

# ESPÍRITU DE MAMBO: PEPE RUBIANES

Juan A. Ríos Carratalá

ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

### I: MONÓLOGOS CÓMICOS Y TEATRO DE HUMOR:

#### HISTORIA Y RECEPCIÓN

### 2. EL MONÓLOGO CÓMICO EN ESPAÑA Y PEPE

#### RUBIANES

- 2.1. Un fenómeno televisivo
- 2.2. La *stand-up comedy* llega a España
- 2.3. Un balance y varios antecedentes
- 2.4. El monólogo de un hombre libre: Pepe Rubianes
- 2.5. Una relación imposible

### 3. LA RECEPCIÓN Y PROMOCIÓN DEL TEATRO

#### HUMORÍSTICO EN LA PRENSA CONTEMPORÁNEA

- 3.1. Paradojas y lamentaciones
- 3.2. La recepción y promoción de Tricicle, Faemino y Cansado y Pepe Rubianes

## II: PEPE RUBIANES

### 4. FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL PROFESOR RUBIANES

- 4.1. La experiencia universitaria de un frustrado profesor
- 4.2. Una digresión académica

- 4.3. Entre el aula y el escenario
- 4.4. El azar del actor
- 4.5. Los inicios de la andadura en solitario
- 4.6. Una deuda de la etapa universitaria

## 5. PEPE RUBIANES EN LA PANTALLA

- 5.1. Un cine entre amigos
- 5.2. Primeros títulos y la comedia catalana
- 5.3. *El crimen del cine Oriente*
- 5.4. Maki, el último *choriso*

## 6. UNA SONRISA DE DESPEDIDA

- 6.1. «Como un pez en una pecera»
- 6.2. El hedonismo de la sonrisa
- 6.3. El viaje y la pasión de contar
- 6.4. Vuelta a los orígenes
- 6.5. El último espectáculo
- 6.6. Un homenaje a la sonrisa

## 7. EL HOMENAJE A UN CÓMICO

- 7.1. Otros actores y sus memorias
- 7.2. La excepción de Pepe Rubianes

## 8. BIBLIOGRAFÍA

# INTRODUCCIÓN

«Soy, como Xavier Cugat, hombre de mambo»  
(Pepe Rubianes, 1996)

Una definición del espíritu de mambo no debería aspirar a convertirse en un axioma digno del sentido común. La pretensión sería absurda, porque lo definitorio de semejante espíritu es un intangible que, como máximo, se intuye en algunos individuos abocados aparentemente a la frivolidad y la inconsciencia. Este punto de partida desconcierta por su pedantería y requiere la ayuda de lo concreto. Una sonrisa como la de Pepe Rubianes, el hedonismo elevado a norma de vida y una tendencia al balanceo de caderas, aunque sólo sea como metáfora de una actitud personal, nos evocan el mambo si somos unos «maduros» y propician la simpatía hacia quienes encarnan el citado espíritu. Estos síntomas de la alegría o la felicidad invitan al disfrute, salvo cuando resultan inoportunos en circunstancias que requieren seriedad y modos circunspectos. Al mismo tiempo, dichos rasgos confluyen en el mambo como exaltación del vitalismo que, a veces, merece el anatema. Así sucede en las creaciones de ficción cuyos autores muestran un fondo moral o un afán regeneracionista al servicio de un ideal. Sus representantes abundan en cualquier momento histórico y son heterogéneos, pero su tendencia al discurso es una constante contra la que conviene andar precavido. Si optamos por la sonrisa, estos autores sólo merecen el recuerdo de lo entrañable cuando combinan la crítica con el balanceo de caderas para sobrellevar la vida.

Federico Fellini ejemplifica esta actitud en la mayoría de las películas que dirigió durante la década de los cincuenta. Una prueba la encontramos en su retrato de Fausto, uno de los protagonistas de *I Vitelloni* (1953). El personaje interpretado por Franco Fabrizzi es un tarambana sin oficio ni beneficio, aunque dicharachero mientras sus amigos sólo alcanzan a compartir el aburrimiento en una ciudad provinciana marcada por la rutina y la mediocridad. El avergonzado padre de Fausto reconoce la inutilidad del hijo con el pesar de lo inevitable: nunca será un hombre de provecho. El espectador también lo sabe, pero su hermosa esposa descubre la irresponsabilidad del marido poco después de volver del viaje de novios a Roma, cuando el recién casado parece un tipo simpático que se apresta

a bailar un mambo con otros *vitelloni* todavía solteros y, por lo tanto, excusados ante el tribunal de la seriedad.

La escena de Federico Fellini tiene lugar en plena calle, gracias a un novedoso *pick-up* de fácil manejo y la ausencia de tráfico, que convierte a los peatones en protagonistas absolutos. El objetivo de Fausto es demostrar que, en la siempre lejana capital, el matrimonio ha compartido un espíritu de alegría y modernidad. Su contagioso ritmo de procedencia exótica está de moda y se contrapone a la mojigatería provinciana, tan cercana como omnipresente. Alberto (Alberto Sordi) acompaña al eufórico amigo procedente de Roma en el trazado de unos pasos de baile y, mientras sonríe, afirma que Fausto «está poseído por el espíritu de mambo». La observación habría tenido connotaciones distintas si la protagonista de semejante posesión hubiera sido una mujer, como la Silvana Mangano de *Mambo* (1954), dirigida por un Robert Rossen que en Italia evitaba los interrogatorios del Comité de Actividades Antinorteamericanas. Tal vez sea una obviedad recordar esta diferencia de género en torno al mambo, pero desde la introducción conviene evitar el enfado de quienes lamentarán la ausencia de protagonistas femeninas en el presente ensayo.

La memoria de quienes aparecemos como sujetos pintorescos, por nuestros motivos de interés académico, sólo alberga lo concreto. La escena del improvisado baile en la calle es, además, breve como un detalle. Su inserción resulta anecdótica en el desarrollo del argumento de *I Vitelloni* y, a pesar de la abundante bibliografía, nunca es subrayada por los especialistas en la película de Federico Fellini. Tal vez porque eviten el comentario impresionista y ajeno a la jerarquía de lo trascendente, que algunos equiparan con lo importante o sustancial. Esos mismos especialistas en la obra del director italiano se interesan por el castigo moral y físico de Fausto como consecuencia de los devaneos con diferentes mujeres, que no cesan tras su enlace matrimonial. El celo del personaje es incorregible y se impone a las obligaciones del esposo, incluso al sentido del ridículo. Las faldas fascinan al ocioso Fausto, que emula al protagonista del tango *Si soy así* (1933) -«Nací buen mozo / y embalao para querer. / Si soy así, / ¿qué le voy a hacer?»- cuando no distingue entre casadas y solteras a la hora de seducir con la insistencia del moscón: «Donde veo unas polleras / no me fijo en el color... / Las viuditas, las casadas y solteras / para mí todas son peras / en el árbol del amor». La sombra de este frondoso árbol es un

espacio para el disfrute y un cobijo ante las exigencias de una madurez donde, de acuerdo con la mentalidad provinciana de la época, «el embalao» Fausto está obligado a pactar su pasión y olvidar el mambo.

La citada letra conserva el sabor de lo ineluctable. La confesión de este tango gustaba a Pepe Rubianes, como un recuerdo de infancia, y responde a un pecador del arrabal que parece resignado (y satisfecho). Su argumentación prescinde de otras voces y permanece ajena a los pareceres de los demás, porque nunca hay propósito de enmienda ni voluntad de respeto. El protagonista nos convence de lo inevitable en materia de «polleras», gracias a su atractivo de seductor y el silencio de las seducidas. A Fausto, el personaje de Federico Fellini, le falta la prestancia de Carlos Gardel ante las mujeres porque, en una película y a diferencia de un tango, hay otras voces y diferentes protagonistas. El drama en el cine es más problemático que la lírica de la confesión sin réplica o el monólogo ante amigos. Alejandrina, la esposa desengañada de *I Vitelloni*, se convierte en una desgraciada que sólo recibe el consuelo de su suegro, el digno y consciente padre de un inútil incapaz de madurar porque está poseído por el espíritu de mambo. Fausto baila a la sombra del «árbol del amor», entre pera y pera mientras busca la más jugosa, y nunca disfrutará del porvenir de un hombre de provecho. También es cierto que la perspectiva de esa madurez del padre de familia, con sus obligaciones, al bailarín le aburre tanto como una visita de cumplido. Miguel Mihura nos lo recordó a menudo en sus comedias de aquellos años, cuando en la madrileña noche del Chicote y el Pasapoga se dejaba arrastrar por las polleras con independencia de su color, a pesar de que la cojera le impidiera dar unos pasos de mambo. Lo fundamental es el espíritu, al menos cuando se manifiesta predispuesto a lo concreto del goce.

La conducta pecaminosa, o «desordenada» por imperativo de «los apetitos», seduce al espectador que disfruta con la irresponsabilidad de la ficción. Algunas condenas morales a los poseídos por el espíritu de mambo ni siquiera llegan a la categoría de la amonestación, sobre todo en una actualidad carente de Infierno y donde parece anticuada la posibilidad de recrear los comportamientos desde una perspectiva moralizante o ejemplar. La sobriedad, la responsabilidad y la austeridad son valores arcaicos por imposición de «los mercados», aunque se impongan como un objetivo cuando conviene al cinismo de la parte contratante. Muchos años antes de esta indiferencia en materia de moral, en los cincuenta

de un fundamentalismo propio de otra fase del capitalismo, el católico Federico Fellini contrapone a Fausto con Moraldo, el protagonista de *I Vitelloni* que al final de la película decide marcharse de la ciudad provinciana. La *dolce vita* de Roma le espera como una prueba y un desafío en su búsqueda de la identidad. El planteamiento del director es tan inequívoco como autobiográfico, pero el respeto a sus criaturas de ficción le salva del maniqueísmo. Moraldo es el héroe, de acuerdo, pero Fausto baila el mambo y su contoneo provoca la caída de las peras del «árbol del amor».

El inútil interpretado por Alberto Sordi tampoco puede parecer un malvado. Al margen de la incapacidad de Alberto para el mal como tarea cotidiana, la simpatía del actor se impone a cualquier rasgo negativo del personaje. El mismo evidencia sus contradicciones y limitaciones, sin dejar de provocar una sonrisa mientras zigzaguea ante la inevitable llegada de la madurez. La reacción del espectador es distinta cuando se trata de un actor apuesto como Franco Fabrizzi, El Langosta de la berlanguiana *Calabuch* (1956). Fausto es guapo y varonil. Ambos rasgos le garantizan la admiración del público, pero el personaje refuerza esta reacción favorable porque su fondo moral le permite llorar cuando teme la pérdida de Alejandrina. El seductor que llora goza de un perdón casi universal, sobre todo si sus devaneos de pera en pera son consecuencia de ese espíritu de mambo que le domina hasta caer en la irresponsabilidad. Este comportamiento se observa en la trayectoria donjuanesca de Fausto, circunscrita al gallináceo ámbito de lo provinciano. Su determinismo se encuentra más próximo al melodrama que a la tragedia. El origen del mismo no está previsto en los códigos morales, religiosos o éticos, pero el espectador imagina que semejante posesión o contagio, con su correspondiente meneo de caderas y arrastre de pies, ejerce una tiranía tan agradable como conflictiva.

Fausto fracasa en su papel de esposo y padre de familia. Su desfachatez es reprobable para el público bienpensante, que se consuela con las lágrimas del arrepentido y concede el perdón a la espera de la quimérica conversión de quien entra en vereda. Otros espectadores, más escépticos por experiencia, prescindimos de estas emociones del melodrama e intuimos que el mambo es un deslizamiento hacia la frivolidad y la inconsciencia en nombre del placer, un dejarse llevar que para algunos sujetos resulta tan necesario como «la sonrisa del inútil» a la que dediqué un anterior ensayo. La paradoja nos revela que la

gracia del vivir es generosa con quienes bailan y sonrían, sin prescindir de su supuesta inconsciencia e inutilidad.

La subjetividad de la memoria propicia el recuerdo del espíritu de mambo, como definición vaga e impresionista de una actitud ante la vida con sus correspondientes matices. Nunca me ha preocupado la falta de un calado intelectual digno de un filósofo alemán o la carencia de precisión, porque prevalece el atractivo del término, mambo, cuya sonoridad de origen antillano resulta más elocuente que el trabajo de los lexicógrafos. Sin necesidad de conocer las andanzas de la orquesta de Pérez Prado y demás estrellas de esta música, el interés por disfrutar con el recuerdo de Nani Moretti y Pepe Rubianes me hace evocar a menudo otras dos escenas.

En *Caro Diario* (1993), el atribulado protagonista entra en una cafetería. Mientras toma una bebida, la mirada del personaje recalca en el televisor y contempla la belleza de Silvana Mangano en *Anna* (1951), cuando la actriz baila el bayón, que el *DRAE* define como un saco de estera mientras otros lo asociamos al mambo y sus resonancias tropicales, aunque proceda de Brasil. Los espectadores compartimos el disfrute de admirar a Silvana Mangano, presente en la televisión y en la memoria. Al margen de la justificación de esta escena en la estructura del guion –una entelequia para quienes preferimos observar y recrear con libertad-, la creatividad de Nani Moretti homenajea así el magnetismo y la sensualidad de una actriz capaz de alegrar a toda una generación porque «Ahí viene el negro zumbón, bailando alegre el bayón». Esa contagiosa vitalidad coincide con un olvido por parte de los espectadores: la protagonista de *Anna* es una monja y en la famosa escena recuerda su pasado de cabaretera. La ejemplaridad del melodrama sólo interesó como coartada a la censura que autorizó la exhibición del film en España. El cineasta italiano prescinde de las tocas imposibles para tanta belleza y su memoria comparte con los espectadores la alegría de la imagen: Nani Moretti se marca unos pasos de baile, de acuerdo con el ritmo y los gestos de Silvana Mangano, cuya presencia en las pantallas evidencia el esplendor de los motivos que justifican la vida.

Pepe Rubianes, en varias entrevistas concedidas a las cadenas de radio y televisión catalanas, recordó sus experiencias en Cuba a principios de los años ochenta. Las imaginarias andanzas en el cabaret Tropicana de La Habana, como bailarín de mambo o guaguanancó situado al fondo del escenario, más allá de

donde la vista del espectador alcanza, le permitieron crear un hilarante monólogo. La historia se convirtió en uno de sus clásicos y Pepe Rubianes la contaba con las correspondientes variantes. El protagonista a veces era un tipo voluntarioso provisto de un tanga, o similar, de molestas consecuencias en materia de rozaduras. Cada paso de baile suponía un sinvivir en las partes bajas, predispuestas al diálogo con las altas, pero no al sufrimiento de convertirse en boyas marinas. Muchos espectadores reímos con las hipérboles genitales de Pepe Rubianes, porque el delirio de la imaginación creaba imágenes tan disparatadas como divertidas. Algunos las asociamos con ese espíritu de mambo que el actor conoció en la Barcelona de los años cincuenta, junto a los tangos de Carlos Gardel y en la pensión Rubiprat que regentaban sus padres en El Raval. El cómico lo revivió y compartió con entusiasmo desde que, a su llegada a Cuba, supo de la música de Benny Moré cuando en España todavía nos conformábamos con la orquesta de Pérez Prado. Su rostro se iluminaba al recordar aquel ritmo de un tiempo engolfado y Pepe Rubianes pronunciaba el término, mambo, marcando las sílabas y con una sonoridad propia de quien disfruta al evocarlo. Si alguien no comprende semejante reacción o alberga dudas al respecto, debe contemplar el baile de Sofía Loren a los sones de *Mambo italiano* en *Pan, amore e...* (1955), de Dino Risi. También puede sonreír al compartir la reacción del carabinero interpretado por Vittorio de Sica. La contundencia de los argumentos esgrimidos con la cadera de la actriz despeja cualquier duda y anula los efectos del escepticismo.

Esta anecdótica coincidencia entre dos creadores que admiro por su sentido del humor, entre otras razones, me lleva a suponer que el espíritu del personaje concebido por Federico Fellini en *I Vitelloni* debe ser un benefactor al servicio de la Humanidad. Su influencia garantiza el goce de los cuerpos y revitaliza los ánimos, aunque a menudo permanezca cerca de lo pecaminoso o, precisamente, consiga dichos objetivos gracias a ese alejamiento de la insulsez que comparten las almas. La vida es tan compleja como contradictoria. La metáfora del mambo no constituye una excepción porque, ante todo, evoca lo vital de un ritmo contagioso. Y su colorido ayuda a soportar la grisura de nuestro entorno, sin más contraindicación que la derivada de su posible exceso, al igual que ocurre con el humor y otros lenitivos reales o imaginarios. Las trayectorias

de Nani Moretti y Pepe Rubianes, tan distintas en otros aspectos, prueban que ese exceso se evita a base de sensibilidad y capacidad de observación.

*La memoria del humor* (2005 y 2011) y *La sonrisa del inútil* (2008) se justificaban por el recuerdo de quienes nos permiten disfrutar de la vida gracias a la sonrisa. Sus obras de ficción responden a una filosofía carente de asertos y capaz de prevenir los males de cualquier dogmatismo porque se centra en lo tangible. El aburrimiento de lo convencional forma parte de esas plagas del supuesto sentido común. La línea recta es tan monótona y previsible como el pensamiento políticamente correcto. El paso de los años y la persistencia de los fundamentalismos, siempre renovados bajo distintas apariencias, me llevan a reafirmarme en esta actitud. *Espíritu de mambo* pretende extender el agradecimiento a quienes, con Pepe Rubianes a la cabeza, me han animado gracias a un ritmo cuya alegría también provoca una sonrisa: la del espectador, porque soy incapaz de dar un paso de baile. La condición de patoso y tímido apenas importa a efectos prácticos. La imaginación se deja arrastrar en tales casos y, durante unos minutos, mantengo la ilusión del ritmo y la vitalidad, sin la impostura de tanto sucedáneo ni la preceptiva de los libros de autoayuda. El consiguiente disfrute deja huella.

El presente ensayo es la suma de seis capítulos independientes y combina la historia del teatro de los dos primeros con el recorrido más personal, y al ritmo de mambo, de los dedicados exclusivamente a la trayectoria de Pepe Rubianes. Estos cuatro últimos han sido posibles gracias a una perspectiva propia de un espectador interesado por el personaje público. Mi trato personal con el actor se circunscribió a tres encuentros (2001-2002) y nunca hablo del «amigo» porque sería falso. No obstante, la personalidad de Pepe Rubianes aparece a menudo en unas creaciones teatrales porosas a la realidad de quien subía a la escena sin dejar nada sustancial en el camerino. El componente personal cobró fuerza conforme se sucedieron los espectáculos y desconocerlo, o menospreciarlo, habría sido un error. En este sentido, debo olvidar la lista de quienes rehusaron contestarme y, por el contrario, agradecer la colaboración de aquellos que estuvieron cerca del actor y procuran mantener vivo el recuerdo de una sonrisa capaz de aglutinar a tantos amigos. Lucila Aguilera, Robert Andreu, Ricard Boluda, Joan Lluís Bozzo, Santiago Fondevila, Joan Gràcia, Manuel Hueriga, Pep Molina, María Rosales, Carmen Rubianes, Carles Sans, Guillermo Torres y

Joana Zaragoza me han ayudado en esta tarea, que se suma a otros homenajes desde una distancia que propicia el diálogo y el matiz.

La sonoridad del mambo es tan rotunda como una carcajada, pero en su trastienda permanece la complejidad de cualquier apuesta por el vitalismo. Pepe Rubianes afrontó el envite con éxito y, desde los escenarios, compartió las ganancias en forma de risas para ayudarnos a pagar la hipoteca de nuestra rutina, a un módico 1,4 % y sin necesidad de esperar la jubilación. Su oferta mejora cualquier otra procedente de unos «mercados» que, carentes de rostro, nunca aciertan a sonreír.