueva York. En la gran urbe no sólo continuó dándome las acostumbradas clases, sino que me hizo aprender algunas romanzas sencillas, entre ellas, una que siempre fue de su agrado, la Elegía de Jules Massenet.

Una tarde fue a visitar a mi maestro, en el modesto hotel donde nos habíamos hospedado, un pintoresco ex cantante de ópera, de origen español, que había sido íntimo amigo de Enrico Caruso: el bajo Andrés Perelló, comendador de Seguro. Era la suya una figura de novela romántica. Sólo le hacía falta el marco dorado de los salones del gran mundo. Llevaba tan lejos su refinamiento en el vestir que cambiaba de ropa por lo menos tres veces al día: desde ropa interior hasta sombrero, zapatos, polainas, guantes y bastón. Sin embargo, en este árbitro de la elegancia, en este Petronio de la ópera, nada era ridículo. Rasgo característico de su inconfundible personalidad fue el inseparable monóculo que siempre llevaba en el ojo derecho, y no precisamente por pedantería, sino por necesidad. Pues bien, aquel elegante caballero que había cantado muchos años al lado del eminentísimo Caruso, conocía a don Adolfo y sabía que era un extraordinario *dilettante*. Mi maestro quiso observar la impresión que le causarían al comendador los resultados de las lecciones que yo había recibido de él, y me pidió que le cantara a su visitante y amigo la Elegía de Massenet. No podía negarme a los deseos de mi maestro, y a pesar de no contar con acompa-

ñamiento de instrumento musical alguno, canté lo mejor que pude. El comendador de Segurola me escuchó, clavándome en el rostro su impertinente monóculo, pero guardó silencio. Pedí permiso para retirarme y dejé a mi maestro en compañía de su –para mí– enigmático visitante.

Casi un año después de lo que acabo de referir, cuando gracias a las lecciones de mi maestro había pulido la voz, descubierta por él, y había empezado a formar un repertorio de selecciones de ópera e incluso a estudiar óperas completas, cierto día, el señor De la Huerta me indicó que fuera a buscar a su estudio al señor de Segurola y lo invitara a una audición.

El comendador de Segurola se había retirado del teatro hacía algunos años por haber perdido, casi por completo, sus facultades de cantante. Sin embargo, su habilidad histriónica seguía proporcionándole ocasiones de actuar en producciones cinematográficas desde los días del cine silencioso. Como contaba en aquel ambiente con amigos de valía, no le era difícil obtener algunos contratos, especialmente como actor de carácter. Recuerdo que en aquellos días estaba por terminar, al lado del famoso astro de la pantalla, John Barrymore, una cinta titulada *General Crack*. Por lo tanto, Segurola, aunque retirado de la ópera, no se hallaba en situación económica difícil, y a sus pasados sesenta años seguía luciendo, tres veces al día, su elegante indumentaria, cambiando de bastón, guantes, polainas y sombrero, según el color de su traje. Vivía en Hollywood, en una casa bien amueblada, donde, en el estudio, daba lecciones de canto –como tantos otros cantantes retirados– y de cuyos resultados no me atrevo a aventurar ningún juicio.

Le expuse al comendador el objetivo de mi visita. Él no mostró interés por la invitación que el señor De la Huerta le hacía por mi conducto; pero aceptó, con su habitual cortesía. Consultó su agenda y señaló el día en que se presentaría en la modesta casa que en la calle Monroe ocupaba el ex presidente de México. Mi maestro, y don Andrés Perelló, comendador de Segurola en funciones de crítico y juez, ocuparon el sofá de la salita.. De espaldas a ellos Clarita se sentó al piano, y yo, de pie, me instalé a un lado.

Don Adolfo me pidió que empezara por cantar el “Adiós” de la ópera *Tosca*. Lo hice, tratando de observar las expresiones en

el rostro de mi juez. A los primeros compases lo vi volverse discretamente hacia mi maestro y pude escuchar que en voz baja y con un gesto de evidente aprobación decía: ¡Qué graves!

Satisfecho, me entregué confiadamente a la interpretación del lamento lleno de dolientes y amorosas evocaciones del infeliz caballero Cavaradossi en aquellos que serían los últimos momentos de su existencia. Puse en ellos una intensa emoción frenada por la extraordinaria técnica que don Adolfo había puesto en mi garganta para la producción de la voz. Vi entonces que Segurola fruncía el seño con tal gesto de asombro que se le desprendió del ojo el monóculo que llevaba siempre pendiente de una cinta de seda negra, y continuó observándome “a ojo pelón”, como hacen las gallinas cuando descubren un gusanito entre la tierra recién removida. Pido perdón por este comentario que en nada mengua el respeto que guardo a la memoria del ya extinto comendador; pero tal fue la impresión que su ojo desnudo me produjo.

Terminé aquella aria con una nota semisollozada que, debo confesarlo, siempre me había costado trabajo producir, no por la nota que no representaba problema alguno ni por su elevación ni por su duración, sino por el sollozo que jamás había logrado emitir tan bien como en aquella ocasión. Terminaron felizmente aria y sollozo. El comendador guardó silencio algunos segundos, luego, se caló parsimoniosamente su monóculo.

— Diga —me preguntó— ¿tiene usted un hermano gemelo o que se le parezca mucho?

— Tengo varios hermanos —le contesté—, y entre todos nosotros hay eso que se dice “aire de familia”, pero nada extraordinario.

— No, no, no —insistió—, alguien que se le parezca a usted como una gota de agua a otra. Porque usted no es el cantante que escuché en Nueva York. Aquel era un señor que ni cantaba ni creo que pudiera llegar a cantar, y usted es todo un señor tenor.

— Soy el mismo —repuse con emoción—. La diferencia que usted advierte entre “aqué” y yo, es solamente el resultado de las lecciones que he recibido del señor De la Huerta.

— Don Adolfo —dijo entonces Segurola con un entusiasmo que quizá quería hacer solemne—, siempre lo tuvo a usted por un *dilettante* de altísima categoría; pero de hoy en adelante sólo lo llamaré Maestro y con una “M” mayúscula del tamaño de una catedral.

Don Adolfo sonrió satisfecho y me pidió que cantara otras selecciones difíciles. Segurola me escuchó cada vez más maravillado y convencido. Habló de la primera vez que me oyó cantar en Nueva York, y recordó que le había dicho a mi maestro que era una crueldad hacerme creer que yo llegaría a cantar; que mejor me aconsejara que me dedicara a cualquier oficio, el de zapatero, inclusive, para ganarme la vida, pues como cantante no lo conseguiría nunca.

Aquel juicio condenatorio de un año atrás, que hasta ahora conocía de labios del propio juez, lo había adivinado en su silencio de entonces; pero jamás me imaginé que fuera tan severo. Me alegré, pues su opinión pasada le daba más fuerza a sus elogios de ahora.

— Si usted quisiera volver a cantar —dijo de pronto don Adolfo, mirando fijamente a Segurola—, ¿qué voz le gustaría tener, commendador?

Segurola se echó a reír.

— ¡Señor De la Huerta —exclamó— soy un viejo lobo del teatro! Me retiré de la ópera porque la voz se retiró de mi garganta; pero no creo en Santa Claus, ni en milagros ni en cuentos chinos. —Commendador —repuso don Adolfo, con serenidad—, no le pido que crea ni que deje de creer, sino sencillamente que me diga: en caso de que desee volver a cantar, ¿qué voz preferiría tener?

— Si yo creyera en las hadas —repuso Segurola, forzando una sonrisa—, o en los genios de los cuentos infantiles, o así como quien formula un deseo al soplarle a las velitas de un simbólico pastel de cumpleaños, diría que quisiera tener voz de barítono.

Segurola había cantado durante muchos años en tesitura de bajo, y no bajo cantante, pues tenía dificultad en alcanzar un fa natural. En la ópera se defendió siempre más con sus facultades de actor que con la calidad de su voz. Esto no significa que su voz no tuviera una alta calidad. La mejor prueba de ello es que cantó durante varias temporadas al lado de Enrico Caruso en el Metropolitan Opera House de Nueva York, y en teatros de las principales capitales europeas.

— Muy bien, don Andrés —replicó el señor De la Huerta—, voy a hacerle una proposición: le daré cincuenta clases. Si al cabo de ellas usted canta como barítono, digamos por ejemplo, el aria

“Eritu” de la ópera *Baile de máscaras* a su entera satisfacción, usted me pagará mil dólares; si no es así no me pagará un centavo.

—¡Don Adolfo! —exclamó el comendador— mil dólares por una buena voz de barítono sería un regalo del cielo.

—Pues esa es mi proposición —concluyó De la Huerta—. Si está de acuerdo empezaremos a trabajar ahora mismo.

Los conocimientos realmente únicos que De la Huerta había adquirido y desarrollado por sí mismo, desentrañando los misterios de la producción de la voz, le inclinaban a trabajar de preferencia en gargantas vírgenes. No pretendía mejorar voces ni cambiar las ya concedidas por la naturaleza. Quería crear voces en gargantas normales. Cuando empecé a estudiar con él no comprendía la razón de aquella preferencia; pero progresivamente fui dándome cuenta de que lo que él hacía era abrir y señalar nuevos derroteros en el arte del bel canto. Quería apartarse por completo de las viejas escuelas, de los métodos rutinarios y de los sistemas tradicionales en que sólo suelen aprovecharse las facultades naturales del discípulo. No le interesaban las voces innatas. Más que por convencer a los incrédulos o por demostrar la realidad de su asombroso método, prefería discípulos que no fueran ni nunca hubieran sido cantantes ni tuvieran deseos o esperanzas de llegar a serlo. Yo fui en sus manos un sujeto de experimentación para el genial maestro. No así Segurola quien, por otra parte, le ofrecía otro campo de experimentación: un ex cantante que había sido mundialmente conocido como bajo, y quien se había retirado de la ópera “porque la voz se le había retirado de la garganta” y que volvería, en edad avanzada, a presentarse con una voz distinta, una voz nueva y mejor que la que había tenido. Sería una demostración brillante de las facultades mágicas del maestro, y para el discípulo, la prueba de un prodigio cuyo reconocimiento tendría en él la autoridad de sus años en los foros de la ópera.

En la época a que me he referido tenía que ingeniarme para cubrir las necesidades económicas más imperiosas, viéndome obligado a aventurarme por campos que me eran del todo desconocidos, tales como los de reportero y cuentista en un diario que el mismo don Adolfo había fundado en Los Ángeles, *El Eco de México*, empresa en la que había contado con la cooperación

del doctor Cutberto Hidalgo, de José Healy en funciones de director del periódico, del general Ramón B. Arnáiz y de otros desterrados políticos.

Un día, el director Healy me dio la amarga noticia de que el periódico no podría seguir pagándome mi sueldo de escritor y reportero porque los sueldos de unión que se pagaban a los operarios, especialmente el que percibía el prensista de la rotativa Goss, se llevaban noventa por ciento de los ingresos de la patriótica, pero enclenque publicación. Yo había tenido la curiosidad de observar cómo funcionaba la rotativa, hasta adquirir una idea general de su funcionamiento. Así que, al escuchar la mala noticia sobre la suspensión de mi sueldo, en un arrebato de desesperación y audacia, le propuse al director que despidiera al prensista y me diera a mí aquel empleo. No sé cómo logré convencerlo; el caso es que de la noche a la mañana –y en éste sí puede decirse textualmente que era “de la noche a la mañana”– me vi transformado nada menos que en el prensista de *El Eco de México*. Entonces supe lo que era tomarle cariño al olor de la tinta de imprenta y al arte de ajustar formas y correr una prensa y ver caer en las primeras horas de la mañana, o mejor, en las últimas de la noche, esa pequeña cascada de diarios frescos y bien doblados que escapan por el último tramo de la rotativa, se amontonan unos sobre otros con impresionante rapidez, y salen al reparto, entre el parloteo de los papelerillos, juntamente con los primeros rayos del sol.

Necesitaba proveer el sustento de mi familia y el propio en cualquier forma honorable, pero inmediata, pues aunque mi “empleo” de secretario de don Adolfo seguía en vigor, ni él contaba con ingresos para pagarme un sueldo, ni las insignificantes tareas de mi simbólico puesto lo ameritaban, ni yo esperaba compensación alguna, conocedor de nuestra precaria situación económica.

Mientras tanto, las clases de canto seguían con el evidente progreso en mis estudios de bel canto. Lo que me preocupaba era que en mi presentación ante el público me sobrecogiera eso que se ha dado en llamar “pánico escénico”. Para “hacer tablas” decidí aprovechar cuantas oportunidades se me presentaran y, mejor aún, cuantos caminos pudiera abrirme yo mismo.

Un día me inscribí en una agencia teatral que se especializaba en proporcionar artistas a los cinematógrafos de segunda o tercera categoría en las barriadas de Los Ángeles, para cuando, una vez a la semana, presentaban “Noche de aficionados”. En ellas, durante los intermedios entre películas, se improvisaba una especie de concurso entre los aficionados de toda categoría y especialidad artística. Se acostumbraba, en aquellos teatruchos, usar una larga pértiga con un gancho en el extremo para enganchar por el cuello al aficionado que se hallaba en el foro y cuya actuación resultaba demasiado mala, obligándose así a salir de escena. En realidad, aquella práctica era más bien un truco para hacer reír al auditorio, pues nunca vi que se empleara con los aficionados auténticos, sino solamente con actores cómicos que se prestaban para dar la nota cómica, dejándose enganchar por el cuello. La agencia teatral en la que me inscribí pagaba con generosidad ejemplar ¡un dólar! al artista que resultara victorioso en la función de la noche, y setenta y cinco centavos a quienes salían derrotados.

Para perderle el miedo al público y hacer tablas, logré cierta habilidad tocando el serrucho musical, herramienta ésta cuyas funciones de instrumento musical eran entonces apenas conocidas. La noche de mi debut salí a escena con sillita, serrucho y arco de violín y toqué, con mayor o menor afinación, una melodía sencilla. Después, mientras escuchaba el aplauso no muy entusiasta del público, abandoné sobre la silla mi instrumento y canté una canción popular americana. La reacción del público fue mucho más favorable: obtuve el primer premio de la noche.

Al día siguiente, cuando llegué al estudio de don Adolfo, enseguida advirtió en mí una sonrisa enigmática.

—Maestro —le dije con fingida gravedad— aquí le traigo su primer pago de lo que he ganado cantando. Y le entregué una moneda de veinticinco centavos de dólar.

—La guardaré como recuerdo —repuso mi maestro, sonriendo—; pero mientras usted no reciba por lo menos cien dólares a la semana, no deberá pagarme ningún porcentaje.

Después de casi dos años tenía la satisfacción de entregarle a don Adolfo de la Huerta alrededor de ciento diez dólares semanarios, equivalentes a veinticinco por ciento de los cuatrocientos cincuenta que yo ganaba como cantante.

Es importante advertir que durante los años que el señor De la Huerta actuó como maestro de canto en Los Ángeles, no anunció su academia. Sus éxitos iniciales dependieron casi exclusivamente de mis actuaciones públicas. Esto se debió no sólo al hecho de haber sido su discípulo más adelantado, sino porque fui el primero en lanzarme de manera profesional a la carrera artística.

Como es natural, quienquiera que me escuchaba cantar y tenía aspiraciones a ser cantante, descubría en mi voz algo distinto y que juzgaba superior a lo que generalmente se encuentra en otros cantantes. Venía entonces la inevitable pregunta: “¿Con quién estudió canto?” Y cuando contestaba que con el maestro De la Huerta que residía en Los Ángeles, de inmediato me pedían que los llevara a su estudio. Así comenzaron a llegar unos que a su vez presentaban a otros. Como para aquellas fechas el cinematógrafo se había vuelto sonoro, y el nombre de don Adolfo se extendía por todas partes como el de un extraordinario maestro de canto, empezó a caer en su estudio una “lluvia de estrellas” cinematográficas, entre las que figuraron Lupe Vélez, Gerain Creer, Yna Clare, Agnes Ayres y otras muchas. Desgraciadamente, muchos de aquellos astros de luz propia creían que llegar al estudio de don Adolfo, sin voz, y salir de él convertidos en estrellas de bel canto era cosa más rápida y sencilla que entrar en una tienda de modas y salir con sombrero nuevo. De todas ellas sólo una que otra se dio cuenta cabal de la oportunidad que se le presentaba y la aprovechó, aunque, en parte.

Mi situación como discípulo de don Adolfo y a la vez cantante profesional era un tanto peculiar por el hecho de que al no haber sido un gran aficionado al canto, ni cultivado ese fervor que quienes siguen la carrera suelen llevar en el corazón como un fuego sagrado, no estaba capacitado para apreciar y juzgar mis propios adelantos, ya que me faltaban puntos de comparación. Estudiaba mi repertorio de ópera con Ignacio del Castillo, quien residía en Los Ángeles; un excelente maestro, especialmente para aquella clase de trabajo. Era un músico completo, exigente en cuanto a cuadratura musical, pronunciación del idioma en que se cantara, etc. Recuerdo que la última ópera que puse con él fue Otelo, y que al estudiar la parte del tenor, de principio

a fin, desde el Essulante hasta la muerte de Otelo, sin mediar pausas ni descansos, yo terminaba mejor de voz que al empezar. Es decir, no encontraba dificultades en cantar a toda voz y con la debida interpretación del tremendo papel de Otelo, sino que al terminar un estudio, sin haber descansado, mi garganta había resistido tal prueba y llegaba al final en mejores condiciones.

Sabía que Otelo es una ópera que pocos tenores pueden cantar porque requiere una voz de verdadero tenor dramático, volumen, calidad y resistencia; pero el hecho de no encontrar mayores dificultades no me sorprendía porque me faltaban puntos de comparación.

Antes de empezar a estudiar con el maestro De la Huerta, no había escuchado sino dos o tres óperas. No las había entendido ni me habían gustado, ni menos aún había sabido juzgar a los cantantes. Con frecuencia don Adolfo exclamaba: “¡Bravo! Usted será un tenorazo.” Pero siempre pensaba que aquel vaticinio era sólo producto de su entusiasmo, su afecto y su benevolencia. Tiempo después, la llegada a Los Ángeles de la Chicago City Opera Company me reveló una verdad que hasta entonces no había sospechado. Aquella compañía anunció, entre otras, la ópera *Payasos* que cantaría un tenor de apellido Marshall, de quien se decía que era el único tenor dramático viviente. Yo había estudiado *Payasos* con especial empeño, tanto por ser una de mis óperas favoritas, cuanto porque Seguirola, quien tantas veces se la oyera cantar a Caruso, me había preparado en interpretación y actuación. Pero al escuchar a Marshall hallé su voz y su actuación tan malas que pensé que ni enfermo ni beodo podría yo hacerlo peor. Entonces comencé a tener fe en mí mismo. Había encontrado, en aquel cantante tan anunciado, un punto de comparación que me favorecía enormemente. Si era así como cantaba “el único tenor dramático viviente”, yo sería el “tenorazo” profetizado por mi maestro.

Convencido de que efectivamente podía aspirar a cantar en primera fila en una compañía de ópera, decidí hacer cualquier cosa para conseguir que el director de la Chicago City Opera Company me concediera una audición. Lo busqué en el hotel donde me hospedaba. El maestro no estaba en su habitación; pero esperé pacientemente su regreso, por más de una hora.

Cuando al fin lo vi llegar me le atravesé en el pasillo y le cerré el paso, respetuosa, pero decididamente.

— Maestro —le dije— le ruego de la manera más atenta me conceda solamente cinco minutos de su atención, el día y a la hora que a usted le sea posible.

— Caro signor —replicó el maestro, haciendo una ensalada de italiano, inglés y español—. ¿You want me que le oiga cantar?

— Sí, maestro, eso quiero.

— Usted quiere sing en la Chicago City Opera Company, ¿no es así?

— Efectivamente, maestro; a eso aspiro.

— Pues oiga, signor; si usted es el cantante más extraordinario que jamás haya existido, yo no puedo darle un puesto en esta Compañía. Sepa —agregó al advertir mi gesto de sorpresa—, sepa que aunque soy el “conductor” de esta Compañía, no soy quien elige a los artistas ni quien resuelve sobre sus capacidades. Debe usted saber que la Chicago City Opera Company está respaldada por un grupo de millonarios chicaguenses que año con año cubren a prorrata el déficit que invariablemente se produce al final de cada temporada. Esos señores desean en esa forma contrarrestar la fama que tiene la ciudad de Chicago como sede del pistolero y el crimen, y han pensado que una manifestación de arte y cultura, como la ópera, es una forma efectiva de conseguirlo.

— Pero maestro ¿cómo es posible que no tengan en cuenta su opinión?

— Prego, caro signor; hágame il favore di credermi che questi cani che cantano qui, hanno sido contratatti, ma non per me.

He tratado de reproducir hasta donde recuerdo las expresiones de aquel señor, en su pintoresca mezcolanza de lenguas. No estoy seguro de haberlo conseguido; pero sí recuerdo su categórica expresión: “Questi cani che cantano qui”.

—Si quiere cantar en questa Compañía —me aconsejó compasivamente— vaya a Chicago, consiga una audición de los millonarios que pagan las deudas, y si ellos lo aprueban, usted cantará aunque sea el peor cantante del mundo.

Aquella entrevista equivalió a un cubo de agua helada sobre mis ilusiones. No estaba ni en condiciones económicas para

emprender un viaje ni abrigaba la menor esperanza de que aquellos millonarios, que pretendían ahogar el estruendo de los pistoletazos con arias operáticas, me concedieran la oportunidad de ser oído. Habría que buscar padrinos, hacer antesalas, rogar, suplicar, insistir y, para mi fortuna o desgracia, tengo la columna vertebral tan rígida que no puedo hacer genuflexiones.

A pesar de aquel incidente, o quizá a causa de él, con más ánimo y mayores bríos decidí que era preciso vivir del canto y para el canto; que tenía que ganar lo suficiente para sostener a mi familia y era urgente remediar de cualquier manera mi falta de experiencia teatral. Busqué, investigué y di audiciones, hasta que logré al fin ser contratado por una compañía teatral que acababan de formar el maestro Lauro Uranga, su esposa, Adelina Iris, y el actor cómico Romualdo Tirado. Naturalmente aquella compañía se llamó Iris, Tirado, Uranga y se acordó que su vasto repertorio incluiría desde sainetes hasta dramas, y desde zarzuelas del género chico hasta óperas. Hice con aquellos optimistas empresarios mis primeras armas e invadí los campos del tango, la canción colombiana y una que otra romanza mexicana, pues el público que asistía a los teatritos que presentaban espectáculos en español, prefería un tango llorón a una aria dramática.

No se crea que trato ahora de desdeñar aquella música popular que me dio mis primeros triunfos, aquellos tangos que Carlos Gardel nos dejara grabados y que siguen íntimamente ligados a los recuerdos de mis primeros pasos en una carrera que jamás había soñado seguir. La experiencia adquirida en los tablados de los pequeños teatros mexicanos me fue muy útil, pues tan pronto tenía que tomar la parte del barítono en *La viuda alegre* o en *El conde de Luxemburgo*, como transformarme en actor de carácter en dramas tan populares aquellos días, como el de *Tierra baja*. ¿Cómo olvidar las veces que pusimos en escena Marina? En ella, como era natural, yo cantaba el Jorge. Nuestro entonces director de escena, “El Nanche” Eduardo Arozamena, solía prorrumpir en exclamaciones de admiración cuando el cuarteto de Marina resultaba “un cuarteto de cañones”, según su propia expresión. Aquel cuarteto lo cantábamos Cora Montes, discípula también de De la Huerta; Rodolfo Hoyos, excelente barítono; Alfonso Pedroza, gigantesco bajo –aquel pensionado a quien De la Huerta

enviara a Nueva York a estudiar con el maestro Breneman— y posteriormente discípulo del propio De la Huerta y yo.

Empezábamos a ensayar el cuarteto, y casi siempre venía un pique artístico: el barítono soltaba un chorro de voz; la soprano hacía otro tanto; el bajo ponía a temblar las bambalinas con el trueno telúrico de su vozarrón, y yo, el tenor, sencillamente ponía más aire en la emisión y nivelaba mi voz con la de mis compañeros. Estas funciones de opereta y zarzuela del género grande no fueron ya en la Compañía Iris-Tirado-Uranga, sino en un grupo que formamos los cantantes ya mencionados, y algunos otros más.

Ahora referiré algo que pudiera provocar discusiones o, por lo menos, dudas sobre la veracidad del relato. Ocurrió la noche en que cantábamos *Marina* por primera vez. Durante los ensayos habíamos tenido aquellos cuasi torneos de potencia a los que ya hice referencia y que Arozamena esperaba que repitiéramos ante el público.

En la famosa entrada de Jorge: “Costas las del Levante...”, tomé con facilidad y lucimiento el agudo cuya emisión nunca me había representado un problema. Pero conforme fue transcurriendo el primer acto, comenzó a molestarme una ronquera incipiente. Acaso el público no lo notaba todavía; pero a mí sí empezó a preocuparme sobremanera. En el entreacto, don Adolfo, quien no podría faltar a aquella primera función, se presentó de improviso en mi camerino. Su sola presencia me produjo alivio. Le expliqué lo que me pasaba; entonces él, con gran sorpresa mía, me dijo: “De aquí en adelante cante a media voz”. Aquellas instrucciones me hubiesen parecido disparatadas en labios de cualquier otro maestro. Todo cantante sabe que cantar a media voz es más difícil que cantar a toda voz, pero hacerlo cuando se inicia una ronquera, peor aún. Sin embargo, el consejo venía de un maestro en quien tenía plena fe. Lo hice a partir del segundo acto, y no sólo pude cantar con facilidad, sino mejor que en el primer acto. Entre el público se encontraba también don Enrique Seldner, fiel amigo de mi maestro y conocedor del bel canto. Al terminar la función fue a saludarme y, con gesto de incredulidad y asombro, me dijo: “¡Pero usted tiene dos voces! Y lo más extraño es que no sé cuál de las dos me gusta más”.

Dudo que exista otro maestro que pudiera decir, acertadamente, cuál era la causa de mi ronquera y cómo podría corregirla para que yo cantara con éxito la parte más difícil de la obra. Pero aquél fue, sin embargo, sólo un pequeño milagro. Ya veremos más adelante cómo aquel mago produjo otros muchos que fueron “grandes milagros”. Por ello Seguro, cuando en cierta ocasión pasábamos frente a la casa en que vivía mi maestro, tomándome del brazo me dijo, con acento de honda convicción: “Ésa, querido tenor, es la Casa de los milagros”. Ya antes lo había dicho el gran crítico musical Patterson Green.

Conforme transcurría el tiempo y continuaban mis estudios, mi voz mejoraba notablemente. Empecé a cantar arias a las que todos los tenores del mundo temen acometer, y llegué a cantar partes de *La fuerza del destino* y de *Payasos*, con la misma facilidad con que cantaba *Estrellita* o cualquier romanza sencilla. En cierta ocasión se presentó don Adolfo en mi casa, acompañado de su amigo Maxemín. Éste era uno de esos apasionados del canto que por asistir a una ópera podía quedarse sin cenar. Soñaba con ser un cantante famoso, y su obsesión era tal que su empeño hubiera resultado cómico de no ser tan sincero.

Don Adolfo me pidió que cantara una romanza que Juan Maxemín había estudiado en Italia: la *Canción de cuna*, de Jocelyn. En mi casa, no había piano ni quien me acompañara; pero como sólo se trataba de que el visitante escuchara mi voz, por instrucciones de mi maestro canté a menos de media voz, casi en pianísimo. El aplauso del buen Maxemín fue una verdadera explosión de exclamaciones. “¡Qué bárbaro!, dijo, ¡Qué bárbaro! Pero ¿sabe que si cantara así en Italia armaría una revolución en el mundo del canto?”.

En aquella ocasión le concedí poca o ninguna importancia a los elogios de mi exaltado admirador. Había cantado sin dificultad y me parecía que aquello podría hacerlo cualquier otro tenor. La mía no me pareció una proeza. Pero pasaron los años, y cuando, abandonado por completo el estudio, debilitado el diafragma por falta de ejercicio y casi olvidados los conocimientos adquiridos, he intentado cantar como entonces, no he podido hacerlo. Ahora comprendo por qué hay tenores a quienes les inspira miedo ejecutar *La fuerza del destino*, y por qué antaño

se me aplaudía tanto cuando cantaba “Una furtiva lágrima” de *Elíxir de amor*.

A propósito de “Una furtiva lágrima”, recuerdo una curiosa anécdota. El caso ocurrió en el Breakfast Club de Los Ángeles, original asociación cuyos miembros acostumbran reunirse cada mañana para almorzar, en un ambiente festivo de encantadora ingenuidad infantil. Se le rinde culto al más americano de los platillos: *ham and eggs* (huevos con jamón). La iniciación de nuevos miembros se ciñe a un rito cómicamente impresionante. Las “pruebas” consisten en vendarle los ojos al nuevo miembro, y hacerle cabalgar en un caballito de madera pintarrajeado de colores vivos. Estos “corceles” se llaman “Ham” and “Eggs”. Los recién admitidos hacen así solemne protesta de rendir culto a la amistad y el desinterés, que constituyen el lema del club. Acto seguido, se presenta el maestro de ceremonias con un platillo de huevos con jamón y los obliga a embarrarse en ellos la mano derecha. Es también costumbre entre los miembros sustituir su nombre propio y llamarse recíprocamente Hello, Ham, o Hello, Eggs.

A este club *sui generis* asisten con frecuencia prominentes personajes de la política, la ciencia, las finanzas y los deportes. En una ocasión vi al ex presidente Coolidge, sentado al lado del ex luchador “Strangler Lewis”. Aproveché la oportunidad y acercándome a Coolidge, por quien no sentía la menor simpatía, le tendí la mano y le espeté un sonoro Hello, Ham, a lo que él tuvo que contestar, con una agria sonrisa, Hello Eggs.

En aquellas reuniones matutinas solían ser presentados los artistas más destacados del mundo musical que visitaran la ciudad o residieran en ella, invitándolos a cantar, lo que los huéspedes hacían gratuitamente. Como en aquellos días empezaba ya a sonar mi nombre en el mundo artístico, fui también invitado. El honor me hizo poca gracia, pues amén de ir a cantar sin más paga que un aplauso, no me seducía la idea de tener que cantar como los gallos, casi al amanecer, con el estómago vacío y la garganta llena de telarañas nocturnas. Por otra parte, la invitación halagaba mi vanidad. Me sentí “celebridad”. Consulté con mi maestro quien me dio desde luego su aprobación. Llegado el día en que habría de sentarme ante un platillo de huevos con jamón, me levanté muy temprano, tomé un ligero desayuno, vocalicé un

poco y me dirigí al Breakfast Club, con la música de “Una furtiva lágrima” y de *Estrellita*.

Llegado el momento de mi presentación, y al dirigirme al tablado, me invadió de pronto una angustiosa incertidumbre. Aquel ambiente de broma y de risa me pareció el menos apropiado para cantar una aria operística, además, poco conocida. Pero no había manera de remediarlo; era demasiado tarde para cambiar el programa, y dudaba de que mi acompañante aceptara un cambio a última hora. Me encomendé a todos lo santos y empecé a cantar.

El aplauso que estalló un segundo después de que daba la última nota fue tan nutrido, unánime, vigoroso y prolongado que por un instante temí que también se tratara de una broma. Sin embargo, el entusiasmo del público era evidente y auténtico. Me incliné repetidas veces, agradecido, pero me vi obligado al bis, y canté la *Estrellita*, del maestro Manuel M. Ponce. El aplauso fue aún más entusiasta y ruidoso. Me retiré del tablado, pero las palmas continuaron, obligándome a reaparecer varias veces. Entonces el maestro de ceremonias, con una impaciencia que mal disimulaba su sonrisa, pidió que se le permitiera hablar. Cuando al fin consiguió imponer un silencio relativo, dijo que en vista del éxito extraordinario que yo había alcanzado me rogaba que cantara un número más, pero a la vez suplicaba que después ya no se insistiera en hacerme cantar por la brevedad del tiempo de que se disponía, y la necesidad de presentar otros números del programa acordado para aquella mañana.

No llevaba más música conmigo; pero me imaginé que mi acompañante podría ejecutar de memoria una canción muy gustada, con versos de Kipling, titulada *On the road to Mandalay*. Aquella música marcial, brillante y valiente, me daría la oportunidad de lucir ante mi auditorio otro estilo de mi canto. El éxito que alcancé entonces fue verdaderamente indescriptible. Con aquello me hubiera dado por satisfecho. El programa había sido transmitido por radio; sabía que mi querido maestro me estaba escuchando en su casa y que aquel cálido aplauso habría resonado hondamente en su corazón.

No habría de apagarse allí aquel fulgor de gloria. El Breakfast Club acostumbraba otorgar cada año una medalla de oro al ar-

tista que hubiera alcanzado mayor éxito. En el año que canté habían desfilado por aquel tablado artistas de fama internacional, entre ellos, Tito Schipa. El encargado de otorgar la codiciada presea dudó entre concedérsela a Tito Schipa o a mí. Alguien dijo después que la única ventaja que me llevaba Tito Schipa era la de un nombre consagrado. Tras largas deliberaciones el comité acordó hacer una excepción y otorgar aquel año dos medallas de oro, una a Tito Schipa, y otra a mí. Como era de justicia y con profunda satisfacción, le entregué a mi maestro no veinticinco por ciento de la medalla, sino la medalla entera, que él conservó cariñosamente hasta el día de su muerte.

Conforme continuaba mis estudios y mejoraban mi voz y mi estilo, las arias líricas empezaron a perder su atractivo. Me era, ciertamente, fácil y cómodo cantarlas; pero sentía que mi voz y mi temperamento pedían arias de fuerza y carácter dramático. Mi maestro, quien entre otras de las cosas extraordinarias que hacía, era la de ampliar en unos cuantos días el registro de un cantante, empezó a hacerme vocalizar en el registro grave hasta las notas profundas del bajo para después llevarme a los sobreagudos un tono o dos arriba del famoso do agudo. Así aprendí algunas selecciones de barítono que cantaba con facilidad y con las cuales frecuentemente desorientaba a mi auditorio, sobre todo cuando mis oyentes eran conocedores, al grado de que hubo quienes trataban de convencerme de que yo era barítono y no tenor.

Recuerdo que en alguna ocasión, cantando en un club nocturno donde trabajé una larga temporada, después de cantar *On the road to Mandalay*, un caballero de agradable presencia me llamó a su mesa y me invitó a tomar una taza de café, no pudiendo ofrecerme otra cosa porque estábamos en los días de la ley seca. Mi accidental anfitrión me manifestó su interés por mi actuación como cantante, diciéndome que yo era un gran barítono. Cortésmente lo corregí, asegurándole que si bien yo podía cantar en esa tesitura, mi voz, en realidad, era de tenor dramático. No lo creyó y como dijera que era imposible que yo cantara bien como tenor, le contesté: “como ante pruebas no hay argumentos, cantaré ahora mismo el Arioso de *Payasos*”. Fui al piano y le pedí al maestro que me acompañara el aria “Vesti la giubba”. Mi oyente se rindió sin ocultar su asombro, y al igual que muchas otras personas

interesadas en el canto, me preguntó quién era mi maestro y me pidió su dirección.

Aquel club nocturno llamado Zucca Inn era propiedad de una dama italiana, mujer extraordinariamente atractiva. Yo había ido a aquel lugar por insistentes recomendaciones de mi maestro. La primera vez que escuché el extraño nombre, no sé por qué me imaginé que aquel sitio sería uno de tantos cabaretuchos de dudosa moralidad, destinados a divertir a una clientela americana buscadora de placeres fáciles. Repito que no hay razón que justifique un juicio tan *a priori*. Claro que un cabaré como el que me había imaginado, jamás lo habría recomendado mi maestro. El caso es que al presentarme allí y preguntar por la dueña, también esperaba encontrarme con una de esas damas que tratan de retener una belleza ideal, a fuerza de cosméticos. Mi sorpresa fue grande cuando vi que se me acercaba una mujer de corta estatura, es decir, “bajita”, adjetivo éste que si no es propio, es gráfico. Su edad seguramente sobrepasaba los cincuenta. Era regordeta y llevaba los cabellos partidos por en medio en dos sencillas bandas a los lados. Su vestido oscuro la asemejaba más a una ama de casa que a la dueña de un club nocturno. Madame Zucca, en persona, me pidió que cantara. La música que había llevado era casi toda de selecciones de ópera. Madame me escuchó complacida.

—¿Cuándo puede empezar a cantar? —me preguntó, estipulando el sueldo que me pagaría.

—Desde luego —le contesté—. ¿Debemos firmar algún contrato por determinado tiempo?

—El último cantante que tuve aquí —me contestó— estuvo tres años sin contrato. Si usted lo desea firmaremos un contrato; pero por mi parte no es necesario. Sólo quiero que convengamos en que aquí cantará números de ópera y concierto, exclusivamente. Si a la gente, es decir, a mi clientela, no le gusta, eso me tiene sin cuidado. Me gusta a mí y eso basta.

Estuve cantando en aquel lugar durante dos años. El ambiente era discreto. En aquella época estaban prohibidas las bebidas alcohólicas. La gente acudía a bailar y a comer espagueti con hongos, la especialidad de la casa, y a escuchar música italiana. En ocasiones participaban bailarinas, y los meseros formaban un coro mientras servían, distribuidos en todo el salón-comedor.

Cuando yo salía a cantar cesaba hasta el ruido de los cubiertos, haciéndose un silencio que mucho me halagaba.

En aquel agradable ambiente hice muchos amigos, y tuve ocasión de enviar al estudio de mi sabio maestro a muchas personas interesadas en aprender a cantar. Los propios hijos de madame Zucca fueron durante algún tiempo discípulos del señor De la Huerta. Nunca concedí importancia especial a mi actuación en el club de madame Zucca, excepto en el aspecto económico, pues disfrutaba de un sueldo que si no era elevado, al menos, constante. Sin embargo, allí gocé de grandes satisfacciones. Recuerdo que en cierta ocasión escuché a un caballero que al entrar en el club en compañía de varios amigos, le decía a sus acompañantes: “Van ustedes a escuchar un cantante extraordinario que aquí trabaja”. Vivamente emocionado le envié a mi querido maestro una felicitación, pues era hechura de su poder mágico para crear cantantes.

El caso de Patterson Green

Cierta noche fui invitado a una fiesta en casa de los condes de Zarubba. Nunca supe si eran búlgaros o checoslovacos. Ella había sido cantante de ópera. El conde, gordo y de baja estatura, tocaba el violín. Tenía en aquel entonces alrededor de 55 años de edad. Su aspecto era más bien de cantinero que de aristócrata. Gustaba de preparar un raro menjurje en un gran tazón de plata en el cual mezclaba quién sabe cuántos líquidos más o menos intoxicantes que luego enfriaba con una catarata de cubitos de hielo que obtenía congelando jugos de frutas. Sus amigos disfrutaban de aquel brebaje, especialmente por sus agradables efectos. Tocando el violín distaba mucho de ser una notabilidad; pero el instrumento que se embutía en la papada era, al decir de él, un Stradivarius.

La señora condesa sí había sido una cantante de categoría; pero aunque sólo hubiese sido corista, haciendo los honores de la casa era toda una dama. Algunos años menor que su marido, conservaba los rasgos de una belleza que en su juventud debió haber sido subyugadora. Tenía el don de hallar para cada uno de sus visitantes la frase oportuna y la sonrisa amable, todo ello con

tal gracia que el halagado se sentía como si la recepción fuese exclusivamente en su honor.

Cuando aquella noche, transcurridas dos horas, empezaron a retirarse algunos invitados y quedamos sólo aquellos que pudieran considerarse amigos íntimos, la condesa anunció con una sonrisa que parecía envolver una disculpa, que su esposo tocaría el violín. Ella, excelente pianista, se dispuso a acompañarlo. Él, apretando su Stradivarius en el cogote, tocó algo que le fue cortésmente aplaudido.

Después de una breve pausa mojada en ponche de colores, la condesa se me acercó y con encantadora gentileza me pidió, casi me suplicó, que le hiciera la merced de cantar para ella y sus amigos íntimos alguna selección de ópera. Acepté gustosamente. Yo, que no había esperado aquella invitación, no llevaba música; pero la señora condesa tenía una rica biblioteca musical. Manifesté que me gustaría cantar una aria de *La fuerza del destino*. Sonrió madame y en breves minutos colocó en el atril de su piano la partitura de la ópera solicitada.

La salita de la casa de los señores condes estaba elegantemente decorada. Tenía al fondo una pequeña plataforma con un piano de concierto y espacio para que a su lado se colocaran uno o dos cantantes.

—Mis queridos amigos —anunció la condesa—, es para mí motivo de gran satisfacción ofrecerles un número extraordinario por un extraordinario tenor mexicano, el señor Roberto Guzmán, quien nos cantará una aria de la ópera *La fuerza del destino*.

Sin más preámbulos, aquella dama que con tanta largueza me acababa de elogiar, se sentó al piano e inició el preludio. Empecé el “recitativo”, dispuesto a corresponder, en la mejor forma que me fuese posible, a la bondadosa presentación que de mí se había hecho. Desde la plataforma me fue fácil observar en la sala iluminada la actitud de mis oyentes. Unos permanecían de pie, en la actitud de quien disfrutando de los fiambres o de la charla, se ve de pronto obligado a escuchar; otros, con la copa en la mano, se volvieron hacia mí movidos quizá más por la curiosidad que por el interés.

En el lado distante del salón, donde un arco parecía separar de la sala lo que pudiera ser un comedor con mesas surtidas de

fiambres, golosinas y copas, advertí la presencia de un hombre joven, de no más de 25 o 28 años de edad, que con un pastelillo en la mano y una copa en la otra, había permanecido de espaldas en el principio de mi canto. No sé por qué me llamó particularmente la atención, el caso es que lo vi volverse de pronto hacia mí y quedarse inmóvil, olvidado de su *vol-au-vent* y su bebida, y enseguida, abandonando el uno y la otra sobre una mesa, avanzar con lenta discreción, hasta el centro de la sala.

Al terminar, escuché un nutrido aplauso, le besé la mano a la condesa y bajé de la plataforma. Mi oyente desconocido se me acercó.

— ¿Le gustaría cantar en una compañía de ópera? —me preguntó.

— Por supuesto —le contesté.

— Creo que no me será difícil conseguir que lo acepten en el coro de una compañía de ópera que pronto actuará aquí.

— Gracias —repuse con sequedad—, pero a riesgo de parecerle presuntuoso debo decirle que si no puedo cantar como primera figura en una compañía de ópera, prefiero no hacerlo. No creo que sea demasiado fatuo o vanidoso. Hablo así por la fe que tengo en mi maestro. Él me asegura que ya estoy capacitado para cantar como primera figura en cualquier compañía de ópera de categoría. Cantar en el coro pudiera servirme de experiencia; pero, por otra parte, ese tipo de trabajo anularía mi personalidad y me privaría de cualquier oportunidad de llegar a cantar como solista.

Mi interlocutor no pareció ni molestarse ni sorprenderse de mi actitud.

— ¿Con quién estudia? —me preguntó.

— Con don Adolfo de la Huerta —le contesté.

Entonces, él me entregó su tarjeta: era Patterson Green, crítico musical del diario *Los Angeles Examiner*.

Al día siguiente de aquella agradable reunión en la residencia de los condes de Zarubba, le conté a don Adolfo la conversación que había sostenido con Patterson Green y el ofrecimiento que me hiciera de conseguir que cantara en una compañía de ópera como simple corista. A don Adolfo le pareció, aún más que a mí, que la oferta, indudablemente bien intencionada, estaba muy por debajo del nivel al que yo aspiraba y para el cual ya me

concedía el derecho de aspirar; pero tratándose de un crítico musical, aunque ignorásemos sus conocimientos del bel canto, sería importante que me escuchara en una audición especial para que apreciara mi escuela, mi voz y mi estilo de cantar, y convinimos en que yo iría en su busca a las oficinas del *Examiner*.

El señor Green aceptó de buen grado la invitación y pocos días después se presentó en el estudio de don Adolfo donde ya lo esperábamos mi maestro y yo. Don Adolfo me hizo cantar diversas arias: unas a media voz y otras a todo volumen, como un tenor dramático completo.

Nuestro visitante se mostró vivamente impresionado. Le hice notar que mi voz era producto exclusivo de mi maestro, logrado en un plazo menor de dos años; pero debía saber que cuando inicié con don Adolfo mis estudios de canto, yo carecía de voz en lo absoluto. Green se negaba a aceptar un hecho que, como crítico musical, le parecía imposible. Argüía que lo que probablemente sucedía era que yo, teniendo voz desde antes de empezar mis estudios, no me había dado cuenta de ello por no haber sabido usarla o no haber tenido afición al canto. Insistí en que tal no había sido el caso; que don Adolfo, con sus personalísimos conocimientos, su asidua investigación y su método admirable, me había “creado” la voz que ahora tenía, que no existía antes ni había poseído jamás.

Esto —concluí— mi maestro puede hacerlo en cualquier garganta normal y con cualquier persona sin más requisito que el de que pueda hablar. Puede hacerlo, incluso, con usted mismo.

El señor Green frunció el ceño, movió la cabeza y sonrió incrédulamente. Nos aseguró que jamás había cantado “ni en el baño de su casa”, y agregó que creía tener suficientes conocimientos en el arte del canto, para sostener que lo que don Adolfo pretendía, a lo menos en su caso, era absolutamente imposible. Fue entonces en los labios de mi maestro donde apareció una sonrisa que quiso ser benévola.

En aquellos momentos llegó el comendador De Seguro. ya Patterson Green lo conocía. Después de los saludos de rigor mi maestro se dirigió al incrédulo crítico.

— Apostemos una cena para cuatro personas —dijo, dirigiéndose a Green e indicando a Seguro—; una cena rociada de buenos vinos que usted verá cómo consigue, ya que estamos sufriendo

la ley seca. Le daré diez lecciones. Si al cabo de ellas usted reconoce que ya tiene una buena voz de barítono, ganaré la apuesta; de lo contrario, la perderé y pagaré gustosamente la cena y los vinos para los cuatro.

— Pues cenemos de una vez —repuso Green pretendiendo bromear— porque desde ahora le aseguro que perderá.

— Eso no puede usted decirlo ahora. Espere a que haya recibido la décima lección. Y como ya tenemos apetito, empecemos enseguida. Le daré ahora mismo su primera lección.

Concertada así la curiosa apuesta, el comendador y yo abandonamos la sala, para dejar al maestro entregado a imponer a su nuevo discípulo los primeros ejercicios de su mágico método.

El día que Patterson Green recibió la séptima lección, se declaró vencido.

— He perdido la apuesta —confesó con voz emocionada—; he perdido y me alegro. Pagaré gustosamente. Lo que ahora me interesa, y mucho, lo que me interesa profundamente, es saber si usted seguirá dándome clases de canto...

Don Adolfo nunca quiso cobrar aquella apuesta, ni creo que le cobrara a Patterson Green la cuota que generalmente le pagaban sus otros discípulos; pero Green continuó recibiendo clases, y un buen día Segurola y yo lo escuchamos cantar una aria de ópera con una voz de barítono potente, vibrante, pastosa y rica; una voz que lo hubiera llevado muy lejos en la carrera del arte del bel canto, si se hubiera decidido a entregarse íntegramente al teatro de la ópera.

El caso de Elfrieda Wynne

El amigo Patterson Green —pues lo fue después para mí y en muy alta estima— no sólo carecía de voz para el canto, antes de conocer a don Adolfo, sino que la tenía muy pobre para hablar. Acaso por alguna afección en las cuerdas vocales, o por haberse formado el hábito de emitir la voz defectuosamente, eran tan incorrectos su acento y su dicción que prefería que alguna de las empleadas de su oficina contestara las llamadas telefónicas que iban dirigidas a él.

Entre los muchos artistas que Green conocía en las academias de canto, teatros y salas de concierto que por su profesión visitaba, figuraba Elfrieda Wynne, ex cantante del Teatro Imperial de Viena. Venida a menos su voz, madame Wynne, joven aún, emigró a Los Ángeles donde estableció una academia de canto.

En cierta ocasión madame Wynne llamó telefónicamente al periódico *Los Angeles Examiner*, y pidió hablar con el señor Patterson Green. Éste, que ya había obtenido, gracias a la magia de don Adolfo, una nueva voz, no sólo para cantar, sino también para hablar, contestó la llamada. Madame Wynne insistió en que deseaba hablar con el señor Green.

— Yo soy —repuso Green.

— No, no, no —arguyó airada la ex cantante y maestra— usted no es la persona con quien deseo hablar. Le ruego que me comunique con el señor Patterson Green.

— Madame —dijo entonces Green alzando la voz—, yo soy esa persona. Habla con Patterson Green.

— No creo; no es su voz; yo conozco la voz del señor Green.

— Sí, madame; tiene razón. La voz con que le estoy hablando no es la que antes tenía y que usted me conocía. Ahora tengo una voz nueva. Esto último lo dijo Green con la facilidad con que un charro suele decir “Tengo una yegua nueva”, o con la satisfacción bombástica con que un estudiante habla del traje que estrena.

— Lo que sucede, Elfrieda —explicó Green—, es que he estado recibiendo clases de emisión y canto con un maestro extraordinario que, como usted lo está oyendo, me ha cambiado la voz.

Por supuesto que ante un prodigio tan directamente relacionado con el trabajo que la señora Wynne desempeñaba en su academia de canto, le interesara; a tal grado, que le pidió a Patterson Green que no se moviera de su oficina, y salió disparada en su busca para que en persona le diera más detalles acerca de aquel milagro. Patterson Green disfrutó en presencia de su amiga del placer de lucir su nueva voz, placer que quizá es semejante al que siente la querida de un banquero cuando entra en un cabaré envuelta en un abrigo de visón. Le narró toda la historia a su amiga; desde nuestro encuentro en la mansión de los condes de Zarubba hasta la apuesta de la cena que él había perdido y que aún no pagaba. La señora Wynne le suplicó con

vehemencia de *prima donna* que la presentase con el hombre del milagro.

El caso de madame Wynne fue, en cierta forma, semejante al del comendador de Seguro. Ella también había sido cantante de primerísima categoría en el Teatro Imperial de Viena y también había perdido la voz. Y al igual que en el caso del comendador, mi maestro no se concretó a restituírle a la señora Wynne su perdida voz, sino que le dio una voz nueva. ¡Y qué voz! Además, el método, sistema o procedimiento de enseñanza de don Adolfo era del todo nuevo y desconocido para ella.

Madame Wynne continuó con su academia de canto, pues contaba con numerosos discípulos; pero empezó a ser solicitada para que cantara en salas de concierto y programas de radio.

Muchas veces estuve en el estudio de madame Wynne para repasar con ella algunos trozos de *Otelo* y *La fuerza del destino*, maravillándome siempre la calidad, frescura y belleza de su voz, una voz que ya llevaba el sello o la marca del fabricante: Adolfo de la Huerta. Con aquella gran soprano obró don Adolfo otro de aquellos milagros que ni antes ni después de él ha obrado maestro alguno. Madame Wynne había sido contratada para cantar la ópera *Aída*, que transmitiría íntegramente una radio-difusora, con el magnífico elenco y la dirección de una famosa compañía de ópera. Aquella representación sería uno de los pasos decisivos en la reaparición de la ex cantante y maestra. Fácil es imaginar su angustia, cuando la antevíspera de aquel para ella tan importante acontecimiento amaneció casi afónica, con una terrible ronquera. Con su aflicción a cuestas, madame Wynne se presentó ante don Adolfo.

Don Adolfo de la Huerta no fue solamente un gran maestro, sino un auténtico taumaturgo. El título de “maestro” no le va con exactitud. No transmitía conocimientos tradicionales; más bien era un investigador que no se satisfacía con sólo conocer los efectos, sino que profundizaba en las causas. Su punto de partida fue la pregunta que se hizo a sí mismo: “Si todos podemos hablar, ¿por qué unos cantamos y otros no pueden hacerlo? Y ¿por qué unos tenemos una tesitura y otros otra?”. Estudió el instrumento, el aparato de fonación, las cuerdas vocales, el diafragma, los pulmones, en fin, todos los órganos que intervienen

en la emisión de la voz. Conocidos los órganos estudió la manera de modificarlos y gobernar sus funciones. Pero eso no era todo: había en toda su persona una irradiación espiritual que a la vez que atraía infundía respeto, veneración, fe y confianza. Su sola presencia infundía valor. Al verlo, sus discípulos nos sentíamos capaces de cantar como los ángeles, suponiendo que los ángeles canten y que canten bien. Las de aquel maestro singular eran facultades de taumaturgo. De ahí que cuando los discípulos nos hallábamos en situación angustiosa, acudíamos a él, sintiéndonos, de antemano, seguros de que él nos salvaría. Así fue como, en la ocasión ya citada, madame Wynne llegó hasta él, con su aflicción. El maestro la escuchó, entresacando los ojos con un gesto de concentración que le era peculiar. Mirándolo como se mira a un santo, la cantante esperó un fallo que no admitiría apelación.

—No se preocupe —dijo al fin don Adolfo—; usted cantará su *Aída* sin la menor dificultad.

Después de una serie de ejercicios dados al vapor, la señora salió del estudio con menos voz y más afligida. A la mañana siguiente se presentaron en la casa de don Adolfo el gerente de la radiodifusora que tenía anunciada la transmisión de *Aída* y el maestro Pietro Cimini que la dirigiría. Iban en busca de la verdad: ¿Podría o no podría cantar al día siguiente la señora Wynne? En caso negativo, aún habría tiempo para buscar a otra cantante que sustituyera a madame Wynne.

Don Adolfo les contestó que podían retirarse tranquilos. Madame Wynne cantaría *Aída* al día siguiente, y la cantaría admirablemente bien. El gerente de la estación no quedó convencido.

—Señor De la Huerta —dijo, tratando de dar a sus palabras un tono respetuoso—, no pretendo contradecir su autorizada opinión, pero dadas las condiciones físicas de madame Wynne, estoy seguro de que no podrá cantar mañana, y por lo tanto iré ahora mismo en busca de otra cantante que la sustituya.

—Usted está en su derecho de hacerlo —repuso don Adolfo, mesurada y tranquilamente. Puede, si tal es su criterio, protegerse de lo que quizá considera un error mío. Por mi parte, yo tengo la absoluta certeza de que madame Wynne cantará mañana y a plena satisfacción de ustedes, de la crítica y del público.

Puede usted buscar una suplente, pero yo le aseguro que no es necesario.

Todo el día siguiente, con sólo cortos intervalos, don Adolfo sujetó a su discípula a diversos ejercicios, haciéndola a ratos producir sonidos agudos. Ahora que recuerdo lo sucedido en aquella ocasión y en otras semejantes, me pregunto si don Adolfo no manejaría los sonidos como bisturíes de aire con los cuales practicaba en la garganta de su discípulo una verdadera intervención quirúrgica. Lo cierto es que aquella noche madame Wynne cantó *Aída* como no la había cantado ni en sus mejores tiempos en el Teatro Imperial de Viena.

Así como dos días antes ella había llegado con su aflicción en busca de su maestro, apenas terminada la transmisión, llegó con su alegría y su triunfo. Luego se fue a su propia academia donde, rodeada de amigos y discípulos, cantó hasta las tres de la mañana sin que su voz mostrara el menor indicio de enfermedad ni de cansancio.

La canción del desierto

Cuando trabajaba en el Zucca Inn, solía visitar los teatros mexicanos en que había hecho mis primeras armas y en los cuales había dejado muy buenos amigos y excelentes compañeros. En uno de aquellos teatros alguien me dijo que sabía que la compañía cinematográfica Warner Brothers buscaba un tenor que cantara en lengua española.

Una mañana me presenté en aquellos estudios. Fui conducido ante un señor que desde luego me pidió que cantara algo. Lo hice, en un saloncito; pero en aquel ambiente para mí desconocido y sin que se me permitiera preparación previa, canté lo que primero se me vino a la memoria. Mi oyente era el maestro Ernest Grooney, quien tenía a su cargo la sección musical de las producciones que en el futuro abundarían en música y canciones, ya que el advenimiento del cine sonoro había alcanzado impetuosamente y de la noche a la mañana un éxito arrollador que desde un principio significó el desplazamiento definitivo del cine mudo.

El maestro Grooney, excelente músico y profundo conocedor de su trabajo, después de escucharme unos minutos me dejó solo en el salón, sin siquiera darme a conocer su opinión sobre mi canto. No obstante, me sentí optimista. Sabía que cuando un solicitante no da la medida que se requiere, se le dice cortésmente que deje su dirección y su número de teléfono y que ya se le avisará.

El maestro Grooney volvió a mi lado minutos más tarde, acompañado del ayudante o asistente del director, William MacGann. Con ambos me unió posteriormente una cordial amistad. Me hicieron vestir un traje ligero y me condujeron nuevamente al salón de pruebas, me colocaron bajo la luz de potentes reflectores, frente a un micrófono, y me enfocaron una cámara oculta en un cajón semejante al que suele usarse para transportar reses bravas, acojinada por dentro y con una ventanilla, todo ello a prueba de sonido, sin más conexión con el exterior que un haz de cables. Así se acostumbró en un principio aislar el sonido del mecanismo de la cámara con el fin de que no llegara al micrófono.

En tales condiciones y un tanto cuanto nervioso y un mucho molesto por la intensidad de las luces y la novedad de aquel ambiente, canté la canción *Ay, ay, ay*. Mis oyentes se mostraron satisfechos, me llevaron al cuarto de maquillaje donde se me hicieron algunos retoques y me condujeron nuevamente ante la cámara, el micrófono y los insufribles reflectores. En esta segunda prueba canté *El trust de los tenorios*. Dándose por satisfechos me anunciaron que me llamarían al día siguiente para que hablásemos sobre la posibilidad de emplearme en una película que estaban preparando. Se trataba de *La canción del desierto*, una versión de la opereta o zarzuela del género grande, *The desert song*, que durante dos años se había representado en Broadway, en Nueva York. La selección de voces había empezado con John Boles, un barítono de voz pequeña, pero agradable. Boles tenía ya un cierto prestigio como actor, por su prestancia masculina; pero el resto del elenco había que integrarlo rápidamente. Una millonaria del este de Estados Unidos, Carlota King, poseía una voz de soprano bastante buena y tenía grandes aspiraciones en la industria cinematográfica. Pasaba ya de los veinticinco años de edad, pero consiguió que se le diera el papel estelar femenino. Decían las malas lenguas que en vez de cobrar un sueldo había pagado por

aquella oportunidad. Probablemente no era cierto, pero Carlota King llegaba al estudio Warner Brothers en un lujoso coche Rolls Royce de aquellos que sólo solían ostentar los millonarios y las estrellas consagradas de Hollywood.

Para la parte del tenor en *La canción del desierto* se requería un cantante de amplio registro pues el autor, poco medido en sus exigencias, demandaba del tenor un *do* grave cuando el bajo acababa de dar la misma nota, y un par de compases adelante lo mandaba al *do* agudo, dos octavas arriba, y aún se permitía el lujo de pedir que lo hiciera a media voz.

Según me reveló luego el maestro Grooney se había probado a más de cuarenta voces de tenor, y ninguno había podido con la parte. Fui el único que, gracias a las extraordinarias enseñanzas de mi maestro, pude satisfacer las exigencias de la obra, y ser contratado. Los nombres de los aspirantes fallidos habían quedado inscritos en el directorio del estadio; treinta y dos de ellos formaron parte del coro de doscientas voces que se empleó en la producción. Uno de aquellos tenores me era conocido, pues lo había escuchado cantar como solista en los coros ucranianos, algunos meses antes. Era un ruso de agradable presencia, aunque de corta estatura, quien poseía voz de tenor ligero, pero sus graves eran demasiado débiles.

Cuando firmé mi contrato con Warner Brothers para cantar en *La canción del desierto* acepté, debido a mi inexperiencia y ansioso de lograr una oportunidad que me abriera puertas futuras, el ridículo sueldo de ciento cincuenta dólares semanarios, mientras a otros cantantes y actores les pagaban salarios diez y hasta cien veces mayores que el que me ofrecieron. Pero también descubrí que tales salarios sólo existen en la mente de los actores y de sus agentes de publicidad, que además los hacen retratar frente a mansiones que no les pertenecen y junto a automóviles que para el caso facilitan los vendedores de coches. ¡Así era entonces, y quizá en cierta forma, sigue siendo Hollywood!

Después nos dieron el libreto para que estudiásemos el argumento de la cinta que se iba a rodar, y unas lunetas para el teatro local donde se estaba representando la obra. Así me enteré de lo que había que hacer y de la parte que representaría en la historia; pero los señores Warner quisieron que la escena en que

yo debía cantar la parte más difícil apareciera confundido entre un grupo de árabes al que se suponía que yo pertenecía, y que llegado el momento me adelantara un poco para desempeñar mi número. Esto significaba que el papel de Sid El Ker lo haría otro actor que no era cantante. Yo cantaría, pero no actuaría.

Busqué a Bill MacGann, ayudante del director, y sostuve con él una larga conversación para convencerlo de que no sería necesario contratar otro actor porque yo no sólo podía cantar sino que tenía facultades y experiencia suficiente para actuar la parte en forma decorosa. Bill manifestó dos objeciones: la primera, que yo no tenía la estatura lo bastante elevada para actuar constantemente al lado de John Boles; y la segunda, que tenía acento español. Combatí ambos argumentos, diciéndole que no podía ser problema para una compañía cinematográfica hacerme aparecer más alto mediante calzado de tacones exteriores e interiores; y en cuanto al acento estaba seguro de corregírmelo, aun cuando el personaje que representaría era un árabe que se expresaba en francés, por lo que mi acento extranjero lejos de resultar objetable iría de acuerdo con el personaje. MacGann estuvo de acuerdo conmigo y por su mediación logré que se me diera no solamente la parte cantada, sino también la actuada. Así, la primera voz que se escuchó en la película fue la mía.

En esta parte de mi relato no resisto la tentación de referir algunos interesantes episodios vividos o presenciados por mí durante la toma de la película, aunque en realidad no tengan relación directa con las mágicas enseñanzas que recibiera de mi maestro. En aquella época, es decir, entre los años 1926 y 1927, la cinematografía sonora se hacía grabando el sonido en grandes discos cuya rotación se sincronizaba con el correr de la película en la cámara primero, y en la proyección, después. La voz o la música se grababa al mismo tiempo que el cantante o el músico era fotografiado por una o varias cámaras. Se echaba a girar el descomunal disco en el preciso momento en que las cámaras empezaban a funcionar. Si el disco se detenía, se detenían las cámaras y viceversa. En la reproducción se colocaban película y disco en su correspondiente marca de arranque y se echaban a funcionar simultáneamente sus motores. Si por alguna infortunada circunstancia la aguja del disco resbalaba o se saltaba, o si la

película se atoraba o se rompía, la sincronización se perdía y era imposible reestablecerla. No era raro que se registraran efectos tan cómicos como que la actriz moviera los labios y se escuchara la voz del actor. El público reía o se molestaba, y el operador, tras intentar precipitada y nerviosamente casar de nuevo imagen y sonido, terminaba por interrumpir la proyección y servirle al público un largo intermedio de anuncios luminosos evocadores de la linterna mágica. Solía reanudarse la proyección de la película con el siguiente rollo, sin acabar de exhibir el resto de aquel que había sufrido el percance. Cuando ocurría una ruptura en la película, como para remendarla era preciso cortarle dos o más cuadros, la sincronización se perdía. Solía remediarse el mal remendando la película con cuadros negros en sustitución de los que se le habían mutilado.

La anterior explicación es importante para comprender los problemas que se nos presentaban en aquellos tiempos de la infancia del cine sonoro. Queda, pues, explicado que la filmación y la grabación se hacían en unidades separadas. Se filmaban las películas sonoras tal como antes se filmaban las mudas; y los discos se grababan en igual forma que antes del advenimiento del que, para diferenciarse del mudo, se llamó “cine hablado”. Aquella dualidad de sistemas antiguos aplicados a una idea nueva resultaba complicadísima. Así, por ejemplo, el gran concertante de *La canción del desierto* se desarrollaba en el palacio de un noble árabe. En aquella escena aparecían cuarenta o cincuenta coristas vestidos de árabes, el barítono John Boles, el tenor que era yo, y el bajo, Jack Pratt, más sesenta o setenta músicos que componían la orquesta. Era aquél un espectáculo de esplendor oriental, aunque un tanto chabacano, profusamente iluminado. Media docena de cámaras, en sus “toriles” portátiles, se movían para acercarse en determinados momentos a tal o cual figura, o se retiraban y cambiando sus diversos lentes tomaban medias distancias, o bien, escenas de conjunto.

Para los efectos de sonido había micrófonos repartidos entre la orquesta, disimulados en los atriles, en los candelabros o entre las flores. Los micrófonos servían para nivelar los efectos de la orquesta y los coros. Pero había otros tres, suspendidos sobre la cabeza de los principales cantantes.

La profusa iluminación necesaria para la filmación de semejantes conjuntos generaba un calor que le daba realismo a aquel drama del desierto, pero que resultaba para nosotros un martirio, máxime si se tiene en cuenta nuestro vestuario: turbantes, albornoces, barba y bigotes postizos, botas, tacones como zancos, etc., agravando nuestro estado nervioso.

Llegó el momento temido: se encendieron los reflectores, dándonos la impresión de que entrábamos en un horno; se oyó el lacónico “¡Adelante!” del director, se escuchó el prelude de la orquesta y empezó la simultánea toma de imagen y sonidos. A unas frases cantadas por el coro siguió el bajo con un solo, persuadiendo a su amigo, “Sombra roja”, que debía abandonar a Margot, linda francesita que lo traía de cabeza, y que escogiera del harén, que ponía a su disposición, todas las paradisíacas huríes que quisiera. Apoyando el consejo del opulento anfitrión, Sid-El-Kar, o sea yo, le sugería al atribulado amante que embelleciera su jardín de amor con numerosas y variadas flores para que al marchitarse unas, otras se abrieran como fragantes capullos de juventud. A todo esto contesta el barítono con la bella romanza *One alone* (Sólo una amante) jurándole a su amada fidelidad eterna. El mismo tema musical era repetido por el coro y por las tres voces principales, en un gran final.

El bajo Jack Pratt, quien por muchos años había trabajado en el cine como simple extra, sin que nadie sospechara que poseía una magnífica voz, se sintió tan nervioso en la primera toma que se le hizo en aquella escena espectacular, que le temblaron las manos de tal manera que todos lo advertimos, amén de que las cámaras lo registrarían con clara precisión. El director, prudentemente, como para no aumentarle a Pratt su nerviosismo, concedió unos minutos de descanso y después ordenó una segunda toma de la misma escena. Esto último me contrarió. Estaba seguro de haber cantado bien, había sostenido brillantemente mi *do* agudo y temí que en una segunda toma de la escena no cantara como en la primera. En la segunda vez Pratt volvió a temblar, y siguió temblando aunque cada vez menos, en la tercera y en la cuarta, y así hasta la séptima toma. En aquel punto, contagiado de nerviosismo y abochornado por el calor de los reflectores, sentía que las rodillas me flaqueaban y que no podría sostener por más tiempo aquel esfuerzo.

Lo grave es que si bien yo creía haber cantado satisfactoriamente las siete veces, ignoraba cuál de las tomas sería escogida. Pudiera ser aquella en la que yo hubiese alcanzado menor lucimiento, pero en todo caso era inevitable. Además, ya me había percatado de que siendo las voces de Boles y Jack Pratt, independientemente de su calidad, de menor volumen que la mía, los técnicos de sonido trataban de nivelar las tres voces mediante los monitores, elevando la sensibilidad de los micrófonos cuando ellos cantaban, y disminuyéndola en mi turno. Ese recurso me hubiera parecido maravilloso a no ser porque me afectaba de manera desfavorable. Que así sonara mejor la voz de ellos, estaba bien; siempre y cuando no se lograra al precio de la calidad de mi voz. Es bien sabido que cuando se disminuye el volumen por debajo del sonido original, hay un cambio ventajoso; la voz suena sin vibraciones y sin volumen.

Sólo en una parte de la película, en la que tenía dos frases musicales con acompañamiento del coro masculino, pero sin la presencia ni la actuación del barítono ni del bajo, se grabó mi voz con el volumen justo. Fue aquella la única parte de la película en la que reconocí claramente mi voz.

La canción del desierto tardó en exhibirse debido a cuestiones judiciales que lo impidieron. Cuando por fin la película se exhibió la crítica señaló la mía como la mejor voz masculina que en ella se escuchaba. El *Hollywood Filmograph*, en su reseña del estreno de aquella gran producción del nuevo cine sonoro, dijo textualmente: "The best male voice in the production is possessed by Roberto E. Guzmán, a high tenor with much quality and strength and a voice that will be used often in other musical productions, we are certain". Lo que en nuestra lengua significa: "La mejor voz masculina en la producción la posee Roberto E. Guzmán, un tenor agudo de gran calidad y fuerza, una voz que, estamos seguros, será utilizada frecuentemente en otras producciones musicales".

La canción del Oeste

La predicción del crítico musical del *Hollywood Filmograph* sobre mi futuro en la producción de películas sonoras se cumplió, aunque sólo en parte. Después del estreno de *La canción del desierto* me llamaron de los estudios Warner Brothers, y por medio del que fuera mi director, Roy del Ruth, me propusieron un contrato por dos o tres años. En aquella ocasión pude darme cuenta de qué clase de fieras son, o lo eran entonces, los productores de Hollywood. Se me proponía un contrato por dos o tres años, obligatorio para mí, pero renovable cada seis meses para ellos, mediante opciones periódicas. Además, teniendo en cuenta que mi sueldo en *La canción del desierto* había sido de sólo 150 dólares semanarios, pretendían que mi sueldo inicial fuese el mismo, aumentándolo cincuenta dólares cada seis meses. Al cabo de dos años, si ellos reanudaban mi contrato según la opción semestral, lo más que yo podría esperar sería un sueldo de 300 dólares por semana. No acepté. Siempre me he rebelado contra las injusticias y he sido alérgico a las ventajas que se toman los poderosos en perjuicio de quienes no lo somos. Acaso me equivoqué. Quizá en dos años de actuación me habría colocado en situación de imponer a mi vez los términos que me hubieran convenido; pero para eso hubiera tenido que doblar la espalda, y yo, como el inmortal paletó de Coline, en *La bohemia*, nunca supe flexionar la espalda más que ante las damas.

Warner Brothers me propuso entonces un contrato por tres películas con sueldo semanario de 350 dólares en la primera, 400 en la segunda, y 450 en la tercera. Acepté. Las películas para las cuales quedaba contratado serían *La canción del oeste* (Song of the West), *Bajo la luna de Texas* (Under a Texas moon), y otra a la cual aún no se le daba nombre. Comenzó a rodarse *La canción del oeste* en la que John Boles cantaba con Vivian Siegel, estrella neoyorkina de opereta. En aquella historia yo realmente no tenía papel; pero por instrucciones del director el libretista buscaría un pretexto más o menos chabacano para que apareciera un caballero español y cantara alguna o algunas canciones. Me autorizaron para que escogiera libremente la música, asumiendo ellos la responsabilidad de pagar los derechos de propiedad artística o literaria. Conociendo el gusto del público americano, escogí A

la luz de la luna, La paloma, La golondrina y la jota “Te quiero”, de *El trust de los tenorios*.

Comenzó el rodaje en escenarios interiores, hechos en los estudios. Yo llegaba todos los días a preguntar si me tocaba trabajar. Invariablemente me decían que no, pero que no me preocupara, que ya me avisarían. En tres semanas no hice otra cosa que cobrar, con cierta pena, el sueldo estipulado en mi contrato. La cuarta semana salimos “a locación”, es decir, a filmar en escenarios exteriores, en las cercanías de Los Ángeles. Allí canté mi primera canción; por cierto tuve que discurrir la forma de presentarme pues como no figuraba en el libreto, el director Brick Enright no tenía ni la menor idea de cómo hacerlo. Mi primer número fue la jota de *El trust de los tenorios*. Al recordar cómo la había cantado en público, pedí acompañantes mexicanos que, aunque sin traje de charro, formaron un pequeño mariachi. Contrataron, además, los servicios de una artista española, Rosita Granada. Esta cantante que en la vida real era alegre y ruidosa como unas castañuelas, en cuanto pisaba un escenario o se colocaba frente a las cámaras, quedaba dominada por tal nerviosismo que toda su vivacidad desaparecía. Era también discípula de don Adolfo, una razón más para que me empeñase en que fuera contratada con el fin de que cantara un dúo conmigo. En la jota organicé la secuencia empezando por los músicos que tocarían un pasodoble. Yo llegaría montado en un hermoso caballo árabe, vestido a la ridícula usanza californiana con un traje híbrido entre el indumento de un finquero español y un mesero de restaurante; el caballo enjaezado al estilo de película yanqui; silla de montar mexicana con sarape de Saltillo, cabezada y riendas texanas y pechopretal con chapetones de plata. Así, disfrazados mi corcel y yo, llegábamos velozmente, pues en el cine americano los caballos nunca van al paso, y rayando mi airoso cuaco me apeaba de un salto y daba unas monedas a los músicos, diciéndoles en español: “A ver, muchachos, venga música y que baile la chiquilla”. Los músicos ejecutaban la parte que Rosita bailaba con gracia y salero; yo la tomaba por la cintura y cantaba: “Te quiero, morena, te quiero”. Se intercalaba otro poco de baile, seguía la segunda copla, tomaba nuevamente a la bailarina por la cintura y juntos nos dirigíamos hacia la puerta

de un edificio que lo mismo podía ser una cantina que una tienda de abarrotes.

Todo lo anterior se hizo y se grabó al aire libre. Cinta y disco fueron enviados aquella misma noche a Hollywood. Al día siguiente, poco después del mediodía, aterrizó, muy cerca del lugar en que filmábamos, un avión particular conducido por su propietario, un alto dirigente de la firma Warner Brothers.

Nos acercamos al recién llegado quien luego de saludarnos afablemente quiso transformarse de piloto en jinete y montó mi caballo.

—Esta mañana escuchamos su grabación —me dijo, y volviéndose al director agregó:

—Es lo mejor que hemos hecho. Que grabe todas las canciones que sea posible. Ya veremos después cómo las intercalamos en el argumento.

Para ser sincero, yo no esperaba aquel éxito. Me sentí hondamente complacido. Al día siguiente se grabó *A la luz de la luna*, que hubiera deseado cantar a dúo con Rosita. Por desgracia la sobrecogió el pánico y acabó por suplicarme que no insistiera. No pude persuadirla de que cantara, a pesar de que le hacía ver la oportunidad que perdía. Rosita, sencillamente, no podía dominar su miedo. Uno de los muchachos del grupo musical tuvo que cantar la segunda voz, pero en forma anónima y sin que se le diera el merecido crédito.

Después grabé *Las golondrinas*, en dueto con mi caballo... Bueno, mi caballo no cantaba, pero como yo tenía que hacer algo mientras cantaba, pues le acaricié la cabeza, le peiné la crin y le abracé el cuello. Seguí con *La paloma*, y finalmente, de vuelta al estudio, una canción en inglés, de tipo popular y que en realidad no valía gran cosa.

Los magnates de la industria cinematográfica, acostumbrados a obtener cuanto se proponían a base de altos salarios, y cuando el cine sonoro se había impuesto ya definitivamente, comprendieron que la música sería en lo sucesivo uno de los elementos más importantes en sus producciones. Entonces se registró una verdadera arrebatiña de músicos. Las empresas cinematográficas se disputaban a los compositores más famosos, ofreciéndoles jugosos contratos; los importaban del este, del

norte, del sur, los instalaron en lujosos gabinetes con un gran piano de concierto y un par de lindas secretarias. Esperaban de ellos *hit songs*, canciones de éxito que se popularizaran de la noche a la mañana.

Los compositores así instalados, en un ambiente de comodidad y lujo, se sentían encantados de haber venido al mundo fílmico, pero pronto empezaron a padecer. Los productores les exigían una o más canciones extraordinarias de tal o cual duración y estilo, con la autoridad con que se le exige a un sastre la confección de un traje de tal o cual casimir y modelo. La inspiración, la belleza, el arte no se improvisan ni se compran a tanto el metro. Las canciones de aquellas películas habladas ni gustaban ni se popularizaban ni dejaron huella. Una de aquellas canciones destinadas al fracaso me la hicieron cantar en la parte final de la película. Yo sabía que ni cantada por Caruso hubiera alcanzado éxito. Lo único que me consolaba era el recuerdo de las otras cuatro canciones que seguramente le gustarían al público americano.

Terminadas las canciones terminó mi trabajo en la película, ya que, como antes dije, yo no tenía papel en la trama del argumento; un pobre argumento en el cual se intercalarían, no me imaginaba cómo, las canciones que yo había cantado. Por su parte, John Boles y Vivian Siegel, quienes ya en aquellos días ensayaban en lo privado sus escenas de amor, cantaron las canciones de los famosos compositores importados, ninguna de éxito.

Una vez terminada la película hubo una exhibición privada en la sala de proyecciones de los estudios. Grande fue mi sorpresa cuando vi que la exhibición tocaba a su fin sin que ni mi rostro ni mi voz aparecieran por ningún lado. Yo había cobrado mi salario y empezaba a recibir puntualmente el que me correspondía por la segunda producción sin que se empezara a filmar y creí que en aquellas circunstancias no era conveniente protestar por la supresión de mi actuación en *La canción del oeste*, pero me molestaba en extremo que ni siquiera me hubieran dado una explicación sobre la omisión de mi trabajo.

Transcurrido algún tiempo y también en una exhibición privada asistí a la proyección de dos cortos a colores, titulados *Spanish fiesta*, con Roberto Guzmán, famoso tenor mexicano e *In a milita-*

ry post, en el cual también se me anunciaba como “famoso tenor mexicano”.

Evidentemente las canciones habían resultado satisfactorias y la fotografía a colores, excelente; pero yo no acertaba a comprender por qué habían retirado mis canciones de la película para la cual habían sido originalmente cantadas, hasta que un empleado de los estudios con quien había cultivado amistad, me lo explicó.

— Lo que han hecho con usted —me dijo— ha sido una bellaquería, sin más objetivo que complacer a John Boles y a Vivian Siegel.

Yo siempre había sido afablemente tratado por John Boles y aún ahora le juzgaba un caballero, por lo que le supliqué a mi amigo que me aclarara aquello de la “bellaquería”.

—Muy sencillo, —me explicó— las estrellas y los directores vieron en exhibición privada la película original en la que usted aparecía y advirtieron el contraste entre su voz y la de aquellos. Además, como usted cantó solo, los técnicos de grabación tomaron sus canciones en el tono original y su voz resultó de mucho mayor volumen y mejor calidad que la de Boles y la de Vivian.

Entonces comprendí que “me había robado la película”, y eso era sencillamente inadmisible. Había que suprimirme... y me suprimieron. Las canciones de Guzmán se aprovecharían en dos cortos de relleno. Tal fue la decisión y así se hizo. Tuve, por momentos, la idea de entablar una demanda en contra de los productores, ya que mi contrato especificaba que yo cantaré para la película *Canción del oeste* y no para cortos de relleno; pero comprendí que no sólo perdería tiempo, esfuerzo y dinero, sino que me cerraría las puertas para futuras oportunidades, y acabé por conformarme.

Bajo la luna de Texas

Llegó la fecha en que, de acuerdo con mi contrato, debería comenzarse a rodar la tercera película, *Bajo la luna de Texas*. El estudio todavía no estaba listo para filmar; pero se me empezó

a pagar puntualmente mi sueldo. Días después me entregaron el libreto según el cual el héroe del argumento era un mexicano que debía hablar con marcado acento español, montar a caballo y cantar bien. Era, además, ladrón de caballos, pero un ladrón romántico, enamorado, que cuando una beldad cualquiera lo desdénaba, prorrumpía en una canción tan dulce y conmovedora, cantada con tal maestría, que la nieve del desdén se fundía y la bella se echaba en sus brazos rendidamente.

Parecía que la historia hubiese sido escrita para mí: mexicano, con acento, buen jinete, buen cantante y buen actor, esto último según la opinión de mi director en *La canción del desierto*. Creí que a pesar de lo disparatado de la historia yo podría interpretar aquel personaje, pero... ¡el papel no era para mí!

Warner Brothers había contratado por cinco mil dólares semanales a un cantante de Broadway, conocido como uno de los más populares, un irlandés de nombre Frank Fay. Pelirrojo, de ojos azules, Fay jamás había colocado una pierna a cada lado de un caballo, cantaba solamente al estilo *crooner* y en cuanto al acento sólo tenía la "R" que los irlandeses pronuncian en forma semejante a como lo hacemos los hispanohablantes. Me había forjado la ilusión de desempeñar el papel estelar. Recordaba que en alguna escena de *La canción del desierto*, bajo la dirección de Roy del Ruth, yo había actuado por propia iniciativa, aunque con su autorización, y recordaba, asimismo, que al terminar aquella escena él me había declarado no sólo gran cantante sino también gran actor.

Busqué a Roy del Ruth en los estudios y recordándole aquél su generoso y desmedido juicio sobre mi actuación y mi voz, le pregunté si conociendo como sin duda conocería el libreto de *Bajo la luna de Texas* creía que yo pudiera interpretar satisfactoriamente el papel del protagonista.

— Sí, me contestó, lo haría usted a las mil maravillas y en cierta forma dignificaría al personaje, pero ese papel no se lo darán. Los productores ya tienen contratado para ello a Frank Fay. Lo del cabello rojo lo remediarían tiñéndoselo; en cuanto al color de los ojos, seguirán siendo azules; se le darán lecciones de equitación y cantará como pueda. No queriendo darme por vencido, hice diversas gestiones, valiéndome de Bill MacGann y Brick En-

right. Este último había dirigido *La canción del oeste*. Todo esfuerzo fue inútil.

Es costumbre que cuando se prepara la filmación de una cinta, se celebren reuniones previas entre el director, el productor, los principales actores y, en ocasiones, el autor del argumento. A partir del advenimiento del cine sonoro se incluyó también al compositor de la partitura y al director de la orquesta.

En una de aquellas reuniones a la que asistieron Frank Fay, Michael Curtis y yo, además de las personas acostumbradas, hablaron entre ellos de hacerle cambios al argumento, ya que la canción-tema, la canción milagrosa que enloquecería de amor a las doncellas, no la cantaría Frank Fay sino uno de los rufianes que le servirían de criados o pistoleros de los cuales dos lo acompañarían continuamente. Yo sería uno de aquellos dos malandrines.

La escena en que yo cantarí la enloquecedora canción se desarrollaría más o menos en la forma siguiente: el héroe de la historia, el romántico ladrón de caballos, se encontraba de pronto delante de una bella dama que provocaba *ipso facto* los desordenados apetitos de aquel malhechor donjuanesco; la dama lo repudiaba, el abigeo se llevaba dos dedos a los labios, lanzaba un agudo silbido, y en tan impresionante momento la cámara nos enfocaba su lente. El otro bellaco y yo aparecíamos emboscados y guitarra en ristre. Entonces yo entonaría la canción que habría de producir estragos en el corazón de las mujeres de aquellos días y de las generaciones venideras, por los siglos de los siglos. Bajo el influjo de aquella música arrulladora y la magia de mi voz la dama sentiría su corazón atravesado de parte a parte por las flechas de Cupido, y en un erótico arrebató caería rendida...no en mis brazos, sino en los velludos del pelirrojo Frank Fay.

El papelito maldita la gracia que me hacía; pero peor se pusieron las cosas cuando se nos explicó la forma y manera en que deberíamos presentarnos los actores. Frank Fay luciría uno de esos trajes de ranchero californiano: chaquetilla con alamares dorados, sombrero cordobés con bolitas colgándole alrededor del ala, faja de ancho listón de seda de color detonante y fleco dorado, pantalón con piernas abiertas en campana y con botonadura también dorada y asomándole por abajo el calzón con encajes.

El cómico rufián, mi compañero, y yo vestiríamos andrajos y cabalgaríamos en jamelgos de tan esquelética estampa que a su lado el manchego Rocinante parecería el macedónico Bucéfalo. Aquello fue la turbia gota que derramó el vaso de mi indignación.

Oiga usted, señor Curtis, troné, que usted nos vista de marrachos si así lo quiere, pasa; pero que se nos haga montar en fantasmas de jamelgos, me parece un disparate. ¿Acaso no somos ladrones de caballos? ¿O es que sólo robamos rocines agornizantes?

Michael Curtis era un hombre a quien el acatamiento a su voluntad lo había curtido. Con ceño ondulado se volvió a mirarme.

Eso no importa, se dignó contestarme. Lo que quiero establecer es un violento contraste entre la gallarda y magnífica figura del héroe y las desgarradas y tristes de sus criados. Él es la estrella, el sol; ustedes lo admiran y le temen; si él sonríe, a ustedes se les llena la boca de sonrisas; si frunce el entrecejo ustedes se fruncen y caen ante él de rodillas, implorando su olímpico perdón.

Cerré los ojos y sufrí de pronto una pesadilla no por instantánea menos espantosa: me vi en cuatro pies besándole las botas al hijo de la gran Irlanda. Pero en realidad fue más allá de la pesadilla: robaríamos caballos con la guitarra al hombro.

— ¿Con la guitarra al hombro? —interrogué con un *do* sobre agudo.

— Bueno, entonces con el sarape al hombro.

— Mire usted, señor Curtis —repliqué sacudiéndome— usted no tiene por qué saberlo, pero yo soy mexicano. Un jinete mexicano jamás lleva el sarape al hombro cuando va montado, entre otras cosas, por la sencilla razón de que se le resbalaría. El sarape se lleva amarrado a los tientos de la silla, envolviendo su cuerpo, sólo cuando hace mucho frío.

Yo, resuelto a no montar un jaco despreciable, monté en cólera.

— ¡Quién va a dirigir la película! —rugió Mr. Curtis— ¿usted o yo?

Antes de que hiciera crisis aquella tensión que se aproximaba a eso que hoy se dice “guerra de nervios”, me habían pedido que fuera al estudio de música de uno de aquellos compositores que tenía a sueldo la Warner Brothers, para que diese mi opinión sobre una canción de tipo español que el susodicho compositor había

escrito a petición de los productores. Llegué al estudio: sala de recepción, secretaria rubia y curvilínea, puerta de cristales con letrero dorado, *private*, y el nombre del genial músico. Me anuncié como para ser recibido por un ministro. Cuando pasé al privado del imponente músico, éste se sentó al piano.

— ¿Con que usted quiere oír mi canción, no?

— Sí, señor —asentí en respuesta a su innecesaria pregunta, y me senté.

No sé si mi indignación sería mayor que mi asombro, o viceversa. Lo que escuché era una vieja canción que en México tararean hasta los limpiabotas:

Cuando se quiere de veras,
como te quiero yo a ti,
es imposible, mi cielo,
tan separados vivir.

Era la misma melodía con tal o cual floritura intercalada. Me puse a canturrearla a media voz. El seudocompositor saltó por los aires como mono de caja de sorpresas. Se diría que le había estallado un petardo en el asiento del banquillo. Se le saltaron los ojos de tal manera que de pronto sentí el impulso de empujárselos hacia las cuencas.

— ¿Qué está usted cantando? —resopló.

— La letra de esa canción —contesté flemáticamente.

El hombre se sacudió, dándome la impresión de que todo él estaba hecho de resortes.

— ¡No! —explotó— ¡ésta es una canción mía que acabo de componer!

Me acordé de la letra de *Ojos tapatíos*, porque las de aquel señor eran realmente de esas “miradas que matan”. Hay crisis que se resuelven en llanto, y otras, en risa. Ante su amenazadora actitud me tragué la risa; pero se me quedó atorada en los labios una sonrisa.

— Perdóneme, balbucí, batiéndome en retirada, he sufrido una lamentable equivocación, pero esa hermosa melodía que usted ha compuesto se parece... un poco, a otra que conocí en los días de mi tierna y ya lejana infancia.

Salí destapado... pero enseguida me puse el sombrero.

Aquel gran músico disfrutaba en los estudios Warner Brothers de un elevadísimo salario, con privado y secretaria inspiradora. Su fama empezó cuando compuso una canción que llegó a popularizarse. Acaso fue también un plagio, la canción original no era conocida en Estados Unidos. De cualquier manera él era un personaje importante y yo un pobre actor que apenas empezaba a gatear. Mi franqueza me había hecho incurrir en torpezas, pero “genio y figura hasta la sepultura”, y yo seguí cometiendo torpezas. A mí ya se me estaba dilatando el hígado como a los patos que hacen caminar sobre planchas calientes. La crisis definitiva fue la que se registró al día siguiente cuando en la reunión “cumbre” Frank Fay me dijo que yo debería llevar una flauta metida en la bota.

— ¿Voy a llevar botas? Bueno, y ¿qué hago con la flauta?

— Tocarla –contestó Fay.

— Es que yo no sé tocar la flauta.

— Simule que la toca.

— ¿Y cómo canto? ¿Con la flauta en los labios?

— Pues no cante. Usted no tiene que cantar.

— ¡Ah, no! ¡Eso sí que no! Haré todas las tonterías que ustedes quieren que haga; pero a mí se me contrató exclusivamente por mis facultades de cantante, por mi voz, y ahora canto o les tiro el arpa.

Después de una explosión y por el mismo efecto del estampido suele hacerse un círculo de silencio. Aquellos señores de la junta cumbre se miraron con asombro. No estaban acostumbrados a que se les hablara así.

El director recogió mi arpa simbólica como quien recoge un guante, y la mordió como quien muerde una metáfora.

— Vaya usted –dijo con mansedumbre bovina– al departamento de contabilidad para que le indemnicen por falta de cumplimiento de contrato, y así no tendrá que tomar parte en esta película que tanto le desagrada.

Me pagaron el sueldo de tres semanas que, sumado al de las otras dos que yo había cobrado sin trabajar, dio por resultado el salario de cinco, a razón de 450 dólares por semana. Así dejé escapar una de las más prometedoras oportunidades en mi vida de

artista. En cuanto a *Bajo la luna de Texas* resultó un “churro”, que fue retirado de los cines dos semanas después de su estreno.

A pesar de todas las peripecias que dejó narradas, conquisté excelentes amigos en los estudios Warner Brothers donde pronto pensaron algunos productores que el cine sonoro, hablado en inglés, limitaría el mercado de los países de habla española. Para defenderlo había que hacer películas en nuestra lengua. Ese plan me abrió las puertas de nuevas oportunidades.

Las producciones en español

El desconcierto que reinó de pronto entre los productores estadounidenses por el advenimiento definitivo del cine sonoro partía fundamentalmente del hecho de que las películas en inglés sólo podían ser exhibidas en países de esa lengua. Para mantener el mercado de otros países que hablan distintos idiomas, en especial los hispanohablantes, se buscaron diversas soluciones, pero ninguna satisfactoria. Se suprimió en una copia el sonido original, y se intentó sincronizarla con otras lenguas para lograr versiones en español, francés, italiano, etc. Aquel fue el primer ensayo de lo que mucho tiempo después se llamó “doblaje”. No tuvo éxito. Se recurrió a los títulos superpuestos en las escenas. También aquel sistema fracasó. La lectura de los títulos distrae la atención del espectador, apartándolo de la acción o la actuación; cuando el público termina de leer un letrero no siempre claro, la acción correspondiente ya pasó; la versión de los diálogos suele resultar disparatada; un parlamento de amor que en términos poéticos dice el actor en veinte palabras, hay que acortarlo y en el letrero en español se lee solamente: “Te quiero mucho”. Además, una gran ventaja del cine sonoro es que el espectador no tiene que leer. Hay quienes no saben leer y quienes leen despacio, y no faltan espectadores que sólo pueden leer en voz alta. En vista de tantos inconvenientes, objeciones y dificultades, los productores decidieron repetir la filmación de las escenas con actores del idioma en que se editaría la película. Se buscarían actores de los tipos más semejantes a los actores de habla inglesa con el fin de aprovechar ya no sólo los escenarios originales, sino muchas

escenas tomadas a distancia. Solamente en los grandes acercamientos se emplearía a los actores de otras lenguas.

La solución era lógica y sensata, pero había que pensar en todos los mercados, aparte del español: el francés, el italiano, por lo pronto. En este nuevo terreno la experiencia de años les serviría de poco a los productores. Se abría un campo virgen, y en él se me presentó la oportunidad de intervenir como escritor de los diálogos en español para una película que se filmaría simultáneamente en cinco idiomas.

La dirección de tamaña empresa se le encomendó a Hal Roach. Sí, aquel mismo Hal Roach que en los días del cine mudo dirigía películas en las cuales noventa por ciento de la acción consistía en arrojarle al rostro pasteles de crema. ¿Por qué le encargaron a Hal Roach semejante labor? Probablemente porque no hubo otro director que la aceptara.

Parecería increíble, pero cuando empezó la filmación ni siquiera la versión inglesa estaba terminada. Ya íbamos en el tren especial con todo el personal para las cinco versiones, y en el carro comedor todavía se iba discutiendo el diálogo y estructurándose las escenas que habrían de rodarse al día siguiente. En aquella tarea preparatoria participábamos el director, el autor y en ocasiones los actores principales. Yo me servía de dos taquígrafas; una tomaba de la grabación el diálogo en inglés, y a la otra le dictaba la versión española. La misma taquígrafa hacía enseguida el número de copias necesarias para los actores.

Eran aquellos días de transición. La industria fílmica entraba en una nueva fase de su evolución. Sin embargo, el cambio provocado por el cine sonoro fue violento. El recién nacido tenía que hablar no sólo en su propia lengua, sino en las principales que se hablaban en los países comprendidos en su mercado. Se ensayaban diversos procedimientos, y los productores y directores estaban siempre dispuestos a escuchar sugerencias. Un agente de artistas que pecaba de audaz, fue a ofrecerle al estudio que ya no era el de Warner Brothers, los servicios de una actriz que según él hablaba a la perfección los cinco idiomas, y por lo tanto ella podría ser la heroína de las cinco versiones que se proyectaban. Se llamaba Bárbara Kent.

Gilbert Roland había sido contratado tanto para la versión española como la inglesa. Para la versión inglesa no hubo problema; no así para la española. Luis Alonso –es el nombre de Gilbert Roland– hablaba el español sin acento, pero sin conocimiento de la lengua; un español aceptable en una conversación ordinaria, pero interpretando los parlamentos de un drama, era distinto.

La primera escena que Bárbara Kent interpretó se desarrollaba en un camino cubierto de nieve, iniciándose en ella uno de esos idilios cinematográficos al estilo de la *Cenicienta*, pero al revés: una rica heredera se enamora de un pobre cazador de pieles. Concluida sin dificultades la versión inglesa, hice rápidamente la traducción al español y les entregué sendas copias a Gilbert Roland y a Bárbara Kent. Las primeras líneas que ésta tenía que decir se referían a la belleza del paisaje nevado, pero le salieron revueltas en una mezcla de alemán y francés, aderezada con palabras en italiano. Abarqué la gravedad del problema y llamé aparte a Hal Roach, le impuse de la situación y le sugerí que pidiera a Los Ángeles que le enviaran una actriz española. Hal Roach me miró sorprendido y con una expresión de duda sobre mi juicio acerca de la actriz políglota, pero al fin logré convencerlo del dramático predicamento en que nos encontrábamos.

Se pidió una actriz a Hollywood. De allá nos enviaron una muchacha mexicana muy competente, pero sin calidad fotogénica. Nos fue necesario aguardar otra semana. Por fin llegó Rosita Ballesteros, una españolita muy parecida a Gloria Swanson. Aceptó y desempeñó satisfactoriamente el papel, pero no quiso continuar en el cine y se volvió a España.

Cuando llegamos a la escena cumbre de aquella cinta, un diálogo entre la rica heredera y el gallardo cazador, ambos se hallaban en lo alto de una colina, dominando un paisaje nevado. La muchacha le preguntaba a su acompañante cómo sería aquello en el verano.

En el verano, *mademoiselle*, contestaba aquél, “when the snow melts”... Ahí tuvimos la primera dificultad seria don Luis Alonso y yo. Traduciendo fielmente al español, yo escribí: “cuando la nieve se funde”. Aquello de que la nieve se fundiera no satisfizo a nuestro primer actor bilingüe quien se apresuró a manifestarme su inconformidad con la traducción. Le aseguré que ésta

era correcta. Pero él tenía un ayudante, algo así como un mozo de estoques, un madrileño pequeñito, ignorante y fatuo, quien, con claro ceceo, le dijo a su amigo y patrón: “Bueno, Luisillo, tú zabrás lo que hacer; pero se te va a reír la gente cuando digas ezo de cuando la nieve se funde. La nieve se derrite, no se funde porque no es fierro”.

Tuve que recurrir al diccionario con el fin de convencer a don Luis Alonso que el verbo fundir significa hacer pasar un cuerpo del estado sólido al líquido, bajo la acción del calor, y que, aunque “derretir” también pudiera usarse, parecía un vocablo un tanto vulgar e impropio. No lo dejé del todo convencido y aceptó de mala manera mi traducción. Pero la cosa empeoró cuando en otra escena en la cual se suponía que él y sus perros habían tenido que pasar la noche a campo abierto en un lugar cubierto de nieve donde él había cavado zanjas para pernoctar, al despertar se dirigía a los perros y les preguntaba: “Hi, boys, did you sleep well?” Al hacer la traducción consideré que si bien nosotros en México y probablemente en toda la América española preguntaríamos: “¿Durmieron bien?” en la película había que hablar en español correcto y traduje: “¡Hola!, ¿habéis dormido bien?”. Aquí sí don Luis Alonso se me paró de manos. Se negó rotundamente a dirigirse en aquella forma a los perros y fue a quejarse con el director, diciéndole que yo pretendía que hablara a los animales como un embajador en un palacio real y no como un cazador furtivo.

De nada sirvieron mis explicaciones. Llegado el momento, el señor Alonso se dirigió a los perros dándoles el tratamiento de “ustedes”. Aquel mismo día, al terminar el trabajo, fuimos a la sala de proyecciones a ver la escena. El jefe del departamento español, un hispano culto, no pudo reprimir una exclamación de disgusto al escuchar aquel lenguaje, y se volvió indignado hacia mí, dispuesto a reprocharme lo que consideraba un error imperdonable. En respuesta le mostré la copia al carbón de la traducción que yo había escrito. Al ver las pruebas, el indignado caballero tronó y rajó contra “el asno aquel”, como él le llamara. Pero como el hilo se revienta siempre por lo más delgado, no fue el grueso don Luis Alonso el que se reventó.

Aquella película en cinco idiomas resultó una combinación de cinco “churros”, y sufrió, naturalmente, los correspondientes cinco fracasos. Por mi parte, yo cobré mi sueldo de traductor, y ... “a otra cosa, mariposa”.

Poco tiempo después me llamó Bill MacGann, de los estudios Warner Brothers, donde le habían encomendado la dirección de una película en español, versión, más o menos fiel, del original inglés. Se titularía *El hombre malo*. El protagonista era un Pancho López con reminiscencias de Pancho Villa, pero rodeado de un ambiente romántico, muy a la americana. Bill MacGann me ofreció el papel estelar de aquella cinta, pero en cuanto leí el argumento, comprendí que yo no era el tipo para encarnar al famoso guerrillero. Entonces le sugerí a Bill MacGann que buscara un actor de edad madura y se lanzara de plano a hacer una película que fuera una fantasía en la que ni siquiera precisaría dar aquella explicación: “todas las semejanzas entre los personajes...etc.”

MacGann tuvo en cuenta mi consejo... ¡y me ofreció la parte del villano! Un tipo verdaderamente malo, pero no se parecía a ningún personaje histórico. MacGann me encomendaba, además, la supervisión del diálogo en español. Se contrató, por recomendación mía, a Rosita Ballesteros para la protagonista, y a Antonio Moreno para el héroe; el galán lo haría Juan Torena.

Durante la filmación hubo incidentes dignos de contarse. En una escena en la que me mataban por “primera vez”, Pancho López, después de apuntarme con su revólver, le advertía a su lugarteniente: “Te lo paso al costo: no me gusta matar conejos”. Esto lo decía porque el villano que yo representaba, al verse en peligro de perder su asquerosa piel, había implorado su perdón de la manera más cobarde, ofreciendo a cambio su fortuna... ¡Y aun a su propia mujer! ¡Vaya papelito que me asignaron! El lugarteniente desenfundaba su pistola, me apuntaba a la cabeza, a unos cuantos pasos de distancia y disparaba. Yo caía por tierra como un fardo.

Al sonar el disparo, yo, tratando de “vivir la muerte”, me dejé caer de espaldas, como si ciertamente hubiera recibido un tiro mortal. Caí en una silla rústica en la que estuve a punto de fracturarme una costilla, y rodé por el suelo. Después –¡cosas del cine!– la escena hubo de repetirse media docena de veces, con

otros tantos costalazos míos. En la siguiente escena yo debía levantarme del suelo, pues la bala sólo me había rozado la frente. El maquillista me pintó sangre y rasguño. Me acerqué al director y le expliqué que a mi juicio aquel maquillaje no me parecía convincente, pues la bala, cuyo impacto me hiciera caer al suelo, tendría que hacerme por fuerza una herida mayor que un simple rasguño, y me haría, además, sangrar profusamente. Bill me dio una palmadita en la espalda y me dijo: *"It's okay, Bob, don't worry"*.

Más adelante venía otra escena en la cual yo sería al fin suprimido mediante un tiro por la espalda que me daría el propio Pancho López en el momento en que yo lo tenía acorralado y a punto de perecer por mis manos. Mientras Pancho López desenfundaba tranquilamente su pistola, tenía que decirme: "¿Conque no te conformates con que te matara una vez? Pos al que no quiere caldo, taza y media."

Fiel a mi propósito de actuar convincentemente, al oír el disparo me dejé caer de espaldas como una tabla, defendiéndome sólo con los hombros que, gracias a mis ejercicios atléticos, recibían el choque sin causarme molestias. La caída resultaba impresionante. Antonio Moreno, un andaluz caballeroso y afectuoso amigo, después de la primera toma se me acercó solícito: "¡José, hijo!, ¿te has hecho daño?". Le contesté que no, pero él me aconsejó que no hiciera aquello en las siguientes tomas porque, en caso de lastimarme, el estudio no me pagaría la curación; además, su larga experiencia ante las cámaras le había enseñado que las caídas, como los golpes, para que resulten efectivos ante el público hay que hacerlos más lentamente de lo que se hacen en la realidad. Le agradecí el consejo, pero no pude seguirlo. Me parecía ridículo dejarme caer lentamente al recibir por la espalda un tiro mortal; así que, en las tres o cuatro ocasiones en que se repitió la escena, en una de tantas, no me defendí bien y sufrí tan fuerte golpe en el occipucio que vi estrellitas y escuché campanas. Sin embargo, todo lo daba por bien empleado con tal de que la escena resultara como yo lo deseaba.

Pero aquella noche, al proyectarse en la sala la primera prueba, vi, para mi decepción, que la escena había sido tomada a media luz y que apenas me distinguía, mi caída sólo se adivinaba, y en

cuanto al ruido de mi desplome, no se escuchaba nada. Protesté ante Bill MacGann. Mi esfuerzo había sido inútil y mi sacrificio en aras del realismo, estéril. Bill, tomándome del brazo, me llevó aparte y me dijo:

— Bob, eres mi amigo y no tengo inconveniente en decirte algo que si no te estimara tanto, o si fueras otra persona, jamás lo diría. ¿No te has fijado en que en nuestras películas americanas el héroe jamás mata al villano? El villano muere siempre por voluntad de la Divina Providencia: un accidente, o en la trampa de sus propias malas artes; pero el héroe nunca va más allá de la riña en la cual le propina al villano una moquetiza de padre y muy señor mío, recibiendo él mismo una buena tunda. Ésa es la psicología que se pretende crear en el pueblo americano: héroes inmaculados, como una casta paloma, y potentes como un águila; el villano, negro como un cuervo y perverso como un demonio. En esta película que me encargan dirigir, Pancho López mata a sangre fría al villano. El villano que tú interpretas, tiene que aparecer tan odioso y repugnante que cuando Pancho López ordena que lo maten, y luego lo mata él, personalmente, el espectador se regocije y se sienta agradecido del héroe. ¿Recuerdas que no quise que te pusieran más sangre en la herida de la frente? Me opuse a ello para no despertar en tu favor las simpatías del público. Cuando el público llega a sentir simpatías por el villano, la película queda destinada a fracasar. Por la misma razón no quise que se viera claramente el batacazo que te diste en la escena de tu segunda muerte ni que se oyera el ruido de tu cuerpo al caer. Sé que le resté realismo a esas escenas; pero también sé que así tenía que ser para no crear en el público emociones indeseables. Resígnate, Bob; en esta película te tocó bailar con la más fea; ya te tocará, algún día, abrazar a la más linda.

No faltaron, durante la filmación, escenas chuscas. Como director de diálogo tenía que estar presente en todas las escenas; confrontar lo escrito en el libreto con lo dicho por los actores, dar el “O. K.”, o en ocasiones el “N. G.” que significa “No good”. Y a repetir la escena.

Tony Moreno, quien, como ya dije, era un andaluz cerrado, no había tenido en sus largos años de experiencia en el cine mudo el problema del idioma. Hablaba bien la lengua inglesa, pero su

español tenía un marcado acento andaluz. De allí que cuando tuvo que hablar en “norteño mexicano”, o a la Pancho Villa, comenzaron sus dificultades. Además, tenía una pésima memoria. Trataba, a toda costa, de olvidar su acento. El cine hablado le llegaba oportunamente, cuando el tiempo empezaba ya a restarle su presencia de galán. Pero a pesar de que estudiaba línea por línea de cuando en cuando le saltaba un involuntario giro andaluzado. En cierta ocasión, en una escena, sentado a la mesa en la casa de unos amigos, tenía que pedirle a uno de ellos: “Pásame la salsita”. Tony dijo: “Pásame la sarsita”. Y aquello lo repitió en cinco o seis tomas, hasta que el director, cansado ya de repetir, ordenó que se quedara así, con la esperanza de que el público no lo advirtiera. Pero cuando la película se exhibió en México, fue uno de los detalles que criticaron. Así también en la frase, “Al que no quiere caldo”, asomaba el andaluz cuando Tony decía: “Ar que no quiere cardo”....Y por aquello tuve que darme tres o cuatro porrazos más en los cuales, yaciendo ya en el vivo suelo y con dolor de occipucio, escuchaba a Tony Moreno repetir cada vez: “Ar que no quiere cardo”...

Aquel simpático actor, Antonio Moreno, fue un excelente amigo mío. Sano, un tanto infantil, noblote, cariñoso, yo tenía que molestarlo continuamente, obligándolo a repetir frases y parlamentos enteros. Sin embargo, él nunca se enfadaba. De genio violento, cada vez que se equivocaba y se interrumpía la toma por su culpa, prorrumpía en una andanada de juramentos olímpicamente sonoros. El encargado de la grabación, quien ya se había dado cuenta de aquellas explosiones de Tony, dejaba correr la cinta unos cuantos pies más hasta que la voz del director ordenaba parar. Así que los ternos y maldiciones que arrojaba Tony por su válvula de escape, quedaron fielmente grabados. Una tarde, ya próxima la terminación de la película, el ingeniero de sonido nos invitó a pasar a una de las salas de proyección y nos hizo escuchar una cinta de no menos de un cuarto de hora de duración con todos los reniegos y “conjugaciones de la gramática parda” de Antonio Moreno. El rió más que ninguno de nosotros. El ingeniero le entregó la cinta a Tony y le dijo: “Tony, ésta es la única copia. Es tuya: guárdala o quémala”. ¡Lástima! Aquella era una de esas películas que hoy se llaman “documentales”.

Cuando acabó de filmarse aquella cinta, el director me pidió que escribiera unas líneas para que Antonio Moreno hiciera la presentación de los principales actores. Recuerdo que escribí más o menos lo siguiente:

— Señoras y señores: Soy Antonio Moreno, “hombre malo”, pero ahora voy a tener el gusto de presentarles a los principales intérpretes que conmigo han interpretado los personajes de esta película: Rosita Ballesteros... Manuel Paris, el hermano de María Conesa, se me acercó y me dijo: “Te apuesto cinco dólares a que Antonio se llevará por lo menos tres tomas para decir esas líneas”. A lo que contesté: “Yo te apuesto diez a que no las dice en cinco”. Después de siete tomas, Antonio arrojó su sombrero furiosamente al suelo, y con media docena de sus más elocuentes petardos lingüísticos, gritó: “Ar diablo...Yo no puedo aprender en un momento”.

Entre película y película, y aun durante el rodaje de las mismas, yo seguí asistiendo a la academia de don Adolfo de la Huerta, con el fin de llevarle veinticinco por ciento de mi sueldo, y adelantar en mis estudios del bel canto. Con Antonio Moreno volví a trabajar en otra cinta en español que se tituló *La voluntad del muerto*. En ella llevaba el papel estelar femenino Lupita Tovar, “La novia de México”, la compañera más gentil y más señora que he tenido en todas mis aventuras cinematográficas. Trabajaban también con nosotros el comendador de Seguro, el argentino Paul Ellis, Conchita Ballesteros, hermana de Rosita, y otros actores latinos.

En aquella época, los productores, considerando que las escenas se filmaban casi en su totalidad en interiores, y puesto que las películas tenían que hacerse en los dos idiomas, dispusieron que la versión inglesa se hiciera durante el día, y la española, por la noche. Entrábamos en el estudio a las siete y trabajábamos hasta las seis de la mañana siguiente. Así se aprovechaban decorado, muebles y utilería. Y ¡claro!, en aquellas citas nocturnas abundaron los episodios amenos. Una noche en que filmábamos una de esas escenas misteriosas en las cuales se requiere profundo silencio, cuando el director ordenó “¡Acción!” y la escena empezó a rodarse, el ingeniero de sonido interrumpió de pronto la escena. “¡Paren, paren!”, gritó. Un grillo se había puesto a

darnos serenata. Esperamos algunos minutos. El grillo calló, y se reanudó la filmación, sólo que casi enseguida el grillito reanudó, a su vez, su concierto de violín. Hay que recordar que los foros de los estudios son galerones de veinte por cuarenta metros donde se encuentran un salón de baile junto a una calle de París; una iglesia pared con pared con una taberna y una selva de India junto a una estepa siberiana, todo cruzado de palos viejos, armazones, decoraciones y un amontonamiento de láminas, maderas y cables, que en ellos puede fácilmente ocultarse un elefante, cuantimás un melómano grillito. El personal del estudio se puso en movimiento, improvisando una cacería por los rincones. Se armó una boruca estentórea y se dispararon cartuchos de salva para aterrorizar y poner en fuga al inoportuno músico. Escandalizábamos nosotros y el grillo se callaba; nos callábamos, y el grillo cantaba. A eso de las tres y media o cuatro de la mañana el director, exasperado, ordenó: “¡Córtenle! Vamos a dormir”. Y aquella noche, por causa de un grillo, no se filmó ni un pie de película; pero el costo de actores, camarógrafos, técnicos de sonido, electricistas y demás personal, además del sueldo del director, significó para los productores varios miles de dólares.

Trabajar de noche y en aquellas condiciones era cansado. Los nervios de Tony, como los de todos nosotros, estaban en constante tensión. La entonación y el acento andaluz se le hubieran podido perdonar; pero aprender de memoria los parlamentos resultaba un problema que Antonio Moreno se declaraba incapaz de solucionar. Así, me decía: “Hijito, si llo en jamás fui a la escuela...”

Una noche en que la tensión nerviosa de Tony hizo crisis, prorrumpió en sus acostumbradas maldiciones; pero en aquella ocasión en inglés. Se dirigió al director y le dijo que ya se sentía cansado de que abusaran de nosotros, los actores españoles, que estábamos decididos a armar una revolución que pondría a los productores en graves aprietos. Por supuesto que aquello fue tan sólo un exabrupto, ni él ni nosotros estábamos en plan de revolucionarios; pero la amenaza inquietó a los directores, y al día siguiente Paul Kohner, ahora esposo de Lupita Tovar, me preguntó si efectivamente los actores nos sentíamos descontentos y fraguábamos una manifestación de protesta. Le contesté que

no había tal cosa, que no debería tomar en serio las palabras de Antonio Moreno, que sólo eran síntomas de su crisis nerviosa. Mi opinión, quizá alterada, debió llegar a oídos de Moreno, pues al día siguiente Antonio me llamó *stool pigeon*, que equivale a soplón, pero que en inglés es un insulto. Por toda contestación invité a Antonio a que se quitara el saco y se partiera la cara conmigo a puñetazos. Felizmente intervino Paul Ellis y tuvimos una explicación. Paul le aseguró a Antonio que yo siempre me había expresado bien de él, que los informes que me habían pedido en las oficinas de la compañía yo los había rendido en forma favorable para Antonio. “Perdóname, hijito”, me dijo éste, “pero es que toda la vida he sido víctima de intrigas y malas artes de los envidiosos”, y para desagraviarme me invitó a comer con él en un elegante club frecuentado por las estrellas del cine, y después me obsequió una boquilla de ámbar como de un cuarto de metro de larga.

Vino luego la película *Del mismo barro*, la de mejor argumento, pero en su filmación tampoco faltaron incidentes. La Metro-Goldwyn-Mayer, la empresa productora, trataba de asignar los papeles a los mejores actores de habla española que pudiera encontrar, pues la cinta había sido un éxito en inglés y se quería que también lo fuese en español. El reparto se fue integrando, pero faltaba un actor que interpretara el papel de un viejo abogado, astuto y picaresco. Alguien me dio aviso de aquella oportunidad y fui en busca del encargado del reparto para la producción en español, y resultó amigo mío. Fuimos juntos a entrevistar al jefe del departamento respectivo y éste nos envió con el director, un americano que no sabía ni jota de español, pero era inteligente. El hombre me miró de arriba abajo y sin preámbulos dictó su fallo: “no, el señor no es el tipo; no tiene la edad suficiente. Necesito un personaje como de sesenta a sesenta y cinco años. Este señor es demasiado joven”. Mi acompañante insistió, asegurando que de todos los actores de habla española que había en Los Ángeles yo sería el único capaz de desempeñar satisfactoriamente aquel papel. El director no se mostró convencido, pero convino en que se me hiciera una prueba ante las cámaras. Fuimos al salón de maquillaje donde me hicieron una verdadera obra de arte; con canas, arrugas y barba de tres días, más gafas y la ropa adecuada,

quedé transformado en un tipo *sui generis*. Me permitieron, además, ver en la sala de proyecciones algunas escenas de la misma película en inglés en las cuales el papel que yo tendría que representar era desempeñado por un actor de carácter muy conocido en Estados Unidos por aquel tiempo: Tully Marshall. Estudié cuidadosamente su actuación, sus manierismos, sus gestos, sus actitudes y cuando me tocó hacer la prueba para la calificación, procuré imitarlo lo mejor que me fue posible. Después de la primera toma el director me preguntó: “¿Tardaría mucho en que le quitaran el maquillaje a esa barba incipiente?”. Le contesté que yo mismo podría hacerlo. Me arranqué los pelos de la barba y se repitió la prueba. Al terminarla, el director me pidió: “Ahora, quítese los bigotes”. Obedecía, pero empecé a temer que yo no conseguía convencer al director. Ya sin bigote se hizo la tercera prueba. El director, sin disimular su entusiasmo, dijo: “Así, así quiero que haga usted su papel. Así mejora su carácter”.

La película *Del mismo barro*, en que debutó René Cardona, fue una de las mejores películas en español que se hicieron en Hollywood. Ahora contaré un curioso episodio de esos que sólo suceden en la meca del cine. René Cardona, en aquel entonces un apuesto cubano de menos de veinte años de edad, había llegado a Hollywood mediante la ayuda de su padre, quien disfrutaba en su país de una situación económica desahogada. Mientras no hubo películas en español, René trató en vano de abrirse paso en los estudios. Abundaban los hombres tan jóvenes y guapos como él; los había por centenares. René sólo había logrado trabajar como extra en tal o cual película en inglés. De ahí que cuando lo contrataron para desempeñar uno de los papeles centrales en *Del mismo barro*, le escribió a su padre, dándole la fausta noticia. El rico caballero hizo un viaje especial y consiguió que se le permitiera el acceso al estudio para presenciar el debut de su hijo.

La mañana en que el papá de René llegó a los estudios, se preparaba la filmación de una escena en el suntuoso salón de una casa rica. Una linda doncella bajaba por una escalera monumental con una bandeja en la que llevaba refrescos. Un par de tipos, al pie de la escalera, admiraban los encantos de la seductora chiquilla, con expresión más o menos picaresca.

Al estar ensayando aquella escena, el director buscó entre el grupo de los extras un tipo que resultara apropiado para aquella corta actuación. Descubrió entre ellos al padre de René Cardona, y sin saber quién era ni importarle quién fuese, le preguntó si quería hacer el *bit*. El señor Cardona se sorprendió, pero hombre desenvuelto y campechano, aceptó. Se le colocó al pie de la escalera y al pasar la provocativa doncella le miró codiciosamente las pantorrillas y se rascó la cabeza. El gesto le resultó tan natural y picaresco, que el señor Cardona escuchó felicitaciones por su actuación, y bromas por el hecho de que su hijo había estado largos meses en Hollywood sin haber actuado ante una cámara, y él, a la manera de César, “había llegado, visto...un par de pantorrillas, y vencido”.

Mi cuarta película en español fue *La gran jornada*, en la cual hice el papel de un viejo guía, tocado con un gorro de piel de zorro, y luciendo frondosa barba blanca. El estudio en que se filmó *La gran jornada* se había visto en *La voluntad del muerto*, película en la que yo había doblado en español la actuación que en inglés estuviera a cargo de Tully Marshall. Pues también en *La gran jornada* Tully Marshall hacía el papel del guía. Quedaba, pues, etiquetado para hacer en español los papeles que Tully Marshall hiciera en inglés. Aun cuando pudiera desempeñar otro tipo de papel más de acuerdo con mi edad y mi apariencia y si el papel no lo había hecho en inglés Tully Marshall, no se me tenía en cuenta. Tal era en aquel entonces una de las peculiaridades de Hollywood. Estereotipaban el carácter del actor, sin aceptar que el verdadero actor puede crear diversos personajes. Esto empezaron a aprenderlo los productores mucho tiempo después del advenimiento del cine sonoro. Ahora el protagonista masculino dista mucho de ser necesariamente un muchacho bonito; en ocasiones, el papel principal se le entrega a quien mejor pueda crearlo, sin importar su apariencia física.

En el rodaje de *La gran jornada* no podían faltar episodios dignos de contarse. Entre los actores que trabajábamos en aquella cinta se hallaba Charlie Stevens. De origen mexicano, había pasado toda su vida en Estados Unidos, y quizá ahí había nacido. Su tipo se prestaba para encarnar indios piel roja. Como era un buen actor lo empleaban con frecuencia en películas del oeste.

Charlie trabajaba con nosotros, en el papel de un indígena que acompañaba una caravana. Según el argumento, el héroe de la película era un gran lanzador de cuchillos. El director, hombre de ideas peculiares, tuvo el peregrino capricho de que se adiestrara al primer actor en aquel difícil arte de lanzar cuchillos. Lo que el director pretendía era que no se recurriera a dobles ni a trucos, que fuera realmente el protagonista el que lanzara los cuchillos. Después de dos semanas de instrucción se hizo colocar a Charlie Stevens con las espaldas apoyadas contra un poste que servía de sostén al tejado de una casucha rústica. El héroe lanzaría un cuchillo que se clavaría a la altura de la cabeza de Charlie y a sólo unos cuantos centímetros a un lado. Después lanzaría otros dos cuchillos y los tres quedarían clavados dentro de un círculo que apenas tendría pulgada y media de diámetro.

El instructor resultó ser un mexicano que había trabajado en un circo, haciendo aquel acto. Usaba unos cuchillos hechos de gruesas hojas de acero, probablemente de muelles de automóvil aguzadas en un extremo, con un mango rudimentario, improvisado con cinta aislante. Eran muy pesados, y lanzándolos con fuerza penetraban fácilmente media pulgada o más, en un madero de resistencia normal. Si uno de aquellos cuchillos daba por desgracia en la cabeza de Charlie, le perforaría el cráneo como si fuera un cascarón de huevo y le causaría una muerte instantánea. Cuando me enteré de que sería el primer actor quien lanzaría contra el pobre Charlie aquellos agudos cuchillos, le dije a éste que no aceptara prestarse a semejante prueba. Charlie me respondió con una sonrisa fatalistamente indígena: “No, Bob, no hay que tener miedo. Bastará con pensar en que nada malo sucederá”. Y se colocó junto al poste.

En los cortos intervalos de que solía disponer, yo le había pedido al instructor que me enseñara a lanzar los cuchillos, junto con el primer actor. Llegamos a adquirir cierta destreza, pero cuando pensábamos que habríamos de lanzar los mortales cuchillos en dirección de una persona, no nos sentíamos ni seguros ni serenos. Llegó por fin el momento supremo. Charlie se colocó en su sitio. George tomó nerviosamente el cuchillo, y lo lanzó. El puñal pegó muy alto y rebotó en el suelo, sin clavarse. Se repitió la toma. Esta vez el puñal se clavó profundamente en el madero,

pero dos pulgadas encima de la cabeza de Charlie. En la tercera toma el cuchillo se clavó a buena altura pero fuera de la distancia horizontal. Cuarta toma. Yo tenía los nervios como cuerdas de violín, y me imaginé que George estaría en peores condiciones. Volvió a lanzar el cuchillo, esta vez en buen sitio. Según la escena, al sentir el impacto Charlie se alejó, pero el segundo puñal se clavó demasiado lejos y... ¡vuelta a empezar! Otra vez Charlie contra el poste y de nuevo a lanzarle el cuchillo que podría matarlo como una puntilla a un toro de lidia.

En la última vez el puñal se clavó en buen sitio. Charlie se alejó. El segundo cuchillo se clavó a pocos milímetros del primero, pero el tercero rebotó y cayó al suelo. ¡No hay que tentar a Dios!, refunfuñó al fin el director. Entonces ordenó que se recurriera al truco por el que debiera haberse empezado: clavar el cuchillo en su sitio, hacerle oscilar de un lado a otro y tomar un acercamiento mientras oscilaba. Un truco sencillísimo y de mayor efecto que el de una realidad peligrosa. Aquel director “de cuyo nombre no quiero acordarme”, así era. Con aquella cinta terminaron prácticamente mis actividades en los estudios cinematográficos, pues me interesaban cada vez más la música y el canto cuyos estudios no había abandonado.

Vaudeville

En aquella época todavía existía en Los Ángeles un tipo de espectáculos que llamaban *vaudeville*, y nosotros, en México, variedades. Dos o tres grandes empresas tenían unidades integradas por artistas de muy diversas especialidades, desde el malabarista hasta el cantante de concierto, con quienes organizaban programas cuyo desarrollo se repetía en todos los teatros que formaban su respectivo circuito.

Una de las empresas más conocidas era la organizada y regentada por un griego llamado Alexander Pantages. El Circuito Pantages controlaba los teatros más importantes en gran parte de Estados Unidos. Pantages era un tipo astuto, aunque ignorante. No sabía leer. Su capital ascendía a millones de dólares, producto de sus espectáculos y de las carreras del Hipódromo de Tijuana,

que entonces se hallaba en pleno auge. El Circuito Pantages fue el primero que me contrató y me programó como uno de sus números estrella. Así, por primera vez, vi mi nombre en letras luminosas en la marquesina de un teatro de Long Beach. Mi gira incluía la ciudad de San Francisco en cuyo teatro Pantages me presenté cantando primero *Estrellita* y enseguida, mediante una transformación que sólo requería unos cuantos segundos, interpretaba “Vesti la giubba”; si el público lo exigía, cantaba *La paloma*, *La golondrina* o una canción en inglés.

San Francisco es la ciudad de más elevada cultura musical en Estados Unidos. Durante mi temporada en esa ciudad actuaba la San Francisco Opera Company; sin embargo, yo no podía asistir a la ópera, puesto que trabajaba en el Pantages todas las noches. Siempre fui descuidado para buscar y coleccionar recortes de prensa que hablaran de mí, así que no supe, sino hasta mi regreso a Los Ángeles, por medio de mi maestro, que uno de los críticos musicales de San Francisco había comentado: “La San Francisco Opera Company está presentando tal o cual ópera en tal o cual teatro; pero si ustedes quieren oír un verdadero tenor de ópera, vayan al teatro Pantages donde canta el mexicano Roberto Guzmán”.

Había otra empresa que manejaba un gran número de grupos artísticos y que estaba desplazando a Pantages en diversas regiones de Estados Unidos: Fanchon & Marco. Estos dos ex artistas de *vaudeville*, aprovechando su experiencia, habían organizado unidades que hacían giras por todo Estados Unidos actuando simultáneamente con la exhibición de películas cuyos intermedios llenaban con cuatro o cinco números de variedad. Fanchon & Marco me contrataron por cuarenta semanas, con la acostumbrada cláusula, ventajosa para ellos, haciendo el contrato obligatorio para mí por toda su duración, y opcional para ellos cada doce semanas, solamente sujetos a ejercer su opción por escrito.

Fanchon & Marco me pidieron que formara mi programa con *Estrellita*, *El capote de paseo*, y finalmente alguna canción en inglés que a la sazón estuviera en boga. En la primera parte del espectáculo participaban doce lindas bailarinas en trajes españoles. A instancias mías, por primera vez en la historia del *vaudeville*, se lucieron en el escenario trajes realmente españoles, y no los

ridículos atavíos californianos con que solían presentarse todos los números *Spanish*, así fueran argentinos, catalanes o chilenos. Me autorizaron para que yo le diera los diseños al encargado del guardarropa. En este libro aparecen algunas fotografías del vestuario que logré imponer en el *vaudeville* americano. Es verdad que para determinados efectos recurrí a ciertas estilizaciones y fantasías como, por ejemplo, mi capa, que era de seda negra por el exterior y de terciopelo negro en el interior; los vestidos de las bailarinas no podrían llamarse precisamente de un auténtico carácter español, pero no desentonaban con nuestro atavío. La segunda parte del espectáculo requería vestir de etiqueta. Mientras se desarrollaban otros números yo hacía el cambio, reapareciendo con frac, sombrero alto, guantes blancos, bastón, etcétera.

En este espectáculo al que se le dio el nombre de *Screenland Melodies*, y en el que se suponía que se habían tomado como bases musicales las canciones que sirvieran de tema a películas de éxito, sucedía lo que es común y corriente en los espectáculos americanos: tenía todo, menos melodías de la pantalla.

A las doce semanas de trabajar con Franchon & Marco, la empresa se olvidó de notificarme por escrito que ejercían el derecho de opción. Yo, que ya no deseaba continuar en aquel trabajo, próxima a terminar la duodécima semana les telegrafíé indicándoles que enviaran un sustituto, dado que mi contrato tocaba a su fin. Contestaron que habían ejercido su opción verbalmente, en una entrevista que habían tenido conmigo en San Francisco. Insistí en que la opción debieron haberla ejercido por escrito. Después de cruzarnos una serie de telegramas, acabaron por amenazarme con la enemistad de la Asociación Protectora de Productores, asegurándome que en noventa por ciento de los teatros estadounidenses nunca más volvería a encontrar trabajo. Sus amenazas no me arredraron, y al terminar la duodécima semana, en Portland, Oregon, emprendí el viaje de regreso a mi casa y mis familiares.

Quizá le parezca extraño al lector que yo diera por terminado un contrato largo y bien pagado. Varias razones me movían a hacerlo. Una de ellas, tal vez la mayor, era el hecho de que el trabajo que repetíamos tres o cuatro veces al día, semana tras semana, durante setenta y dos días, se me había convertido en

una rutina torturadora. Me sentí mecanizado; aquellas canciones repetidas ante públicos anónimos, llegaron a parecerme monótonas. Ya no podía poner emoción en ellas. Siendo tan hermosa la melodía de *Estrellita*, tan musical, acabé casi por aborrecerla, y temía el momento en que debiera reaparecer en el escenario para cantarla una vez más. Entonces comprendí que el artista no puede convertirse en una máquina de repetición, que la emoción no es como la llave de un conducto de agua que se abre y se cierra para soltar el chorro. Ni la voz es un disco fonográfico ni el gesto un estereotipo. ¡Hasta los discos acaban por rayarse y los estereotipos por gastarse!

Por otro lado, me pesaba la prolongada ausencia de mi familia. Empecé a sentirme enfermo de una nostalgia que ni las notas quejumbrosas de *Estrellita* me aliviaban. Mi madre había ido desde México a pasar unos días conmigo a Los Ángeles, y yo había tenido que alejarme de ella, cuando apenas se me había reunido. Otro factor decisivo en mi determinación fue andar de gira diez meses como figura central del espectáculo; único varón sin compromiso visible, continuamente acompañado de doce jóvenes y bellas bailarinas que formaban parte de la compañía, que se creían obligadas a ser amables con el artista principal del grupo. Todo esto, honradamente evaluado, significaba que al cabo de algunas semanas o meses yo pudiera llegar a olvidarme, así fuese por un momento, de mi familia, mi esposa y mis hijos, y verme enredado en la mallas de algún amorío que pudiera ser la ruina de mi hogar.

No soy ni he sido modelo de hombre virtuoso, pero tampoco soy un individuo inconsciente. Siempre he considerado en mi corazón el amor y el respeto a un hogar en el que la esposa abnegada y dulce me ha dado un cariño constante, hogar donde mis hijos han sido completamente nuestra dicha.

Durante el tiempo que estuve en Los Ángeles algo extraordinario había ocurrido en el estudio de don Adolfo de la Huerta, donde tantas cosas extraordinarias solían acontecer: Segurola había llevado al hijo de Caruso, Enrico Caruso Jr., a recibir lecciones de mi maestro. Yo no estuve presente en la primera entrevista que tuvieron, pero supe por los familiares de don Adolfo que Segurola, cuya amistad con el padre de Caruso había sido estrecha

y cordial, le anunció al hijo que lo llevaría con el único maestro en el mundo que podría hacerlo cantar. El joven Caruso contestó que lo creía muy difícil, que su padre, deseando que fuera cantante, lo había llevado a estudiar con los mejores maestros italianos, especialmente en Roma y en Milán, y que todos ellos lo habían desahuciado; que todos, después de oírlo vocalizar, le habían dicho a su padre que desgraciadamente el joven Enrico jamás podría cantar porque carecía de las facultades naturales que pudieran, con el estudio, colocarlo en la gloriosa senda que había recorrido el padre.

Sonrió el joven Caruso con tristeza, y sólo por curiosidad le preguntó a Segurola: “¿Quién es ese maestro maravilloso?; ¿dónde está?” A lo que Segurola le contestó: “Está aquí, en Los Ángeles; se llama Adolfo de la Huerta y es un ex presidente de México”.

— ¡Qué disparate!, exclamó Enrico, indignado. Si no encontré quién me enseñara a cantar en Roma ni en Milán, ¿cómo cree usted que pueda enseñarme un ex político mexicano?

El caso de Enrico Caruso Jr.

Poco tiempo antes de los acontecimientos que he narrado, yo había visto en una sala cinematográfica un corto en el que Enrico Caruso Jr. aparecía en la pantalla y decía más o menos lo siguiente: “Desgraciadamente para mí, no heredé ninguna de las facultades de mi glorioso padre, Enrico Caruso, pero se me ha pedido que en homenaje a su memoria cante alguna cosa. Intentaré cantar una romanza muy popular en Italia: *Santa Lucía*, pero ruego al amable auditorio que recuerde que nada tengo de lo que dio gloria y fama a mi querido padre”. En seguida, el joven Caruso cantó, en forma bastante defectuosa, la cancioncita *Santa Lucía*.

Si aquello no hubiera sido suficiente para mí, hubiera bastado escuchar las primeras lecciones que don Adolfo de la Huerta le dio a Caruso. Pero no adelantemos los acontecimientos.

Segurola llevó al hijo de su gran amigo, Caruso, al estudio de mi maestro, y según el relato que me hicieron más tarde los hijos

de don Adolfo, Caruso llegó con un aire de incredulidad e indiferencia rayano en la descortesía. Saludó fríamente a De la Huerta y se sentó en uno de los sillones de la salita. Mi maestro le rogó al tenor Gennaro Barra que cantara algo para el joven Caruso. Barra cantó el “Racondo” de *La bohemia*. Conforme el cantante pasaba de una frase a otra, los ojos de Caruso se clavaban en él, desorbitados, con la boca abierta con un gesto de asombro y a la vez de incredulidad. Cuando terminó Barra, con su sonrisa en la que un ligero toque de ironía no desvaneció su bondad, don Adolfo le preguntó a su visitante: “¿A quién le recuerda esa voz?”

— A mío babo (A mi papá).

Se levantó, se acercó a Barra, y visiblemente emocionado le preguntó en lengua italiana: “¿Con quién estudió usted?”. Barra se volvió a don Adolfo y tendiéndole la mano con viva emoción, dijo: “Con este gran maestro”.

Caruso se volvió hacia don Adolfo y le dijo: “Desde este momento soy su discípulo, señor”.

Y así fue. A partir de aquella fecha Enrico Caruso Jr. empezó a estudiar bajo la dirección de mi maestro Adolfo de la Huerta. Yo tuve la oportunidad de escuchar los primeros ejercicios del nuevo discípulo. Realmente me quedé asombrado de la ausencia total de facultades en aquella garganta. ¡Con razón los maestros italianos que lo primero que buscan en sus discípulos es que tengan voz, lo habían desahuciado y le había dicho a su ilustre padre que el muchacho jamás llegaría a cantar!

Lo que Enrico producía eran unos sonidos ingratos, ásperos, duros, difíciles de calificar con el adjetivo adecuado que pudiera dar una idea de lo que salía de aquella garganta que parecía fuerte como la de un toro, pero rípida y dura como un chirrido.

Las lecciones especiales que el caso requería y que don Adolfo le daba a Caruso con el interés de quien explora una selva, continuaron por algún tiempo. Cuando regresé a Los Ángeles tuve ocasión de escuchar algunos de aquellos raros ejercicios a que el maestro sujetaba al discípulo, y también ocasión de que Caruso me oyera cantar. De ahí nació una cordial amistad que desgraciadamente la ausencia y la distancia acabaron por convertir en sólo un grato recuerdo. De cualquier manera, pude seguir paso a paso los primeros intentos de don Adolfo de crearle

a Caruso una voz. Después de tres o cuatro meses de fallidos ensayos en aquella garganta rebelde, un día me atreví a decirle a don Adolfo:

— Maestro, creo que esta vez usted está en peligro de fracasar. Es increíble cómo se resiste esa garganta a producir algo que no sea casi un mugido.

— Espere, Guzmán —me contestó el maestro—, espere usted. Es una garganta de granito pero la estoy atacando con una piqueta, y usted va a quedarse sorprendido de lo que voy a conseguir muy pronto.

Y así fue. El granito empezó a suavizarse. Pronto empezó a producir vibraciones increíbles hasta el grado en que el milagro apareció y Enrico Caruso Jr. grabó su primer disco, que aún conservo, con el aria “Questa o quella”, de Rigoletto, por una cara; y en la otra la “Recóndita armonía”, de Tosca. Aquel fue un simple disco de trueque que no satisfizo al cantante, y en el cual, hay, sin embargo, momentos en ambas arias, en que se llega a dudar si la voz del padre era superior a la que don Adolfo creó en la garganta del hijo, o si éste, en breves instantes, superaba en calidad a la voz de su glorioso padre. Por supuesto que las arias en su totalidad no podían compararse con las que el padre dejara grabadas; pero sí revelaban de manera clara que la voz que el maestro había empezado a formar se asemejaba a la del padre, sonando los agudos más fáciles en la garganta del hijo.

Sin ánimo de restarle gloria ni mérito a la gigantesca figura que fue Caruso en el mundo de la ópera, es cosa de sobra sabida entre sus biógrafos que el *do* agudo le causaba a Caruso cierta incomodidad. Cuenta uno de los biógrafos de aquel gigante que en una entrevista que éste tuviera con el inmortal Puccini, hablando de *La bohemia*, Puccini le preguntó si cantaría “el macondo”, a lo cual Caruso dijo que sí cantaría aquella difícil aria, si no le exigía el *do*.

— Si usted lo recuerda —aclaró Puccini— ese *do* es un *O pure*, es decir, queda a juicio del cantante dar o no dar esa nota. Conozco muchos tenores que sacrifican toda una romanza en aras de un *do* agudo. Yo no pienso así.

Caruso, según su biógrafo, cantó aquella romanza con o sin el *do* agudo, pero de cualquier manera dejó profundamente impresionado a Puccini, y *La bohemia* fue una de las óperas favo-

ritas del gran cantante napolitano. Uno de los resultados más extraordinarios que don Adolfo logró producir en Caruso fue la facilidad para los agudos. Yo le oí frecuentemente en el estudio de mi maestro alcanzar un *re* sobreagudo hasta el siguiente *mi*. No creo que su padre lograra nunca dar esas notas. En otra parte de este libro aparecen datos profusos y fotografías que prueban lo que Caruso logró hacer bajo la dirección de mi extraordinario maestro.

Para las compañías cinematográficas no podía pasar inadvertida la oportunidad de aquel fenómeno, y pronto a Caruso le ofrecieron contratos para varias películas. Es interesante recordar que cuando se exhibió la primera de ellas, no faltó un periodista escéptico o díscolo que se atrevió a decir que aquella película era un fraude, pues en ella se presentaba al hijo abriendo la boca y simulando que cantaba, cuando en realidad sólo sincronizaba la voz del padre. Aquel señor reportero y seudocrítico que creyó disparar un cañonazo con aquel artículo, hizo más tarde el más cumplido elogio de las facultades únicas de mi maestro, al comprobar que la voz que se oía en la pantalla era realmente la del hijo, creada por el taumaturgo Adolfo de la Huerta.

Enrico Caruso Jr., con el nombre glorioso que llevaba y con la voz que le dio el maestro, abriendo a piqueta su garganta de granito, encontró de pronto ante sí un porvenir que pudo haber opacado al de su padre; pero desgraciadamente, el hijo no tuvo ni la sombra del fervor, la devoción y el apasionado empeño que tuvo el padre para llegar a la cúspide de una carrera artística hasta immortalizarse como una de las figuras más gloriosas en la historia del bel canto.

Según sus biógrafos, Caruso no triunfó desde un principio ni con facilidad. Duro y doloroso fue el camino inicial; sufrió reve-ses y decepciones; vivió días de lucha y noches amargas antes de su feliz encuentro con el maestro Sviriglia quien lo puso en el camino del bel canto. La victoria no se le entrega a nadie; hay que conquistarla. Caruso la alcanzó por su tenacidad, su constancia en el estudio y su místico y fervoroso amor al arte. Caruso, el hijo, no heredó ni la voz ni el carácter de su padre. Tuvo la suerte de encontrarse al mago que le formó una voz, pero no ha tenido la de encontrarse quien le forme un carácter.

Sea como fuere, Caruso Jr. llegó a cantar, pero cantar como debe entenderse el término; llegó a cantar si no mejor a lo menos tan bien como su padre, pero detrás de aquella voz no apareció la llama del fuego divino. Al recibir el tesoro de una voz le sucedió lo mismo que al que gana el premio mayor de una lotería. Se ve dueño de una fortuna que jamás soñó en poseer, y no sabe qué hacer con ella. Enrico jamás soñó en llegar a tener la voz que se le dio sin merecerla. Lo de aquel milagro despertó en él no el sueño de la gloria sino la pesadilla de la ambición. Se vio de pronto rodeado de agentes que se le acercaban no atraídos por una voz, sino por el nombre que fue famoso. Si Enrico hubiera sido artista como su padre, no hubiera abandonado una carrera que pudo haber sido universalmente gloriosa.

Creo pertinente exponer en este punto que el bel canto, como cualquier otra facultad, hay que cultivarlo constantemente. En ninguna otra disciplina del arte tiene aplicación más exacta aquel principio científico que reza que la función crea el órgano. La voz suele perderse en un momento y en ocasiones sin causa aparente, sobre todo cuando no se nació con ella sino que se adquirió en la edad madura. Este fenómeno suele registrarse aun en cantantes que viven en constante ejercicio de sus facultades. Recordemos el caso de Seguro, y también el de Elfrieda Wynne, quien a pesar de haberse dedicado a educar voces ajenas, no consiguió la que un día perdiera, sino hasta que De la Huerta le creó, lo mismo que a Seguro, una voz nueva.

Ya hemos dicho en otra parte de este libro que gran parte de la función de cantar es subconsciente. Cuando se canta suele experimentarse una cierta sensación o conjunto de sensaciones en la garganta, las que uno atribuye a la buena producción de la voz. Pero sucede que el cantante o el estudiante se encuentra un día con que su voz sale clara, limpia, fácil, potente y plena de resonancias mientras la sensación que experimenta en la garganta parece indicarle que logra determinada posición, y en el colmo de la alegría exclama: "¡Ya lo encontré! ¡Este es el camino! ¡Esta es la colocación perfecta!", y durante un tiempo, más o menos prolongado, canta como si tuviera una garganta de seda, como si sus músculos tuvieran una elasticidad extraordinaria, como si cantar fuera lo más fácil, sencillo y bello del mundo. Pero he aquí

que al día siguiente intenta repetir aquello que atribuyera a una perfecta colocación de la voz en su aparato de fonación... y nada: ¡fracaso! El sonido de su voz no es el mismo del día anterior; ahora es defectuoso. El cantante cree que encuentra la posición del día anterior, pero pronto se halla perdido y busca veredas por caminos que ignora adónde lo conducirán. ¡Está perdido! Se siente en el centro de un bosque intrincado sin la menor señal que pueda orientarlo, y mientras más busca más se pierde.

Tal es la tragedia del cantante de bel canto que no cuenta con un maestro prodigioso que lo tome de la mano y lo saque del laberinto para colocarlo en un camino que en ocasiones se halla a sólo dos pasos de distancia. Hubo en América del Sur un gran cantante de origen español, nacido en Uruguay, llamado Antonio Aramburu. De su voz extraordinaria la Enciclopedia Universal Ilustrada dice que por lo bien timbrada, igual y varonil fue acaso la más perfecta que se escuchó en el siglo XIX. Se cuenta que en cierta ocasión Aramburu se cruzó en la calle con el famosísimo tenor español Julián Gayarre, y que lo saludó con un dejo de ironía hija de la envidia, diciéndole, "Adiós, primer tenor del mundo", a lo que Gayarre contestó, "Sí que lo soy, porque tú lo quieres".

Efectivamente, en su tiempo Gayarre (1844-1890) fue considerado el primer tenor del mundo. Sin embargo, Aramburu pudo haberlo superado, de no ser por su conducta incomprensible que le dio fama de loco. Con frecuencia, anunciada ya una función en la que él cantarí, lleno el teatro y faltando sólo unos cuantos minutos para descorrer la cortina, Aramburu decía, con la mayor frescura del mundo, "Esta noche no canto". No había poder humano que lo hiciera cantar. Las empresas se veían en la necesidad de devolver las entradas, y más de un empresario tuvo que declararse en quiebra a causa de las excentricidades del tenor. Confirmando su fama de loco, llegó a señalarse que en más de una ocasión, en que se había negado a cantar en público, se le había visto en la playa, cantando a grito abierto, sin más auditorio que alguna gaviota desvelada, un delfín maromero o un adormilado pescador. Sin embargo, estos conciertos en la playa me recuerdan los discursos que, también a solas, Demóstenes pronunciaba frente al mar. Quizá en ambos casos, cantante

y orador, sólo trataban, con similares ejercicios, de recobrar una voz temporalmente perdida.

Para quienes sabemos lo difícil que es para un cantante mantenerse dentro de los estrechos límites del bel canto, la aparente locura del gran cantante español era, en realidad, un exceso de cordura. Aramburu cantaba ciñéndose siempre a la técnica y la disciplina del bel canto. Cantaba cuando se sentía en medio del buen camino. Conocía, claro está, su fama de primer tenor del mundo, y no quería ni perderla ni defraudar a quienes le daban aquel título. Por eso cuando se sentía fuera de la línea segura se negaba a cantar, así estuviese el teatro lleno de gente. Jamás cantó en público sin estar seguro de su voz.

Se cuenta que en cierta ocasión, hallándose en una república centroamericana, se negó a cantar. La empresa se declaró en bancarrota, y Aramburu quedó abandonado en un hotelucho donde se hospedó varios meses sin pagar ni renta ni alimentos. El dueño del hotel, por respeto a la fama del cantante, no se atrevía a ponerlo de patitas en la calle. Sucedió que en aquellos días se preparaba la boda de la hija del presidente o de no sé qué alto dignatario de aquel país. Alguien le sugirió al padre de la novia que invitase al célebre tenor a cantar durante la ceremonia nupcial. La idea fue aceptada con entusiasmo, y un emisario se acercó a Aramburu, ofreciendo pagarle cualquier cantidad que pidiera. Aramburu rechazó la oferta. Le fue ofrecido un cheque en blanco, pero ni aun así aceptó. El cantante arruinado que debía hasta la cuenta del hotel se negó a cantar por una cantidad que hubiera solucionado todos sus problemas económicos. Pero el primer tenor del mundo no cantaría mal ni en una sola ocasión.

Pero volvamos a Caruso Jr., y a aquella su garganta de granito en la que don Adolfo esculpiera un monumento. La escultura fue de granito, pero el pedestal resultó de barro. Enrico no supo honrar ni el nombre de su padre ni las esperanzas del maestro. En este caso don Adolfo sembró en un desierto. Su obra quedó condenada a hundirse en las arenas de la incuria, como los pies de la esfinge en los arenales del Sahara.

El maestro

En los días en que estuve ausente de Los Ángeles, en gira con la empresa de Fanchon & Marco, muchas personas acudieron al estudio de don Adolfo en solicitud de sus clases, y no pocas de aquellas personas alcanzaron la fortuna de ser sus discípulas. Se dieron casos reveladores de lo que es nuestra naturaleza humana. Así, por ejemplo, algunos maestros de canto que en un principio recibieron con abierta hostilidad la noticia de la presencia de don Adolfo, e intentaron mediante malas artes impedir su labor, acabaron por convencerse de lo extraordinario de sus conocimientos y acudieron ya no como maestros, sino como simples discípulos a solicitar lecciones de canto del hombre a quien habían combatido.

El prestigio del señor De la Huerta pronto se extendió en todo Estados Unidos, y aun en México, de donde algunas publicaciones enviaron a Los Ángeles reporteros especiales para que lo entrevistaran. Cuando don Adolfo figuró prominentemente en la política mexicana, sus enemigos trataban de ridiculizarlo llamándolo “tenorcillo” o haciéndole aparecer en caricaturas como un simple corista. Cuando en el destierro, a diferencia de muchos que en circunstancias semejantes se fueron a países de Europa a disfrutar de sus mal habidas fortunas, los envidiosos del maestro trataban de ridiculizarlo porque había sido político.

Don Adolfo de la Huerta vivió en el destierro como vivió en su patria: honesta y humildemente. En México, en los días en que fue presidente y luego secretario de Hacienda, sus enemigos pretendían tapar el sol con un dedo, y desconocer sus méritos de estadista. En Hollywood, sus envidiosos pretendieron, asimismo, negar los méritos del genial maestro. En ambos casos por los frutos se conoció el árbol. Se teme al hombre que en vida lleva una espada en la mano, pero con mayor saña se mira al que pasa por el pantano “sin mancharse el plumaje”. Ahora empiezan a reconocerse al economista y al maestro, porque “el mérito es el naufragio del alma, que vivo se hunde, pero muerto, flota”. Que estas alusiones a la personalidad política del ex presidente me sean perdonadas. No es tema que corresponda a este libro. Volvamos, pues, al bel canto. Lo que llevo dicho es producto de mi propia experiencia.

Cuando estuve en San Francisco, California, empecé a sentir dificultad en la emisión de los agudos. Me alarmé. Los agudos, en los días en que estudié con don Adolfo, nunca significaron para mí un problema, pero lejos de él comencé a experimentar dificultades que no acertaba a vencer. Sin tratar de resolverlas por mí mismo, me concreté a esperar a mi regreso a Los Ángeles. En efecto, me bastó seguir los ejercicios que me indicó mi maestro para volver a emitir como antes las notas altas. Diríase que don Adolfo me había tomado de la mano y me había dicho: “No, Guzmán, el camino es por acá”. Efectivamente, el camino que yo solo nunca hubiera encontrado.

El propio Caruso padre perdió en cierta ocasión el camino. Dice alguno de sus biógrafos que cuando estudió con su último maestro, Sviriglia, no podía pagarle por las lecciones, y convino en que cuando llegara a cantar le pagaría un alto porcentaje de sus ganancias como cantante. Las cosas marcharon bien mientras Caruso estudió, pero cuando el éxito coronó sus esfuerzos y comenzó a cotizarse a precios muy elevados, surgieron dificultades que acabaron por llevarlos ante un tribunal donde Caruso obtuvo un fallo favorable.

Naturalmente, las relaciones con su maestro quedaron rotas. Caruso no volvió a visitar el estudio de Sviriglia... mientras no tuvo problemas con su voz, pero cuando reconoció que sin su maestro no cantaría como antes, volvió a Sviriglia como un hijo pródigo. Esta vez ya no se habló de porcentaje; Caruso tuvo que pagar por adelantado y a un precio elevado cada lección que recibió.

Es humano que el que triunfa en cualquier disciplina de las artes o las ciencias, se arrogue todos los méritos que le dieron fama y gloria, sin reconocer que aun teniendo facultades innatas necesitó de alguien que se las sacara a la luz, se las educara y se las desarrollara. ¿Qué decir cuando incluso las facultades son obra del maestro?

Creo que Constantino, quien en sus días de esplendor se elevó hasta casi llegar a la cumbre que ocupaba Caruso, murió en la ciudad de México, perdida la razón, por haber perdido el camino, la llave, el gran secreto que sólo desde afuera puede manipular el maestro. Tal vez Constantino quiso hallar el camino

por sí mismo, pero lo que encontró fue el camino nebuloso de la demencia.

Yo mismo logré vislumbrar en una ocasión lo que significa hallarse lejos del maestro. Fue en los días en que ya me había retirado del teatro. Don Adolfo seguía en el extranjero, como visitador de consulados. Una buena tarde se me ocurrió cantar y lo hice admirablemente bien. Mi voz era tan buena como en mis mejores tiempos. Como antes de empezar a cantar había hecho unos buenos ejercicios –los que primero se me ocurrieron– creí ¡inocente criatura!, que ya había descubierto el camino y la llave secreta. Al día siguiente quise repetir mi gran experimento, y no pude conseguirlo. Intenté recordar y reproducir los movimientos y las posiciones del día anterior, y no lo conseguí. Insistí durante dos largas horas con resultados cada vez peores. Al tercer día lo intenté nuevamente, modificando las posiciones un poco por acá y un poco por allá, sin otro resultado que el fracaso. Y así durante otros tres días, y una semana, y dos y tres. Cada día me hallaba más perdido. Sin embargo, no me daba por vencido, empeñado en caminar solo, hasta que me sentí en las fronteras del delirio. Un paso más, y mi razón quizá se hubiera desquiciado. Afortunadamente, me di cuenta del peligro y abandoné en forma definitiva todo intento de lograr una buena emisión por mí mismo. No me fue del todo difícil porque en aquella época mis actividades ya no eran del orden artístico y sólo había querido cantar para recordar mis buenos tiempos.

Semanas más tarde don Adolfo regresó a México. Fui a saludarlo y, naturalmente, me preguntó cómo andaba de voz. Le contesté que enteramente perdida, pero que ya no me importaba porque había decidido abandonar en definitiva el bel canto. Sonrió con un gesto que parecía oscilar entre la bondad y la ironía. Se sentó al piano, me hizo colocarme de espaldas a la pared. Hice, según sus deseos, ejercicios diafragmáticos y otros que me resultaban del todo nuevos, y enseguida me pidió que cantara el aria “No pagliaccio non sono”, cosa que juzgué imposible. Se lo dije, pero él insistió y canté. Aquello fue asombroso, desde las primeras notas noté que mi voz era clara y potente. Canté aquella difícilísima aria, como si nunca hubiera dejado de cantar.

Don Adolfo obraba aquellos prodigios a voluntad. Seguía siendo lo que Seguro la había llamado “El hombre del milagro” o “The miracle man”, como reconocida y cariñosamente le llamaba también madame Wynne, como puede verse tanto en el facsímil de una carta como en la dedicatoria de una fotografía, reproducidas en esta obra*. Durante mi ausencia desfilaron por el estudio de mi maestro innumerables estrellas del cine. Creían que después de recibir una cuantas lecciones se verían convertidas en divas. Esto suele suceder en todas las academias.

En cierta ocasión, Lupe Vélez llegó al estudio de mi maestro. La acompañaba su entonces constante galán Gary Cooper. Lupe pasó al estudio a recibir su lección, mientras Gary se quedó en el vestíbulo, conversando conmigo. Era un muchacho agradable y modesto, a pesar de su indiscutible celebridad. No fueron muchas las visitas de Lupe al estudio; en cambio, una linda estrella, Geraine Greeg, cuya fotografía, con expresiva dedicatoria, (aparece en otro lugar de este libro), comprendió lo valioso que sería para ella estudiar con don Adolfo, y logró cantar con una linda voz de soprano.

En otra ocasión acudió al estudio una rutilante estrella de aquellas que brillaron con intensidad, pero por corto tiempo. La bella dama, evidentemente mareada por las volutas del incienso de la adulación, llegó con majestad de reina, y con majestad de reina esperó que se le rindiera pleitesía. Mi maestro nunca fue vasallo ni de aquella artista ni de nadie. La dama tuvo que hacer una larga antesala, hasta que don Adolfo terminara de darles sus clases a dos discípulos que habían llegado antes. Cuando le tocó su turno a la orgullosa beldad, se quejó con el maestro de haberla hecho esperar, mientras “toda esa otra gente” había pasado por delante.

— Toda esa gente, —le contestó el maestro—, era tan digna y respetable para él como cualquier astro de la pantalla.

— Llegaron antes que usted, —explicó, —si le desagrade que yo observe este riguroso orden con mis discípulos, sean ellos quienes fueren, suspenderemos las lecciones desde ahora mismo.

* Las fotografías y cartas no estaban incluidas en este texto. (N. del E.).

La beldad salió, ya no con paso de reina, sino de simple e insignificante plebeya, en busca de su cohorte de admiradores en un reinado que le resultó efímero.

Así era mi maestro.

Cantante de ópera

De vuelta a la época en que corté mi gira con la empresa de Fanchon & Marco, a mi regreso a Los Ángeles encontré en el estudio de mi maestro a un cantante mexicano que ya había conquistado con anterioridad fama y gloria; considerado a la sazón si no el mejor, uno de los mejores tenores de México: Luis de Ibargüen, artista de elevada cultura, personalidad magnética y trato afable con quien me ligó desde un principio una amistad que aún me complace conservar. Ibargüen, siendo hombre de inteligencia despierta y ajeno a las pequeñas intrigas y a las envidias, se dio cuenta inmediata de los méritos del sistema de De la Huerta y de los maravillosos resultados que por medio de aquel método obtenía, y se inscribió desde luego en la escuela de don Adolfo. En un corto número de lecciones hizo progresos tan asombrosos que en cierta ocasión en que un crítico musical de un periódico americano se hallaba de visita con el propósito de escuchar a los discípulos de don Adolfo, Ibargüen alcanzó un *fa* sobreagudo. No creo que existiera entonces en el mundo un tenor capaz de tal proeza. En *Los hugonotes* hay una aria en que se le pide al tenor un *fa* sobreagudo, pero jamás he sabido de tenor alguno que siquiera lo haya intentado.

Cuando Ibargüen estaba en el destierro, nació y murió en México una hijita suya. Sufrió una pena tan honda que desde entonces abandonó el canto y se dedicó a la diplomacia. En la parte gráfica de este libro inserto un testimonio y una fotografía que expresan la fervorosa admiración y el agradecimiento de Ibargüen hacia su maestro. En el caso de Ibargüen, don Adolfo hizo una excepción. Ya he dicho antes que él prefería trabajar en gargantas que jamás hubieran cantado. Quería partir de cero, más que para demostrar su sistema para no tener que corregir primero voces viciadas; sin embargo, a Ibargüen no se negó a

impartirle sus conocimientos porque el cantante lo merecía y lo merecían el artista y el amigo.

Quienes tuvieron la ocasión de escuchar a Luis de Ibagüen en los días en que don Adolfo ya lo había colocado dentro del auténtico estilo del bel canto lo recordarán como un altísimo exponente de aquella escuela. Dudo que la mayoría de su auditorio apreciara la diferencia entre el Ibagüen de antes y el de después. Hallaría, sin duda, una voz más agradable, pero sin imaginarse la razón de ello. Distinguir una voz simplemente agradable de una voz de bel canto no es fácil para quienes no son profundos conocedores del arte. Yo sufrí numerosas confusiones. Cuando empezaba a estudiar con don Adolfo y escuchaba un cantante cuya voz me parecía hermosa, enseguida le daba la noticia a mi maestro quien desde luego me pedía que lo llevara a escucharle. Cuando volvíamos al estudio me miraba con aire de reproche y me preguntaba: “Pero Guzmán, ¿cuándo llegará usted a distinguir entre una buena y una incorrecta emisión?” Lo cierto es que yo me dejaba sorprender por el estilo o la interpretación del cantante. Lo de distinguir voces no lo conseguí sino hasta mucho tiempo después, cuando mi oído, ya educado, sabía apreciar lo que es el exquisito platillo del bel canto.

Instalado de nuevo en Los Ángeles, cantando ocasionalmente en conciertos y funciones teatrales, proseguí con dos Adolfo mis estudios y la tarea de formarme un repertorio. En aquel entonces yo había abandonado por completo todo lo que era de la cuerda del tenor lírico. Mi temperamento era francamente dramático, y mi voz desde que salió de las manos de don Adolfo, potente y sonora. Decidí estudiar casi exclusivamente papeles de tenor dramático: *Otelo*, *Payasos*, *El trovador*, *Aída*, *Tosca*, *La fuerza del destino*. De ellas, *Payasos* y *Otelo*, eran mis favoritas. Fue con la primera con la que hice mi debut en el Teatro de la Ópera.

Se acababa entonces de construir en el parque Griffith, de Los Ángeles, un teatro griego al aire libre. Era un gigantesco pórtico frente al cual se extendía el escenario, entre dos colinas. En ellas se hallaban instaladas las butacas. No había techo ni telón, ni más decorado que el frontispicio de arquitectura griega que cerraba el foro. En aquel imponente escenario se presentaron las obras *Cavallería rusticana* y *Payasos*. Los productores quisieron

darle todo el carácter local posible, considerando que la cultura musical de Los Ángeles había alcanzado ya niveles elevados para merecer una función digna del estreno de su gran teatro. Con tal fin se organizó un concurso para seleccionar las mejores voces. Yo me presenté a dar una audición, sólo que, por consejo de mi maestro, no me presenté con mi propio nombre. Roberto E. Guzmán era ya conocido como tenor y discípulo de don Adolfo de la Huerta. El jurado que dictaría el fallo estaría formado por maestros de canto locales, todos, o casi todos, envidiosos de don Adolfo. Usando un seudónimo y apadrinado por Enrico Caruso Jr., di mi audición y gané el concurso para cantar el “Canio” de *Payasos* en la noche de la apertura del Teatro Griego de Los Ángeles. Así iban a cumplirse la promesa y la profecía de mi maestro. Iba a hacer mi debut como tenor de ópera y no como corista, partiquinto ni segundo tenor, sino como el primer tenor en un papel y en una ópera que le habían dado innumerables triunfos a Enrico Caruso.

Inútil decir que me preparé cuidadosamente en todo aquello que de mí dependía. Ensayé a solas mi actuación, me concentré para repasar el sistema de mi maestro y los consejos de Seguro y esperé con ansia, mas no sin cierto temor, la noche de mi debut. Fuimos dos mexicanos los que nos presentamos en aquella ocasión histórica en que se estrenaba un nuevo y grandioso teatro, el barítono Rodolfo Hoyos y yo. El resto del elenco incluía cantantes de diversas razas y nacionalidades, pero, simbólicamente, la bandera mexicana flotaba más alto que las demás al iniciarse la representación y flotó más aún al finalizar nuestra actuación entre estruendosos aplausos.

Aquí vuelve a escocerme un poco el temor de parecer inmodesto y vanidoso; pero al hablar de mis éxitos le ruego al lector no vea en ellos sino el éxito de mi querido maestro, el taumaturgo que me regaló una voz que yo jamás hubiera soñado en poseer. Quizás debiera concretarme a citar el encabezado de uno de los principales diarios de Los Ángeles que al hacer la reseña de la apertura del Teatro Griego decía, a siete columnas: “El nuevo sensacional tenor de ópera estudió aquí. Guzmán alcanza fama instantánea.”

Por lo que a mis recuerdos se refiere, hay un grato remanso en mi memoria en la que revivo las impresiones inolvidables de

aquella noche. El indescriptible espectáculo del público a la luz de la luna joven, bajo un cielo limpio y tachonado de estrellas; las laderas de dos colinas cubiertas de cómodas y elegantes butacas, las magníficas condiciones acústicas de aquel lugar que permitían oír el menor rumor hasta en el último rincón del lunetario. Recuerdo que al salir a escena en la carreta tirada por un asno conduciendo a los saltimbanquis me impresionó profundamente. Como era teatro al aire libre se permitía fumar, y yo podía ver las lucecillas de los fósforos y los encendedores como un parpadeo de luciérnagas en una noche tropical.

Ya en escena mi nerviosidad desapareció. Me sentí seguro de mi papel. Lo sabía de memoria y lo recordaba bien. Tenía la parte musical bien ensayada y aprendida. El acompañamiento de la orquesta me pareció de pronto un tanto extraño pues estaba acostumbrado al piano; pero pronto aprecié las ventajas de la orquesta y la obra empezó a desarrollarse sin el menor tropiezo. En la escena final del primer acto, cuando el payaso casi atrapa al amante de su mujer y después de perseguirlo inútilmente por callejones oscuros vuelve a escena y pretende arrancarle a Colombina el nombre del fugitivo, la intervención de los otros compañeros y la discreta retirada de Colombina, dejan al infeliz Canio solo para lanzar su doloroso y admirable lamento que Leoncavallo inmortalizó con su arioso y que empieza con la trágica frase; “Vesti la giubba”...Yo había cantado aquella aria centenares de veces en teatros y en salas de concierto, siempre con facilidad y éxito. Lógicamente en aquella ocasión debía haberla cantado, por lo menos, tan bien como tantas otras veces. Sin embargo, no fue así. Mi afán por superarme en los últimos compases me hizo suprimir un aliento, y en vez de tomarlo y con los pulmones cómodamente llenos de aire atacar y sostener los *dos* agudos que no son sino en *si* bemol, suprimí el aliento intermedio, atacué el primer agudo con toda mi fuerza, agoté mi reserva de aire, y el segundo agudo para el cual no tomé aliento me resultó poco satisfactorio. No se me quebró la voz ni hubo realmente nada que pudiera calificarse de defectuoso; pero allí donde debiera haber estado extraordinariamente bien, sólo estuve aceptable.

El resto de la obra, ya más sereno, más dueño de mí mismo, lo canté fácil y cómodamente. El “No, plagliaccio non son” en el

que mi temperamento dramático podía manifestarse plenamente, me valió un comentario que alguien me dio a conocer años después; un comentario de uno de los compañeros cantantes en aquella ocasión quien dijo que jamás había escuchado a ningún tenor cantar aquella aria tan magistralmente como yo lo había hecho aquella noche.

El éxito de mi presentación como primer tenor de ópera trajo como consecuencia lógica una mayor afluencia de gente interesada en saber con quién había estudiado, y como en las reseñas de la prensa se dijo que había sido con un maestro de Los Ángeles “se descubrió el pastel”; numerosísimos aspirantes invadieron el estudio de don Adolfo quien, aunque se defendió elevando la cuota de sus lecciones, se vio precisado a trabajar ocho o diez horas diarias para atender a sus nuevos discípulos.

Agustín Lara vs. Leoncavallo

La tremenda crisis económica de 1929 que azotó a todo Estados Unidos afectó en primer lugar a las empresas de espectáculos. Aquella crisis, sumada a la bola negra que Fanchon & Marco me habían echado en la Asociación Protectora de Productores) me decidieron a abandonar Estados Unidos y volver a mi patria.

Mi actuación como secretario particular de don Adolfo de la Huerta, jefe del movimiento armado de 1923, no había tenido para mí ninguna significación política. Yo no había sido un personaje importante antes de la revolución delahuertista, ni lo fui después de ella. Además, ya habían transcurrido seis años. Por lo tanto, mi retorno al país no requirió solicitud de amnistía ni un *mea culpa* humillante. Simplemente regresé esperando que nadie me molestara, y nadie me molestó. Pero el ambiente artístico que encontré en México creaba para mí una situación peor que la de Los Ángeles. El público de México se había entregado por completo a los boleros llorones y las canciones románticas, alejándolo de la ópera y la música de concierto. Agustín Lara, nuestro fecundo compositor, había abierto la catarata de su inspiración y se había convertido en el ídolo del pueblo que se adormecía

eróticamente, escuchando la sensual voz de Toña la Negra y de otros intérpretes de aquel tipo de canciones.

La última trinchera en que se defendió el buen canto fue la de una revista de variedades organizada por Roberto Soto. Con la cooperación de varios escritores y compositores de categoría el buen "Panzón" quiso presentarle batalla a los boleros del flaco Agustín. Para su elenco de cantantes Roberto Soto nos escogió a la Chacha Aguilar, a Luis Ibargüen y a mí. El público nos recibió con frialdad y nos volvió las espaldas para irse a aplaudir a Toña la Negra y a Agustín. Transcurrida apenas la primera semana la Chacha nos dejó; al terminar la segunda fui a ver a mi tocayo Soto y le dije, con tristeza, pero con profunda sinceridad: "Tocayo, vengo a darle las gracias; me voy porque aquí no desquito el sueldo que recibo. Asistimos a un momento de transición artística. Lara está derrotando a Leoncavallo. Me voy con mi música a otra parte".

A Soto no le hizo gracia mi dialéctica y solemnemente insistió en que hiciéramos un último esfuerzo una semana más. Me decía que tenía confianza en que el público reaccionaría, pero las taquillas lo convencieron de lo contrario. La gente abarrotaba los otros teatros, en busca de boleros y pantorrillas. Insistí en separarme, le di las gracias a mi tocayo y al abandonar el teatro que fuera el último reducto del arte del buen canto, único en la capital en que me presentara, me corté definitivamente una simbólica coleta.

En vista de mi situación, pensé que la única manera de seguir viviendo como cantante de ópera y concierto sería hacer una gira por Centro y Sudamérica. Quizá se me presentarían oportunidades insospechadas. Pero, por otra parte, emprender una gira larga, con permanencia relativamente corta en cada ciudad y país como debe ser una gira artística, aunque solucionara mi problema económico y aun me permitiera volver a mi patria con algunos ahorros, me presentaba desde luego un grave inconveniente: sí, mi familia, mi mujer y mis cuatro hijos. Éstos todavía en edad escolar, tendrían que interrumpir sus estudios, y si los internaba en alguna escuela los privaría, así fuese por algún tiempo, del cariño paterno y la vida de hogar. Si me iba yo solo me sentiría peor de lo que me sentí cuando figuré en el circuito de Pantages y de Franchon & Marco, ya que mi ausencia tendría por necesidad que prolongarse más.

Aparentemente mi problema no tenía solución, o por lo menos yo no se la encontraba. La radio empezaba a popularizarse, pero la televisión aún no aparecía. La radio, por su naturaleza esencialmente comercial, pronto se vio invadida por ese tipo de cancioneros populares que hoy se llaman mariachis. El auditorio de la radio estaba integrado por el pueblo, cuyos platillos favoritos eran la canción ranchera y el bolero. También en la radio se imponía Agustín Lara. Además, el micrófono hacía de las suyas. Aumentaba sin medida el volumen de cualquier voz. Esto dio nacimiento a los *crooners*, a quienes en español podemos llamar canturreadores o llorones.

En una ocasión, al visitar un estudio de radio donde yo tenía algún amigo, se me permitió entrar en un saloncito en el que un cancionero se comía un micrófono. Era un “cantante” que gozaba de una enorme popularidad. Me quedé asombrado, en verdad, alelado. Aquel hombre no tenía ni voz ni calidad ni estilo. Dudando de que fuera el mismo cantante que yo había escuchado en la bocina de mi radio, salí de la salita y me fui a pasear por los corredores del edificio, en busca de una explicación. Todo estaba claro: el milagro de aquella voz lo hacía el micrófono.

A pesar de todo, y en un supremo intento por no abandonar una carrera de cantante que tanto estudio y tanto esfuerzo me había costado al lado del más extraordinario maestro del mundo, decidí solicitar trabajo en una estación de radio. Pedí y obtuve una entrevista con el maestro Esparza Oteo, y le canté el arioso de *Payasos*. Su comentario fue muy halagador.

— ¡Muy bien!, —exclamó—, muy bella voz. Mejor que la de... y mencionó el nombre del cantante que entonces estaba considerado el mejor tenor de ópera. Poco después del elogio no hubo ni de Esparza Oteo ni de ninguna otra persona, el menor ofrecimiento de contrato que me hubiera animado a mantenerme en el campo del arte.

Me encontraba en verdadera crisis. Tenía que ganarme la vida y proveer el sostenimiento de mi familia, y no sabía cómo hacerlo. Analizando mi situación reconocí que en la vida yo había tenido dos preparaciones: la de cantante de ópera y la de la carrera de jurisprudencia que había truncado veinte años antes, pero que requería sólo dos años más de estudio y esfuerzos. Pude haber

conseguido un empleo en alguna empresa mercantil, pero sabía de antemano que en el comercio resultaría una nulidad. Pensé en solicitar un empleo en el gobierno, pero para lograrlo tendría que doblar el espinazo. Decidí terminar mi carrera de abogado, echándole un parche o remiendo más grande que la pieza misma. Con la bondadosa ayuda de mis parientes consanguíneos y políticos me dirigí a Puebla y ahí, a los 44 años de edad, con una familia de esposa y cuatro hijos, logré, por fin, aprobar las materias que había dejado pendientes. Sufrí mi examen profesional en el cual uno de mis sinodales había sido mi discípulo de inglés, y obtuve mi título de abogado, notario y actuuario, con el que me he defendido durante los años activos de mi vida.

En el drama de la vida política de México, que en duración aventaja a los de los chinos, pues si aquéllos duran días el nuestro no acaba nunca; en el drama nacional de aquellos años entraron a escena y salieron de ella muchos personajes, no pocos de la Escuela de Tiro para prácticas de puntería militar; otros, por el camino del destierro. Toca a la historia decir cuándo salía el pinto y cuándo entraba el colorado. Lo que nos interesa en la presente historia es que el general Plutarco Elías Calles puso fábrica de presidentes de paja que llevó trazas de convertirse en institucional nacional hasta el día –creo que fue de noche– en que un presidente de Calles, que había hecho a su imagen y semejanza, le resultó “respondón” y lo obligó a hacer mutis. Se corrió la cortina. Siguió un entreacto. Cambió la decoración. Se revolcó el gato de la Revolución con mayúscula. No olió a azufre, pero olió a petróleo. Don Adolfo de la Huerta volvió al país. El gobierno le dio un empleo creyendo honrarle con el paquete. Fue don Adolfo quien honró al paquete.

Don Adolfo volvió a su patria. En el *foyer* de los recuerdos –la ciudad-capital, la capital azteca y virreinal, la ciudad alternativamente alegre y confiada, triste y recelosa– esperó don Adolfo que sonara la campanilla. Lo visité. Lo visitamos sus ex discípulos. Lo visitaban sus viejos correligionarios, los que habían logrado escapar de la Matanza de San Álvaro Bucareli. ¡Cuántas veces vi, en la sala de su casa de las calles de Gutenberg, a una ex soprano parlanchina junto a un circunspecto ex general! Yo, ex tenor, me senté en una ocasión junto a un ex senador. Todos habíamos

aprendido algo de aquel hombre sabio: unos a gobernar, otros, a cantar. El ex diputado y el ex barítono o el que seguía siendo político y el que seguía siendo cantante, todos teníamos una deuda de gratitud que jamás se paga porque no hay monedas de cuño espiritual.

Don Adolfo, en Gutemberg lo mismo que en su última residencia de las calles de Anatole France, siguió siendo el mismo hombre sereno y reposado, el de la mirada franca y la sonrisa bondadosa. Así debe haber sido en las terrazas del castillo de Chapultepec, en los salones del Palacio Nacional, o en los miradores de La casa del lago. Fue el suyo un espíritu imperturbable aun en los momentos de más aguda crisis; tuvo un corazón generoso incluso en los momentos de mayor penuria, que lo mismo entregaba los billetes de su cartera a quien se lo pedía, que los afectos de su alma hasta a aquellos que no lo esperaban ni lo merecían. Nunca se entregaba a medias ni con reservas; se daba íntegramente al hogar, a la amistad, al ideal, a la patria, a la humanidad. Quienes le hirieron tuvieron que hacerlo por la espalda porque ninguno de sus enemigos tuvo la valentía necesaria para mirarlo de frente. Siguió dándose a todos hasta el último día de su noble vida. Entregaba sus consejos ocultando la mano con que los daba. De él pudo decirse lo que Díaz Mirón dijo de Víctor Hugo:

Si los hombres le afligen por ser bueno
y en su yerma heredad siembran la ortiga,
él los consuela, y del terruño ajeno
recoge el cardo, como Ruth, la espiga.

En su presencia se sentía uno a gusto. Le circuía un gran halo de paz. Cada vez que lo visitábamos salíamos de su hogar con las manos llenas de dones espirituales. No hay hombre más fuerte que el hombre de bien. Don Adolfo, como Orfeo, domaba las fieras. El general Francisco Villa quiso una vez fusilar al general Obregón; se enfrentó a Victoriano Huerta y lo venció. Un Viriato que jamás se humilló ante nadie, en 1920 le dijo a don Adolfo de la Huerta: "Con usted sí me rindo". Fue don Adolfo el muro invisible que separaba el odio inconsciente que siempre existió

entre los dos rivales más enconados de la Revolución: Calles y Obregón. Cuando De la Huerta se apartó de entre ellos, se devoraron el uno al otro. Sólo quien lleve la paz consigo puede establecerla en el mundo. Por eso don Adolfo es el único hombre en toda la turbulenta historia de México que pacificara el país cuando ardía en más fuegos que una fiesta pirotécnica, y cuando tenía más cabezas que Medusa. Y todo ello sin disparar un tiro. Para Obregón no había general que resistiera un cañonazo de cincuenta mil pesos; para De la Huerta no había rebelde que resistiera un cañonazo de bondad y honradez.

El jilguero de Los Ángeles y otras aves celestiales

Para justipreciar lo que a continuación relato, conviene recordar que antes de recibir lecciones de don Adolfo no tuve ni nadie supuso que yo tuviera voz para llegar a ser un cantante formal. La familia de mi padre, bastante numerosa pues éramos siete hermanos y tres hermanas, sabía que yo no tenía ni la más remota probabilidad de llegar a ser cantante. Mi padre, a quien mi deserción de mi carrera de abogado contrarió mucho, jamás pensó que yo pudiera triunfar en el terreno artístico, pero cuando le envié desde Los Ángeles un disco de prueba, exclamó:

— ¡Vaya, al fin tiene ese loco un porvenir!

El mayor de mis hermanos, el ingeniero Octavio J. Guzmán, mejor conocido en el mundo periodístico como uno de sus veteranos con el seudónimo de Mateo Podan, cuando tuvo noticias de mis actividades artísticas en Los Ángeles comentó, con su invariable estilo humorístico, que se reservaría su opinión hasta escuchar al “Jilguero de Los Ángeles”, ya que le parecía lógico suponer que a mi edad mis cuerdas vocales hubiesen perdido elasticidad. Octavio, hombre de cultura enciclopédica y periodista con reputación establecida después de largos años de labor, escribía entonces en *La Prensa* una columna titulada “Admonitorias”. Muchas fueron las admoniciones que repartió desde aquella leída columna cuyo estilo honrado, pero cruel, le ganó fama de periodista de combate.

He creído necesaria esta breve semblanza de mi hermano porque en cierta ocasión, cuando ya don Adolfo había vuelto a radicarse en la ciudad de México, lo invité, por sugerencia de mi maestro, para que fuera al estudio a escucharme cantar. Octavio aceptó gustosamente, pero me amenazó, diciéndome que si yo soltaba un gallo me lo diría en su terrible columna. Lo hubiera hecho de seguro, pero yo acepté el reto.

El día de la audición se presentó en el estudio de don Adolfo, que en realidad ya era su casa. Fue mi hermano en compañía de mi cuñada, su esposa Conchita. Don Adolfo me hizo cantar primero una aria para barítono, y luego otra para tenor. No hubo gallos, canté bien, y Octavio, cumpliendo su compromiso, publicó toda una semana una serie de artículos que reproduzco en este libro sin otro objeto que hacerle justicia a mi grande y desaparecido maestro.

En los últimos días, don Adolfo siguió dando lecciones de canto, aunque ya en forma irregular, más por insistencia de sus amigos que por iniciativa personal. Yo seguí acudiendo a la casa de mi maestro quien, cada vez que me tocaba la garganta con su varita mágica, me hacía cantar como si yo tuviera treinta años menos de edad.

Entre los diversos aspirantes que solía encontrarme en la casa que seguía siendo “la de los milagros”, me tocó escuchar a una chiquilla encantadora, nieta de la gran cantante mexicana, Ángela Peralta, y quien llevaba el mismo apellido de su ilustre abuela. Esta niña que hoy es una brillante abogada, era entonces apenas una adolescente. Don Adolfo modeló aquella tierna garganta hasta hacerla alcanzar agudos inverosímiles con la pureza y la dulzura del trino de un ruiseñor. Angelita cantaba con suma facilidad arias para soprano coloratura como el “Caro nome”, de *Rigoletto*, y “Una voce poco fa”, de *El barbero de Sevilla*, haciendo todas las florituras y las apuntaturas que su célebre abuela acostumbraba hacer, terminando en un agudo que dudo que la misma Ángela Peralta llegara a alcanzar.

En esta ocasión se presentó en la casa del maestro una dama de escultural figura y bello rostro. La conocí la tarde en que habría de recibir la primera lección de canto. La había llevado su propio marido quien le había ofrecido presentarle a un gran maestro.

Yo la escuché desde la sala de espera. Tenía una pequeña pero agradable voz de contralto y se notaban en ella afinación y temperamento.

Algunos meses después don Adolfo me preguntó un día si tendría yo disponible la tarde siguiente.

– Quiero que venga a escuchar a la señora X –me dijo.

La bella y misteriosa señora cantó primero el aria “Ay, nostri monti” de *El trovador*. Escuché con asombro salir de aquella garganta un torrente de voz cálida y sonora, a la vez que de una dulzura acariciadora. ¡Qué lejos estaba de ser aquella voz pequeñita que yo había escuchado!

Ante mis exclamaciones de asombro, el maestro sonrió y me dijo: “Espere”. Su discípula cantó entonces el aria “Voi lo sapete o mama”, de *Caballería rusticana*. Me quedé boquiabierto, pues aquella garganta acababa de lucir, poderosa y dulce en el registro grave de la contralto, y ahora se abría como una flor maravillosa con el tono dramático, vibrante y descolorido de la Santuzza en su confesión a la madre de Turiddu, sacudiendo el ambiente de la sala y estrujándonos de emoción. No encontré palabras para expresar mi admiración. Pero tampoco don Adolfo me dio mucho tiempo para ello, pues dirigiéndose a Clarita, su dulce esposa, más que a la cantante, le dijo: “Veamos ahora el ‘Caro nome’.”

Entonces aquella voz grave de contralto, aquella voz vibrante de soprano dramática se lanzó por los encajes musicales de la coloratura... ¡Cuánta pureza en la emisión! ¡Cuánta y cuán grata belleza en el timbre! ¡Cuán perfecta afinación! ¡Cuánta maestría y cuán rica variedad en las florituras! ¡Aquella mujer era la santísima trinidad del canto! ¡Tres voces distintas en una sola cantante verdadera!

Maestro, dijo con la voz rota por la emoción, ya debiera estar yo acostumbrado a sus milagros, pero éste es el mayor de todos; éste es increíblemente portentoso porque no es solamente el hecho de que haya usted creado tres voces distintas en una sola garganta, sino que las tres son separadamente de tal belleza y perfección que la señora puede triunfar con cualquiera de ellas en los mejores teatros de ópera del mundo. La noche que el público la escuche cantar primero como una gran contralto, después como una soberbia soprano dramática y enseguida como

una coloratura extraordinaria, se armará el más grande escándalo en la historia del canto.

Desgraciadamente, aquella cantante extraordinaria jamás se presentó al público. Cuando su marido comprendió que se abría ante su mujer el luminoso camino que sólo han recorrido “las pocas grandes que en el mundo han sido”, y que él sólo haría el triste papel de príncipe consorte, le planteó a su mujer un dilema: el canto o el hogar. ¡Fue un crimen! Ella, sumisamente, le volvió la espalda a la gloria. ¡Y otro triunfo de don Adolfo se hundió en el olvido de cuyo Leteo yo quisiera rescatar con este relato!

Miguel Álvarez Acosta

En el ejercicio de mi profesión fui nombrado magistrado del Tribunal Fiscal de la Federación. Entre los abogados que constituían en mi tiempo esta respetabilísima institución, tuve la fortuna de encontrar a ese tipo de amigos que son para toda la vida. Uno de ellos, un hombre excepcional, de brillante inteligencia, de deslumbrante imaginación y de relevantes facultades literarias, el licenciado Miguel Álvarez Acosta, con quien me ligó desde un principio una amistad fraternal. Miguel había conocido a don Adolfo de la Huerta cuando mi maestro era visitador de consulados y mi nuevo amigo Álvarez Acosta ocupaba el puesto de cónsul de México en San Antonio, Texas.

Don Adolfo me habló con entusiasmo y cariño de Álvarez Acosta, elogiando sus muchas cualidades y reconociendo en él un altísimo poeta. Efectivamente, Miguel llegó a ganar más de cuarenta flores naturales en certámenes literarios, además de muchas otras preseas y distinciones. Pero como todo hombre de verdadero valer, Mike, como cariñosamente lo llamábamos don Adolfo y yo, es un hombre modesto, sencillo y lleno de armonía espiritual, como “la flauta de caña” de que habla Rabindranath Tagore.

Alguna vez fuimos juntos a visitar al maestro. Don Adolfo quiso que yo cantara para mi amigo y compañero, y lo hice con gusto. Miguel se mostró vivamente impresionado. Le conté la historia de mi voz. Me complacía hacerlo cada vez que alguien se admiraba de mi voz. No sé si habría en ello algo de vanidad,

pero sí estoy seguro de que había mucho de gratitud hacia el autor de mi voz. Lo de la vanidad aparecía en provocar el asombro de mis oyentes cuando les aseguraba que antes de conocer a mi maestro yo no cantaba ni en el baño, pero la vanidad también asomaba la oreja cuando yo hablaba de mis grandes éxitos en mis giras, en los escenarios, en las salas de concierto, en los estudios de cine y en la ópera.

Cuando en la ocasión a que me refiero Miguel me escuchó cantar, quiso cobijar sus dudas con la clámide de su exquisito don de gentes, pero la cola del gato le asomó por debajo del capote. Don Adolfo, con aquella su clara videncia de rayos X me preguntó días más tarde: “¿Qué le parece si le obsequiamos una voz de barítono a Mike?”

Yo me froté las manos.

— ¡Se la obsequiamos! —exclamé.

Miguel se dejó conducir mansamente por los caminos de la amistad —por ningún otro— y aceptó el regalo. Aquella su viva inteligencia, su vasta cultura artística, su gran amor a la música y su exquisita sensibilidad pronto comenzó a mostrar su adelanto por el camino en que mi maestro lo llevaba de la mano. Sus múltiples ocupaciones no le permitieron recibir sus lecciones con regularidad. Sin embargo, a los seis meses le escuché cantar arias tan difíciles como el “Pari si amo”. Su garganta producía una voz sonora, voluminosa, firme y de excelente timbre que podía competir con las de barítonos famosos de mi discoteca. Unos cuantos meses más de estudio, y Miguel estaría en condiciones de causar sensación en cualquier público, cantando como barítono de primerísima categoría... Pero Miguel, con su ancha visión y con el impulso de su dinamismo, comprendió que si bien la gloria del cantante le sonreía, otros horizontes se le abrían mostrándole disciplinas en que la patria reclamaba su talento. Su carácter, que rebosa simpatía, su firme voluntad, el puntual itinerario de su destino y su certero juicio se conjugaron para mantener las manos aferradas en el timón de su vida. No fue aquella una decisión fácil, pero él me la reveló envuelta en la gracia del lenguaje que sólo se encuentra en el diccionario privado e íntimo de su amistad.

— ¡Me asusté! — me dijo con los ojos llenos de risa.

Sí, se había asustado ante las coqueterías de la gloria como un colegial se asusta ante las seducciones de una mujer. La nobleza de su corazón lo apartó de una gloriosa carrera artística personal, para entregarse plenamente a trabajar por la carrera de todos los artistas de México, en todas las especialidades del arte. Primero, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes; después como nuestro embajador de cultura, fundador, alma y cerebro del Organismo de Promoción Internacional de Cultura, que abarca con el espíritu y los brazos abiertos al mundo entero. A la imagen de México creada por la envidia, la insolencia, la ignorancia y el imperialismo extranjero, de un haragán dormido bajo el sombrero a la sombra de un cacto, Álvarez Acosta ha proyectado sobre el mundo entero la figura policroma de un pasado arqueológico que nos coloca a la vanguardia de las viejas culturas, la visión alucinante de nuestras danzas folclóricas, los institutos de relaciones culturales, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestra pintura, nuestra escultura, nuestra ideología, nuestro pensamiento, nuestra juventud vigorosa que se adelanta para adueñarse de un porvenir que ya le pertenece. Sí, Miguel Álvarez Acosta no canta, pero hace cantar a todo México; no se cubre de gloria, pero despliega los colores de México como un arcoiris de paz sobre el mundo entero... Se perdió un barítono, pero México relumbra en los escenarios de Nueva York, San Francisco y Los Ángeles; de Moscú, de Berlín y de Londres, de Pekín, de Tokio y de Pakistán, de Bogotá, de Buenos Aires y de Montevideo. México se halla presente en todas partes “hablando con el espíritu”... con el espíritu de un hombre extraordinario que también hace milagros. Mi maestro aplaude desde la eternidad a su discípulo a quien quiso enseñarle canto, y a quien le enseñó aquella doctrina encerrada en su décima inmortal:

Si das a la humanidad
tus esfuerzos fervorosos
y por los menesterosos
luchas con sinceridad;
si a tu Patria con lealtad
sirves con principios fijos
y con cuidados prolijos

en tu hogar fincas tu amor
 tu vida tendrá un valor
 que reflejará en tus hijos.

Lo que puedo transmitir de lo que aprendí

Larga resultaría la lista de cantantes que recibieron de don Adolfo de la Huerta una nueva voz –Segurola, madame Wynne– o una voz original –Cora Montes, Paul Verlengia, Enrico Caruso Jr., Patterson Green– otros cuyos nombres ya cité –Luis de Ibargüen– y otros muchos a quienes no cito; y larga también sería la lista de estudiantes inconstantes o de personas, especialmente oradores, que recibieron de mi maestro una buena voz.

Por qué –se me ha preguntado con frecuencia– no dejó escrito don Adolfo de la Huerta un método, un sistema, un tratado, un texto, en fin, que pusiera a salvo sus maravillosas investigaciones y su manera de crear voces. Creo haberlo dicho ya: lo que poseía don Adolfo era el resultado de su propia y personalísima investigación; nada recibió de otras fuentes que no fueran las de su experiencia directa. Dudo que el mismo Pórpora reputado de ser el mejor profesor de canto de su época llegara como mi maestro a penetrar los secretos resortes de la producción de la voz. Considero que el suyo fue un conocimiento intransmisible, inexplicable e incomprensible para quien no fuera él mismo.

Sí, yo recuerdo sus lecciones y los ejercicios que me prescribía, pero también recuerdo las lecciones y los ejercicios dados a otros estudiantes, y descubrí que en cada caso lecciones y ejercicios eran distintos. Se ha dicho que para el buen médico más importante que la enfermedad es conocer al enfermo. La enfermedad parece atacar de distinta manera a cada víctima, y los medicamentos obran también de distinta manera en cada caso: síntomas y reacciones son peculiares a cada individuo. Puede haber casos semejantes, pero nunca idénticos. Un mismo individuo puede sufrir dos veces la misma enfermedad y presentar distintos síntomas, y tomar la misma medicina y reaccionar de manera diferente. Precisa, además, considerar las características del médico. Dos médicos pueden haber estudiado en la misma escuela,

guiados por los mismos catedráticos, leyendo los mismos textos, examinarse y titularse el mismo día, y después en una clínica o en un hospital examinar a un mismo enfermo y formular diagnósticos opuestos. Lo mismo sucede en las disciplinas del arte. Mi maestro fue único. El sistema de Pórpura se perdió hace doscientos años ¿Quién se atreve a predecir cuántos años o cuántos siglos pasarán antes de que aparezca otro hacedor de voces como Adolfo de la Huerta?

Mi dialéctica es pobre. Lo que pretendo es explicar mi actitud ante el caso prodigioso. Referiré lo que recuerdo que se hizo conmigo; si tales recuerdos pueden servirle a alguien, me sentiré feliz; pero no espero, ni en el más atrevido de los sueños, que alguien se forme una voz para el bel canto con sólo mis sencillas orientaciones.

Lo primero, lo fundamental para iniciarse en la ardua tarea y colocarse a la entrada del camino que puede conducir a la formación de una voz para el bel canto, es el dominio y la práctica, hasta hacer de ello una segunda naturaleza, de la respiración diafragmática. Ya en otra parte de este libro expliqué cómo debe hacerse este tipo de respiración.

La colocación del cuerpo debe ser erecta. No quiere esto decir que el cuerpo se ponga rígido. La postura debe mantenerse erecta, pero sin tensión muscular. Como el soldado a quien se le ordena la posición de firme, hay que levantar el tórax, recoger la barba y dejar descansar todo el cuerpo sobre la total superficie de las plantas de los pies. Lo de la posición de la barba recogida es de importancia básica. Recuerdo que cada vez que yo atacaba un agudo, don Adolfo me apoyaba su índice en la barba y me obligaba a recogerla lo más posible. La tendencia natural al dar un grito agudo es la contraria; se estira el cuello y se echa la barba hacia delante y aun se echa atrás la cabeza. Tales movimientos son absolutamente contrarios a lo que enseñaba mi maestro.

En cuanto a la colocación de la boca, el maestro recomendaba abrirla ampliamente y elevar lo más posible el labio superior hasta dejar totalmente al descubierto los dientes de arriba. Recoger la lengua como si quisiese uno curvarla hacia abajo hasta tocarse con la punta de ella el frenillo. Curvada así la lengua, deprimir la parte posterior de ella en una especie de actitud de

bostezo, o como si fuera a tragar. Esto en cuanto a la lengua. El velo del paladar debe quedar desprendido de la parte posterior de la garganta, pero sin cerrar su acceso a la boca, es decir, que la voz que proviene de la garganta debe pasar simultáneamente a través de la boca y la nariz del cantante. La defectuosa colocación del velo del paladar produce una voz gangosa cuando le cierra el conducto a la boca, y una voz “amaderada”, es decir, falta de vibración nasal cuando el velo del paladar obstruye el paso a los resonadores nasales. En estas explicaciones me aparto de los términos científicos, empleo el lenguaje común y corriente y uso símiles vulgares por creerlo así más claro, ya que todo cantante es un fisiólogo.

En cuanto a los ejercicios en sí, son en lo general escalas por terceras o por tonos, recorriendo aproximadamente una octava y media y variando los ejercicios, empezando en tono grave y ascendiendo progresivamente hasta donde la garganta del estudiante pueda alcanzar los agudos más altos. Estos ejercicios pueden hacerse, como en mi caso, en pianísimo durante un tiempo que no es posible determinar. Un cantante famoso hizo sus ejercicios en pianísimo durante cinco años y logró cantar como el primer tenor del mundo. Don Adolfo de la Huerta lograba resultados extraordinarios en un tiempo mucho más corto, pero... era don Adolfo.

La posición de la lengua, deprimiéndola en su parte posterior, debe extremarse mientras más alta sea la nota que se ataque. El maestro solía oprimirme con el dedo la barba para obligarme a recogerla y después me indicaba que dirigiera la voz a la parte posterior de la garganta, “como si fuera a tragármela”. El ejercicio debe ser constantemente ligado, es decir, debe deslizarse de una nota a la siguiente sin solución de continuidad y sin cambiar la posición de la garganta. Los músculos del cuello, visibles en el exterior, deben mantenerse en completo reposo. Esto puede comprobarlo el estudiante, palpándoselos al tiempo de emitir una nota aguda. Si palpa una súbita tensión de esos músculos, hay error en la posición. Los músculos que distienden las cuerdas vocales al elevar el tono, no son externos ni superficiales, no pueden percibirse a simple vista ni sentirse mediante el tacto al colocar la mano sobre la garganta. En consecuencia, cualquier

tensión muscular visible o perceptible al tacto es indebida. El estudiante debe esforzarse en emitir notas agudas sin que los músculos externos de su garganta entren en tensión.

Para que una voz se considere buena, su calidad deberá ser igualmente buena en todo el registro. Esta condición es semejante a la de un instrumento –un violoncelo, por ejemplo– que tuviese una sola cuerda. Con ella deberá producir toda la gama de sonidos que su grosor y su tensión permitan, sin variar la calidad de tales sonidos. Ampliando este símil, observemos que un bajo, un barítono y un tenor pueden emitir la misma nota con perfecta afinación y, sin embargo, ser distintos los tres sonidos. Un violín, un violoncelo y un violón pueden producir exactamente la misma nota musical, pero su sonido será distinto. La calidad no depende, pues, de la tesitura.

Muchos maestros de canto –no de bel canto– dividen la tesitura de un cantante en dos: la nota, y la nota de paso. En el tenor, por ejemplo, las notas de paso son el *mi* y el *fa* arriba del *do* medio, y según la manera de pensar –no puedo decir de enseñar– los graves hasta el *mi*, arriba del *do* medio se cantan con lo que llaman *do de pecho*, y de allí para arriba, “apoyando a la cabeza”. Por esto el *do* agudo, en el bel canto, aprovecha las resonancias pectorales en todo el registro, recibiendo por ello el nombre de “*do de pecho*”, lo que simplemente significa que un cantante de bel canto nunca suprime sus resonancias pectorales, lo que suelen hacer quienes no se apegan a aquella escuela, los que al atacar el agudo “apoyando a la cabeza”, según su propia expresión, utilizan únicamente sus resonancias nasofaríngeas.

Insistimos entonces en que el estudiante procurará mantener siempre la misma calidad de voz en todos sus ejercicios, no permitiéndole a su garganta más cambio ni más esfuerzo que los que subconscientemente se hacen al elevar el tono de la voz. Para conseguir esto implórese la ayuda de Dios porque no sé de ningún maestro viviente que sepa hacerlo.

Los ejercicios, hablando musicalmente, no tienen gran importancia, pero sí la manera de ejecutarlos. Vocalice con la vocal “A” enteramente abierta, lo que los italianos llaman “aguayata”. En otros casos la “A” puede modularse de tal manera que por la posición de los labios llegue a confundirse con el sonido de

la “O”. Cuando debido a la vibración nasofaríngea hay tendencia al “amaderamiento” la voz mejora con ejercicios practicados con la letra “I”, extremando su resonancia hasta reconocer la corrección.

Hasta aquí llegan mis recuerdos de las primeras instrucciones recibidas como creo haberlas entendido. Son bien pocas, por cierto, pero pueden ser útiles a quien las siga cuidadosamente. Por lo que hace a la forma general de cantar dentro del buen estilo, hay dos expresiones italianas que nos pueden orientar fácilmente. Debe cantarse siempre *sul fiato*, es decir, sobre el aliento, sobre el aire. Con esto quiere decirse que la vibración que produce el aire al rozar las cuerdas vocales debe estar enteramente libre de músculos que obstruyan esa libre vibración y el sonido se produzca como en el tubo de un órgano. Además, el canto debe ser *legatto*, esto es, ligado. Más fácil de comprender: entre una nota y otra no debe haber solución de continuidad, excepto en las pausas o en la absoluta necesidad de tomar aliento. Los agudos deben tomarse siempre “portando” la voz, es decir, deslizándose de la nota grave a la aguda, pero sin caer en el vicio del portamento exagerado al estilo del tango argentino.

La voz debe producirse como el sonido de un instrumento musical debidamente tocado. Las palabras son siempre adorno que se prende a ese sonido de extraordinaria pureza, y no deben, en manera alguna, hacer variar su calidad. Observemos, por ejemplo, el efecto que las palabras pueden producir en una voz no educada conforme a la escuela de bel canto, cuando por la medida de las sílabas necesita apoyarse en la vocal “I”. En un cantante –no en un cancionero– la voz es generalmente sonora y vibrante cuando se apoya en las vocales “A” y “O”, no así cuando la nota corresponde a la vocal “I”. En ella la voz pierde resonancia y brillo, parece que se opaca. Eso sucede no por culpa de la inocente “I”, sino por una emisión sin escuela y por una mala pronunciación. Cuando se emite la voz debidamente, ninguna vocal altera la calidad de la voz.

Recuerdo que en más de una ocasión, pretendiendo bromear con mi maestro, al no hacer un ejercicio de vocalización y llegar al temido y amenazador *do* de pecho, me quedaba en él, intercalando palabras ociosas hasta fingir una conversación en el mismo tono de agudo, sin que ello me produjera la menor moles-

tía. La voz se producía allá adentro, en la laringe, en las cuerdas vocales y después la lengua y los labios le ponían adornos o decorados en forma de palabras, sin alterar su belleza y calidad.

Cantante que tiene dificultad en dar un agudo o en emitir una nota con cualquiera de las vocales, es cantante que no está dentro de las normas del bel canto. El gran maestro, el taumaturgo del “Estudio de los milagros”, el hacedor de voces, ha desaparecido, pero la maravillosa escuela del bel canto que existió antes que él, seguirá existiendo. ¡Claro que mi maestro no tenía el monopolio de la enseñanza o educación de la voz, pero tuvo el de formar y crear voces y tesituras a su antojo!

Recientemente escuché en grabaciones fonográficas a dos cantantes que se hallan brillante y sólidamente colocados dentro de las normas del bel canto: la extraordinaria soprano Jane Sutherland, una excelsa soprano dramática australiana a quien también escuché cantar a la perfección una aria de coloratura, y un bajo búlgaro, posiblemente de origen ruso, Boris Christoff, a quien llaman el sucesor de Chalispin. Yo voy más allá: para mí Christoff es el cantante más completo de bel canto que existe en la actualidad. He dicho para mí, porque no pretendo conocer a todos los cantantes contemporáneos.

¡Claro que la belleza y el arte, que es su sacerdote, son eternos! Cuando se apaga aquí una “vida útil”, se enciende una estrella en el firmamento de la inmortalidad.

APÉNDICE

FACSIMILARES Y FOTOGRAFÍAS

FACSIMILARES

Relato de Hilario Téllez Jr. sobre los méritos artísticos del maestro Adolfo de la Huerta.

Hilario Téllez Jr.
Oficio Federal de Hacienda
Guanajuato, Gto., México

MÉRITO ARTÍSTICO DE UN EX-PRESIDENTE DE MÉXICO.

Por Hilario Téllez Jr.

De un lujoso automóvil desciende el prominente hombre de negocios señorX..... Su elegancia en el vestir, los brillantes que luce y su porte distinguido, revelan en forma clara al nimado de la fortuna, al hombre de gran mundo cuya presencia nunca pasa inadvertida.

Haciendo una indicación a su chofer se dirige con paso rápido a - la casa número 121 de la Avenida Gutenberg de la Capital de la República

Inquiérese por el Sr. Adolfo de la Huerta y es introducido desde - luego a su despacho. La sobriedad del salón está acorde con la del personaje que recibe con afabilidad al recién llegado quien se expresa en estos términos:

- Mi nombre esX.....; me dedico a negocios financieros en esta capital y acabo de regresar de Europa trayendo un encargo para usted que me apresuro a cumplir; primero porque me comprometí a ello y, segundo, porque deseo satisfacer una curiosidad.

La actitud de Don Adolfo no reveló qué impresión le produjo su visitante. Conservando su amabilidad habitual, lo invitó con un ademán a proseguir.

- El encargo consiste en saludar a usted afectuosamente de parte del señor Genaro Barra, Maestro de Canto de la Escala de Milán con quien estudia mi hija hace 3 años. Comprenderá que tratándose de un verdadero genio en este difícil arte y por quien siento verdadera admiración, de ninguna manera podría yo haberme rehusado a cumplir su encargo.

- Agradezco mucho los saludos del estimable señor Barra y a usted su amabilidad en transmitírmelos-, contestó don Adolfo.

- Y ahora, señor, le agradeceré satisfacer mi curiosidad: ¿ En dón-

- dos -
Hilaria Téllez Jr.
Oficina Federal de Hacienda
Guaymas, Sonora, México

de conoció usted al insigne Maestro Barra ?

- En los Angeles, Cal., cuando yo tenía una Academia de Canto allí por 1932...

-.... ? Fué amigo suyo ¿

- Sí señor y, además, mi discípulo.

El estupor que experimentó el visitante se reflejó en su rostro.

- ¿ Cómo dice ?

- Que el señor Barra fué mi amigo y discípulo..... pero ¿ Tiene eso algo de particular ?

- Pues no, naturalmente que no..... digo sí.....en fin..... ¡ es algo increíble !

- Precisamente tengo en mi poder una carta que hace tiempo recibí de mi amigo la que con gusto le mostraré.

Y, efectivamente, don Adolfo sacó una carta de su escritorio y la puso en manos de su incrédulo visitante, por la que pudo darse cuenta que el insigne Maestro de la Escala de Milán trata a don Adolfo como su "QUERIDISIMO MAESTRO" y en la que hace recuerdos de las enseñanzas recibidas.

Modestamente, don Adolfo contó a su asombrado interlocutor que, recomendado por Andrés Perelló de Seguroles, Primer Bajo del Metropolitan Opera House de Nueva York y que cantó muchos años con Caruso, se presentó en su Academia el señor Conaro Barra, que habiendo tenido relativo éxito como cantante de ópera estaba perdiendo la voz; que fué un magnífico y aprovechado alumno, por lo que no sólo recuperó la voz, sino que la enriqueció en forma tal que fué elegido, entre muchos, por Pietro Mascagni, autor de "CAVALLERIA RUSTICANA" para estrenar en el teatro La Scala de Milán, una de sus nuevas óperas. En todas partes obtuvo -- éxitos lisonjeros y, "rara avis", jamás olvidó a Don Adolfo, su Maes-

Hilario Téllez Jr.
Oficina Federal de Hacienda
Guaymas, Sonora, México

tro, pues aún hallándose en el pináculo de su fama, aprovechaba cuanta oportunidad se le presentaba para mandarle sus recuerdos y de vez en cuando unas líneas. Con el transcurso del tiempo se dedicó a la enseñanza del canto, utilizando el método de don Adolfo, y también en esa actividad el éxito le sonrió pues ocupa un lugar preponderante entre los mejores maestros de canto que existen.

El visitante se despidió visiblemente asombrado y, si se quiere, con menos aplomo que cuando llegó.

¿ Deliberadamente omitió decir don Adolfo que Andrés Perelló de Seguro la fue maestro de canto de DIANA DUBBIN y que él (don Adolfo) lo fue del señor Perelló de Seguro la ? - ¿ No creyó conveniente añadir que él cambió la voz de "bajo" a "barítono" al mismo Perelló de Seguro la y que ya con su nueva voz cosechó muchos triunfos en el cine y en el teatro ?

Don Adolfo permaneció momentáneamente con la mirada perdida en el infinito, la expresión de su semblante denotaba evocación; por su mente, en sucesión rápida, cruzaron días y días de intenso bregar, y los rostros de sus discípulos Patterson Green, Guty Cárdenas, Paul Madona, Charles Buddy Rogers, Luis de Ibarra, Roberto Guzmán, Enrico Caruso Jr., Madame Wynn, Leonor Rosas, Helen Costello, Agnes Ayres y tantos otros, le obsequiaron con una amplia y cálida sonrisa.

Y así terminó su relato una persona que estuvo presente en esa entrevista, y yo, orgulloso de que un mexicano brille con luz propia en el mundo del arte, lo escribo a manera de anécdota para hacer coparticipes de mi satisfacción a quienes desconocen el mérito artístico de este esclavo guaymasense que ha sido Presidente de la República, Secretario de Hacienda, ^{Gobernador de Sonora} Cónsul General de México en Nueva York y actualmente Visitador General de Consulados.

Carta de Enrico Caruso Jr. al maestro Adolfo de la Huerta.

ENRICO CARUSO, JR.
38 SOUTH STATE
CHICAGO
FRANKLIN 6787

January 20, 1941

My very dear friend and most esteemed Teacher:

su carta de el quatorze me llevo esta manana y no puedo explicarle la emocion y la alegria que me ha provocado. Abia empecado a desesperar de tener sus notizie. Naturalmente quando Usted no me contesto en Octubre pense que estaba en la Republica, y no me di pena, pero quando empesaron a pasar los meses ube al timor que se iba a quedar en Mexico. Me escribio el Maestro Conti ace tres semanas dandome la noticia que Yvonne stava en Los Angeles, yo pero le conteste que me enteressaba saber se Usted staba alla. El me contesto che no lo abia visto por mucho tempo y que creia que Usted se encontraba en Mexico. Stavo de el proposito de escribir al Gobierno Mexicano preguntando de Usted quando me llevo la sua graditissima lettera.

Me rallegro mucha en la noticia que Usted se encuentra nuevamente en el trabajo de primera y que se quedara mas o meno permanentemente en Los Angeles, y que tendre el gusto de verla muy pronto.

Yo estoy trabajando por la Real Silk visto che la Encyclopaedia Britannica no era para mi e ademas han bamiado de sytema y no emplean vendedores. Asi por desesperazion tuve que ponerme al trabajar en medias de nuevo. La Voz? Muy mal... Naturalmente me falta el maestro. El carpintero que pueda carpintar en mi garganta y abrir-abrir-abrir-. Por el tiempo pasado no sabia si Usted estava en Los Angeles pero ahora que lo se, voy buscando la manera de trasladarme por alla. Todo naturalmente si Usted siempre quiere darme classe y trabajar conmigo. I beg you to write me as soon as possible and tell me if you will remain in Los Angeles after you gira de los consulados and that if you will again give me the lessons I so badly need. Le juro, maestro que soy muy cambiado, y que si Usted puede darme classe podremos ir muy lejos.

Creo que sea possible encontrar trabajo para mi en las pellicolas como extra Y estoy seguro que Helen podra encontrar algo como pianista o segreteria asta que yo pueda ganar bastante para vivir. Es mucho mas baratala vida en Los Angeles. Ahora la Victor pagara algo en Fevrero, la mita de lo que paga tengo que passarlo a Yvonne y con lo que me queda buscare de arreglar por el trasporte de Helen y de mi asta L.A. Tengo el timor que no sara mucho por lo visto que al anno pasado la maioria del dinero vine de la Grammophone de Londres Y ahora con la guerra quien sabe che pagaran.

Aqui muchos quieren darme classe, me promiten el mundo intero pero todos no sirven por nada. No ay que un Maestro en este mundo por mi. Si Usted quiere ara una opera di carata.

Me escriba siempre al 500 west Diversey Chicago, y me conteste muy pronto.

Mis obsequios a su Gentil Senora, mis requerdos a Adolfo y Arturo, Y para Usted un abrazo affettuoso, su discipulo que mucho lo quiere

Enrico

Carta de Gennaro Barra al maestro Adolfo de la Huerta.

G. Barra Caracciolo
Insegnante Scuola Statale
di Perfezionamento al Teatro delle Scuole
Genova 1897 - 21
Via Andrea Costa 10 - Tel 783.644
Milano

Milán, febrero 26/15

Señor
Adolfo de la Huerta
Madero

Estimado amigo:
Ha sido para
mí muy grato el recibir
su respuesta tan rápida-
mente.

Acerca de tener le
diseño, que ha tenido va-
rios maestros, pero que
también ha estudiado
solo, pues su voz es fa-
cil al punto, sobre todo,
en los registros de cali-
za.

En cuanto a la parte
de Conchas, creo ha sido en

Santa Cruz, pero hace
poco recibí una tarjeta
de Acapulco.

Espero, tendré el placer
de verlo pronto en Mi-
lan

Entretanto reciba en
unión de su familia
un caluroso saludo.

Des. amigo

Juanes San

Casa de Urd. à 25 de Julio - 1930.

Sr Don Adolfo de la Huerta

Muy estimado y distinguido Sr:

Con relación à la plática que es
dias pasados tuve el placer de sostener con Ud.,
le dirijo la presente para exponerle por escrito
cuales son mis condiciones vocales y económica
antes de convertirme en discipula de canto suya.

Agradeciendo y aprovechando la gent
disposición de usted en corregirme los defectos
que tenga yo en mi registro medio y en genera
à mejorar mis facultades, estoy dispuesta à s
meterme al método de canto que usted practica.

Los defectos de que hablo nacieron al
dedicarme, obligada por las circunstancias, à
cantar alternativamente opereta, garzuelas del
genero grande y canciones de las llamadas
populares o rancheras, consecuentemente som
tiendo mi voz à un trabajo rudo. Debo decir
también, que durante mi actuación en el te
tro he cantado sin obedecer à determinada
técnica ó escuela de canto; guiandome sola

o por las indicaciones de este o aquel director de orquesta. Como es natural, una misma obra o canción la cantaba yo según el particular sentir y decir de los directores con quienes me hallaba en contacto artístico.

Según expliqué a Vd. en nuestra entrevista, por el momento carezco de recursos para pagar el valor de sus provechosas enseñanzas pero me comprometí a hacer a Vd. efectiva la suma que llegue a adeudarle inmediatamente después que logre yo trabajar en mi profesión de tiple cantante; esto en conformidad con el precio por lección que Vd. y yo acordamos previamente.

Confiado que la presente sea de su agrado, quedo de Vd. su afma. attn y
S. S.

Elsisa Valdealde

FOTOGRAFÍAS



Adolfo de la Huerta, Presidente interino de México.



[Wide World photo]
Leonor Rosas

Leonor Rosas, capaz de emitir las notas más altas del registro.



El Presidente Adolfo de la Huerta, el Secretario de Educación Pública José Vasconcelos y los maestros Karl Breneman, Julián Carrillo, entre otros, durante un concurso de canto en septiembre de 1920.



El Secretario de Hacienda Adolfo de la Huerta, con el Presidente Álvaro Obregón, 1921.



Adolfo de la Huerta, primer violín concertino del grupo “Amor al Arte”.



Adolfo de la Huerta aparece rodeado de varios de sus discípulos, entre ellos, madame Eva Gripon, Patterson Green, crítico musical, madame Elfrie Wynnie, el comendador Andrés Perelló de Seguro y el tenor Luis Ibargüen.



Aquí aparecen don Adolfo de la Huerta y su esposa Clarita Oriol, con Rosita Granada y Geraine Greer, dos de sus discípulas en el estudio de canto del ex Presidente en Los Ángeles.



Elfrieda Wynne, de la Compañía Imperial de Viena.



Gennaro Barra, tenor y maestro de la Scala de Milán.



Madame Eva Chippon, de la Ópera de París.



Con admiración de artista y gratitud de discípulo
 a
 Don Adolfo de la Horta
 Artífice de foces y flautas incomparable, que
 Andrés de la Horta
 Perelló, 03.

Andrés Perelló, Comendador de Seguro.



Miguel Fleta, el artista español que no pudo ser alumno de Adolfo de la Huerta.



El maestro Adolfo de la Huerta con Enrico Caruso Jr.



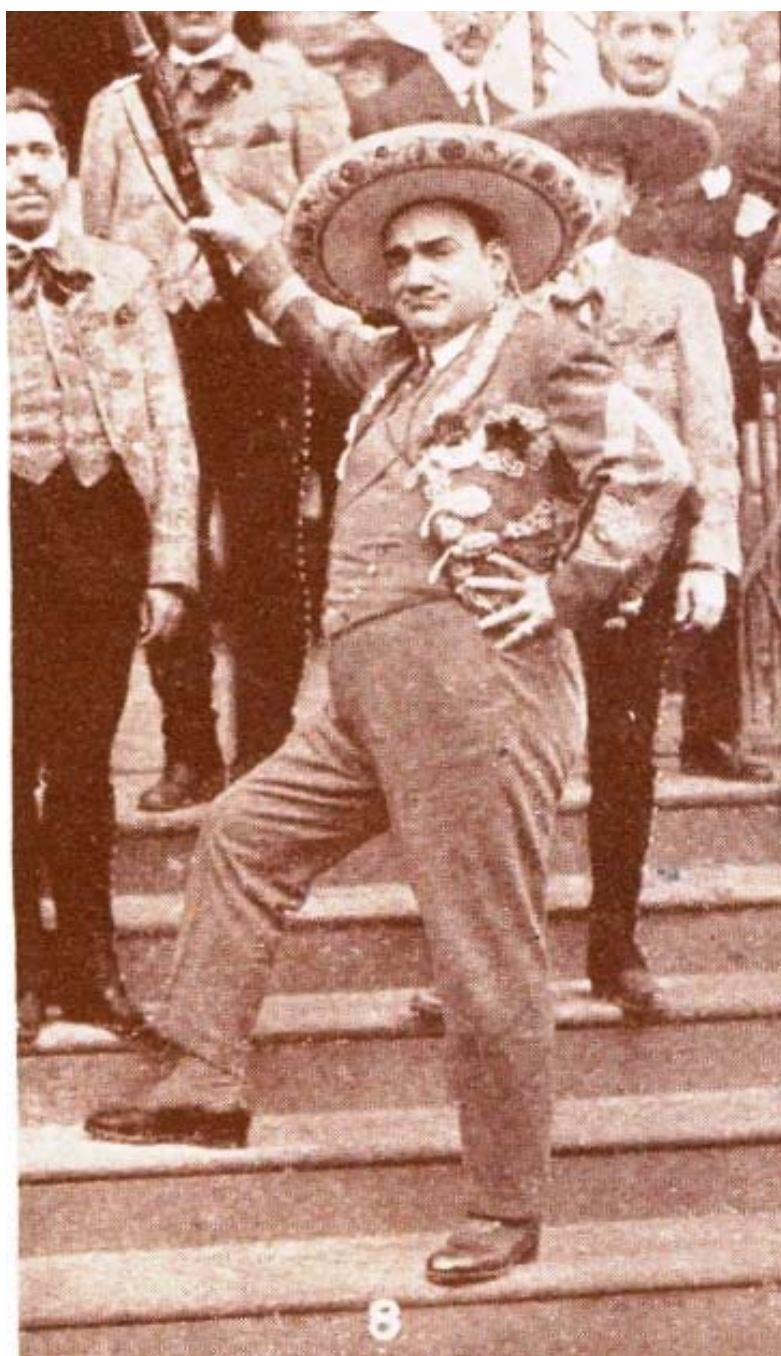
Enrico Caruso Jr. en una de sus películas.



Enrico Caruso Jr. fue otro de los alumnos de don Adolfo de la Huerta. Y en su dedicatoria dice: "A don Adolfo de la Huerta, maestro milagroso, con máxima gratitud".



Luis de Ibarguén.



Enrico Caruso en México, 1919.



Fotografía de Enrico Caruso dedicada al “eximio tenor” Adolfo de la Huerta.



Enrico Caruso de paseo por Xochimilco, 1919.



Fotografía del maestro Karl Breneman dedicada a su alumno Adolfo de la Huerta.



Marcó para actuar en otras representaciones que constituyeron nuevo éxito para el artista mexicano. Y aquí le vemos en esta fotografía ya antiguo, ataviado elegantemente al frente de uno de los cuadros musicales donde actuó, llamado "Roberto Guzmán, Sherry Louis and Girls". Como tenor fué un éxito de aquella época.

Roberto Guzmán Esparza, vestido de mago, en el cuadro musical "Roberto Guzmán, Sherry Louis and Girls".



Roberto Guzmán Esparza, vestido de legionario francés, con John Boles, Carlotta King, Myrna Loy y Louise Fazenda.



El cuarteto "Familia Rufino", asiduo de las clases con el maestro Adolfo de la Huerta. 1953.

Adolfo de la Huerta el desconocido,
es una publicación de la Dirección de Publicaciones
y Promoción Editorial de la Coordinación General
de Difusión de la Universidad Autónoma
Metropolitana.

Esta obra se terminó de imprimir en marzo
de 2009 en los talleres gráficos de la Universidad
Autónoma Metropolitana.

En su composición se utilizó la familia Palatino,
la formación estuvo a cargo de
DCG Rosalía Contreras Beltrán.

La edición consta de 1 000 ejemplares y estuvo
al cuidado de Gabriela Lara y Pedro Castro.