

A close-up photograph of Nico Saquito, an older man with dark hair and sunglasses, wearing a dark suit jacket over a light-colored striped shirt. He is holding and playing an acoustic guitar. The background is dark and out of focus.

YO SOY

ÑICO SAQUITO

*El rey de la guaracha cubana
cuenta su historia*

Reconstrucción biográfica en primera persona

Sandy Fernández Fernández

Máster en Ciencias

YO SOY ÑICO SAQUITO

El rey de la guaracha cubana cuenta su historia

Investigación, escritura y adaptación literaria
Sandy Fernández Fernández, Máster en Ciencias

DATOS DE LA EDICIÓN

Título: YO SOY NICO SAQUITO: El rey de la guaracha cubana cuenta su historia

Autor e investigador: Sandy Fernández Fernández, Máster en Ciencias

Modalidad: Reconstrucción biográfica en primera persona

Edición: Primera edición editorial, julio de 2026

Lugar de edición: Miami, Florida, Estados Unidos

© 2026 Sandy Fernández Fernández. Todos los derechos del texto original, la selección documental, la organización y la adaptación literaria reservados. Primera edición.

Esta obra es una reconstrucción biográfica basada en fuentes históricas, testimonios, entrevistas, archivos sonoros y audiovisuales, bibliografía especializada y documentación familiar. Los títulos de canciones y los nombres propios se emplean con fines informativos, históricos y culturales. No se reproducen letras completas de canciones.

NOTA EDITORIAL

Esta es una obra de no ficción narrativa basada en investigación. Los pasajes en primera persona son una recreación literaria y no deben citarse como declaraciones textuales de Níco Saquito. No se reproducen capítulos ni extensos fragmentos de los libros utilizados como referencia. Las historias, datos y contextos han sido reorganizados y redactados de manera original. Las letras de canciones no se reproducen; se comentan sus argumentos, contextos y significados.

El material visual de esta edición procede del patrimonio familiar recuperado y digitalizado por Sandy Fernández Fernández. Cuando corresponde, se han empleado restauraciones o recreaciones visuales asistidas por inteligencia artificial; estas últimas no se presentan como documentos fotográficos históricos.

PRÓLOGO

Hay hombres cuya vida cabe en una fecha, una profesión y una lista de obras. Ñico Saquito no es uno de ellos. Para acercarse a Benito Antonio Fernández Ortiz hay que entrar en un barrio que cantaba, escuchar el ruido de una fundición, oler el café de una madrugada de velorio, ver una pelota que parece perderse y termina atrapada, y sentarse después frente a un hombre que convierte la escena en guaracha.

Este libro ha sido construido como una reconstrucción biográfica en primera persona. Ñico no dictó estas páginas y, por tanto, el lector no debe confundir la voz literaria con una transcripción literal. La narración se apoya en testimonios atribuidos al propio compositor, entrevistas conservadas en archivos sonoros y audiovisuales, la investigación familiar de Zenovio Hernández Pavón y Alejandro Fernández Ávila, la monografía de Óscar Montoto Mayor, la discografía reunida por Cristóbal Díaz-Ayala, publicaciones culturales, fichas cinematográficas y el material documental aportado para este proyecto.

La primera persona permite algo que una biografía convencional no siempre consigue: devolverle temperatura humana a los hechos. Aquí Ñico recuerda, conversa, bromea, duda y mira su vida desde la vejez. Cuando las fuentes difieren —en fechas, nombres de agrupaciones o versiones sobre el nacimiento de una canción— se evita presentar como certeza lo que no ha sido plenamente establecido. En esos casos, la narración conserva el núcleo comprobable y las notas editoriales explican la diferencia.

La obra se concentra deliberadamente en el músico, el deportista, el trabajador, el narrador popular, el padre de familia, el viajero y el creador. Los episodios políticos no se desarrollan. El propósito es que el lector encuentre al hombre que hizo reír y pensar a varias generaciones, no que la música quede sepultada bajo consignas ajenas a la intención de este volumen.

Ñico Saquito fue mucho más que un compositor de estribillos famosos. Fue un cronista. Su materia prima era el habla de la calle: una queja campesina, una discusión doméstica, el cuento de un niño, la fanfarronería de un vecino, un animal que parecía comportarse como persona o una persona que se comportaba peor que un animal. Allí donde otros oían ruido, él encontraba personajes. Allí donde otros veían una desgracia, él buscaba la forma de contarla sin quitarle verdad y sin permitir que la tristeza se quedara con la última palabra.

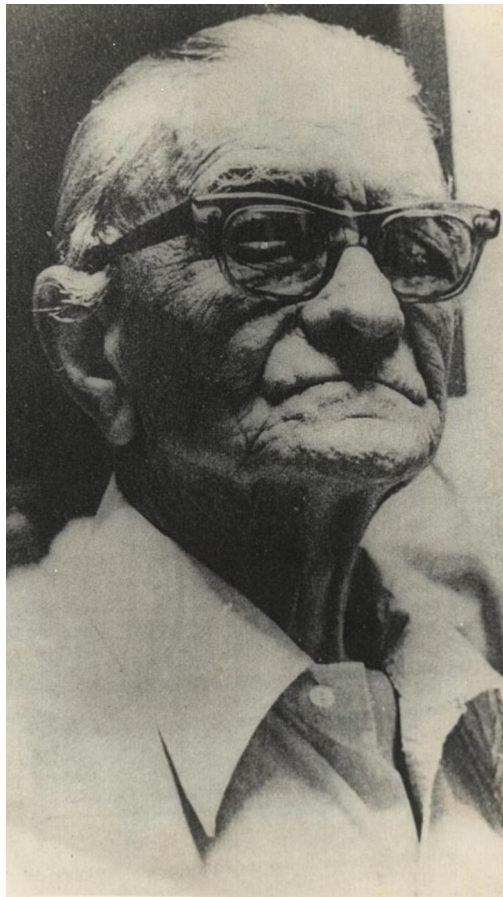
Estas páginas quieren devolverle la palabra. Que pase Ñico. Que acomode la guitarra. Que no se ponga nadie demasiado serio, porque él mismo dejó dicho, con su manera de vivir, que hasta las verdades más duras pueden entrar mejor cuando vienen acompañadas de ritmo, picardía y corazón.

CONTENIDO

Nota editorial.....	4
Prólogo.....	5
Capítulo 1. Antes del apodo.....	8
Capítulo 2. El Tivoli me enseñó a oír.....	10
Capítulo 3. La pelota, el saquito y veinte pesos.....	12
Capítulo 4. El fuego de la fundición.....	14
Capítulo 5. Serenatas y velorios.....	16
Capítulo 6. Cuarteto Castillo: la carretera.....	19
Capítulo 7. La Habana no regalaba nada.....	21
Capítulo 8. Cuidadito, compay gallo.....	23
Capítulo 9. Cómo se fabrica una guaracha.....	25
Capítulo 10. Al vaivén de mi carreta.....	27
Capítulo 11. María Cristina y el gobierno de la casa.....	29
Capítulo 12. Mi zoológico de gente.....	31
Capítulo 13. Compay Gallo y los grupos que armé.....	34
Capítulo 14. Los Guaracheros de Oriente.....	36
Capítulo 15. Radio, discos y contratos.....	38
Capítulo 16. Amigos que también hicieron historia.....	40
Capítulo 17. Rincón criollo: cuando la pantalla cantó.....	42
Capítulo 18. Tampa, Nueva York y el público que no pudo quedarse sentado.....	44
Capítulo 19. Venezuela: una década de trabajo.....	46
Capítulo 20. El regreso y la Bodeguita.....	49
Capítulo 21. Santiago siempre en el corazón.....	51
Capítulo 22. No solo guarachas.....	53
Capítulo 23. La vista, la edad y la música.....	55
Capítulo 24. El último disco.....	57
Capítulo 25. Cómo quería que me recordaran.....	59
Capítulo 26. La guaracha sigue caminando.....	61
Cronología esencial.....	63
Guía comentada de canciones.....	64
Agrupaciones y colaboradores.....	67
Discografía seleccionada.....	68
Bibliografía y fuentes.....	69
Créditos fotográficos y visuales.....	70

PRIMERA PARTE

EL MUCHACHO QUE ATRAPABA PELOTAS



Ñico Saquito en sus últimos años. Patrimonio familiar recuperado y digitalizado por Sandy Fernández Fernández.

CAPÍTULO I

Antes del apodo

Primero fui Benito; Níco vino después.

A mí me pusieron Benito Antonio Fernández Ortiz, aunque durante mucho tiempo hasta los papeles parecían no ponerse de acuerdo conmigo. En la familia quedó la historia de una inscripción que no aparecía cuando hizo falta, de una fecha provisional y de un registro original encontrado años después. Por eso hubo quien me celebró el nacimiento en enero de 1902 y quien aseguró otra cosa. El documento que la familia reconoció como verdadero dice que nací el 13 de febrero de 1901, en Santiago de Cuba, hijo de Benito Fernández Junio y Caridad Ortiz Acosta. Yo, que convertí tantos enredos ajenos en canciones, empecé la vida con un pequeño enredo mío.

Nací en una ciudad donde las noticias caminaban a pie y la música llegaba antes que las cartas. Santiago era puerto, loma, comercio, sudor y conversación. En una casa se ensayaba un bolero; en otra, alguien templaba una guitarra; más abajo se discutía un partido de pelota y, al doblar la esquina, una voz improvisaba sobre el precio de la comida o la mala conducta de un vecino. No había que ir a una academia para descubrir que las palabras tenían ritmo. Bastaba con prestar atención.

En mi casa se cantaba. Mi madre, mi tía, mi padre, mis hermanos y otros parientes conocían serenatas, tonos y maneras de acompañarse. No todos vivían de la música, pero la música vivía en todos. Yo crecí oyendo voces que se respondían, guitarras que no pedían permiso y cuentos que cambiaban un poco cada vez que alguien los repetía. Esa fue mi primera lección de composición: una historia no permanece porque se conserve inmóvil, sino porque cada persona la vuelve a contar con su propio aliento.

De muchacho no pensaba todavía en que un día me llamarían rey de nada. Yo era bajito, inquieto, observador y con facilidad para meterme donde hubiera gente hablando. Aprendí temprano que los adultos contaban delante de los niños cosas que después juraban no haber dicho. También descubrí que los apodos explicaban a una persona mejor que muchos documentos. En Santiago casi nadie escapaba de tener uno. A veces nacía por una virtud; otras, por un defecto; y muchas, por una sola escena que el barrio decidía no olvidar.

Mi nombre artístico no salió de una oficina, ni de un empresario buscando letras bonitas para un cartel. Salió de la vida. Antes de ser Níco Saquito tuve que correr detrás de una pelota, trabajar con las manos, acompañar serenatas, escuchar cuentos de madrugada y entender que la gente común era una biblioteca sin estantes. Cada oficio y cada esquina me fueron preparando.

Cuando miro hacia atrás, no separo al niño del compositor. El niño aprendió a observar; el compositor simplemente encontró una guitarra para ordenar lo observado. Aquel Benito que caminaba por el Tivolí no sabía escribir una biografía, pero ya estaba reuniendo material. Los vecinos, los animales, los matrimonios, los trabajadores, los jugadores de pelota, los borrachos prudentes y los sobrios imprudentes: todos iban entrando, sin saberlo, en un repertorio futuro.

La fama suele empezar por borrar el nombre civil. A mí me ocurrió. Con el tiempo, Benito Antonio se quedó para la familia y los documentos; Ñico Saquito salió a la calle, subió a los escenarios y viajó. No me molestó. Un apodo que nace del cariño popular no es una máscara: es una segunda piel. Pero conviene recordar al muchacho anterior, porque sin él no se entiende al hombre de la guitarra.

Yo no nací guarachero. Nací curioso. Lo demás vino después.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Fernández Ávila, Alejandro: aclaración familiar sobre la inscripción de nacimiento, reproducida en una nota discográfica digital.
- Hernández Pavón, Zenovio y Alejandro Fernández Ávila, Ñico Saquito: El guarachero de Cuba.
- Montoto Mayor, Oscar, Ñico Saquito: El rey de la guaracha.

CAPÍTULO 2

El Tivolí me enseñó a oír

En mi barrio la música no era visita: vivía allí.

El Tivolí no era un decorado. Era una escuela sin campana. Sus calles subían y bajaban como si también ellas quisieran bailar, y las casas estaban tan cerca unas de otras que una discusión empezaba en una sala y terminaba comentada en media cuadra. Allí aprendí que el silencio absoluto no existe: siempre hay una cuchara contra un plato, un pregón, una puerta, un niño, una radio lejana, una cuerda que se prueba o una persona diciendo algo que merece convertirse en canción.

Se ha dicho muchas veces que el Tivolí era un barrio de trovadores. Para mí era simplemente el mundo. Uno salía y encontraba una casa iluminada donde se cantaba; en otra, alguien ensayaba; más allá, una serenata iba buscando ventana. Los Hoyos, el Tivolí y otros barrios tradicionales de Santiago tenían esa costumbre de poner la música a circular. No hacía falta anunciar un festival. La ciudad misma era el festival.

Los viejos trovadores enseñaban sin llamarlo enseñanza. Se sentaban con la guitarra, afinaban despacio y dejaban que el muchacho respetuoso mirara. Primero se aprendía a no estorbar. Después, a escuchar. Más tarde, si había paciencia y algún talento, llegaba el momento de acompañar. Yo fui entendiendo que la guitarra no es solamente un instrumento armónico; es una forma de entrar en confianza. Una guitarra bien puesta entre varias personas hace que aparezcan historias que de otra manera se quedarían guardadas.

En las noches de Santiago, la serenata era ceremonia y aventura. Había que saber a qué ventana ir, qué canción convenía, quién podía molestarse y por dónde escapar si el enamorado no era bien recibido. La música romántica exigía tanta estrategia como la pelota. Los hermanos y los amigos mayores me llevaban, y yo iba recogiendo voces, acordes y maneras de decir.

Pero mi formación no fue solo musical. El barrio me enseñó el choteo, esa inteligencia defensiva con la que el cubano desinfla la arrogancia y se burla incluso de su propia mala suerte. Hay un humor que humilla y otro que libera. Yo siempre preferí el segundo. Cuando una guaracha muestra a un personaje ridículo, el público se ríe porque reconoce algo de sí mismo y porque, durante unos minutos, la vida pierde autoridad.

El Tivolí también me enseñó el valor de los personajes. Una mujer mandona, un marido que presume de independencia mientras obedece, un compadre embustero, un gallo abusador, un periquito asustado o una vecina que camina de manera inolvidable podían sostener una historia entera. No

necesitaba inventar mundos lejanos. El mundo ya estaba allí, con nombre, voz y movimiento.

La ciudad me dio además un sentido profundo de pertenencia. Podía irme a La Habana, recorrer pueblos, subir a un barco o presentarme en otro país, pero Santiago seguía funcionando como afinador. Cuando una canción se alejaba demasiado de mi manera de sentir, yo regresaba mentalmente al barrio: ¿cómo contaría esto la gente del Tivoli?, ¿qué palabra usaría?, ¿dónde pondría la risa?, ¿qué parte se repetiría hasta que todos la aprendieran?

Años después compuse y canté a mi viejo Santiago. No era un recurso sentimental. Era una conversación con la ciudad que me había dado oído. Muchos compositores encuentran una técnica; yo encontré un territorio. La picardía, la melodía y la observación estaban unidas al habla oriental, a la familia trovadora y al modo en que las historias circulaban de patio en patio.

Por eso, cuando me preguntaban dónde aprendí, podía mencionar maestros, agrupaciones y emisoras. Pero la respuesta completa era más larga: aprendí en las casas iluminadas, en las serenatas, en los patios, en la calle Santa Rosa, en los velorios, en los juegos y en las conversaciones. Aprendí de una ciudad que no sabía quedarse callada.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita para este proyecto: recuerdos de Níco sobre su familia trovadora, serenatas y el ambiente musical de Santiago.
- Radio Enciclopedia, “Níco Saquito: El cronista musical de Cuba”, 12 de febrero de 2026.
- Cubarte, “Níco Saquito: artista-impronta de profunda e indiscutible cubanidad”, 13 de febrero de 2021.

CAPÍTULO 3

La pelota, el saquito y veinte pesos

Antes de atrapar canciones, atrapé pelotas.

La música terminó ganando, pero mi primer escenario tuvo tierra, bases y jardineros. Me gustaba la pelota de verdad. No como quien mira un juego desde una silla y opina después, sino como quien corre, se ensucia y calcula una bola alta mientras el sol le cae encima. Jugué en el jardín central y tuve fama de seguro. Cuando la pelota iba hacia mí, yo no pensaba en metáforas: pensaba en llegar.

En el campo de béisbol nació el nombre que después viajaría más que mi nombre de bautismo. La versión familiar y la que yo mismo conté se parecen: alguien dijo que parecía tener un saquito en la mano porque no se me escapaban las pelotas. A eso se sumó Níco, diminutivo que me acompañaba por el nombre y por la estatura. La gente hizo el resto. “Níco, el del saquito” terminó reducido a Níco Saquito, y ya no hubo modo de separarlo.

Hay quien ha imaginado que yo usaba literalmente un saco como guante. En los relatos populares las imágenes crecen. Lo esencial no es el objeto, sino la habilidad que provocó el apodo: atrapaba. El barrio premia con precisión. Si uno corre mal, se lo recuerdan; si uno coge bien, también.

La pelota no era solo entretenimiento. En los centrales azucareros se organizaban equipos y se contrataban jugadores para encuentros de fin de semana. Yo podía ganar veinte pesos por ir a jugar sábado y domingo, una cantidad que no era despreciable para un joven que conocía el valor de cada moneda. Me llamaban cuando llegaba una novena fuerte o cuando había que reforzar el equipo. Jugaba, bateaba, corría y buscaba la forma de que la vida alcanzara.

Durante un tiempo pensé que el béisbol podía abrirme un camino profesional. Hubo personas que me recomendaron. Me hablaron de oportunidades, de contactos y de gente con poder para colocar a un jugador. Pero las promesas no siempre llegan al terreno. Yo esperaba una llamada que no vino. Esa espera pudo haberme amargado; en cambio, terminó empujándome hacia la música.

No considero que haya abandonado la pelota por completo. Me llevé su disciplina. Un jardinero aprende a anticipar, a leer la trayectoria antes de que la bola empiece a bajar. El compositor hace algo parecido: escucha una frase y calcula dónde puede caer. También aprende a no mirar únicamente lo que tiene delante; debe cubrir espacio, moverse y llegar a tiempo.

La pelota me enseñó además el valor del público inmediato. En un estadio pequeño nadie disimula. Si uno falla, se oye. Si hace una buena jugada, también. Esa sinceridad se parece a la respuesta de un público ante una guaracha. Puede haber promoción, contratos y micrófonos, pero cuando el estribillo no funciona, la gente lo sabe. Y cuando funciona, no hace falta explicarlo: empieza a repetirse.

El apodo me acompañó tanto que terminó influyendo en la manera en que el público me veía. “Saquito” suena cercano, manejable, popular. No parece el nombre de un señor distante. Parece el de alguien a quien se puede llamar desde la acera. Eso me convenía, porque mi música nunca quiso hablar desde un pedestal.

De la pelota me quedó también una nostalgia alegre. A veces imaginé qué habría ocurrido si aquella oportunidad profesional hubiera aparecido. Quizás habría recorrido otros estadios y nadie habría escrito Cuidadito compay gallo. Quizás una lesión me habría devuelto temprano a la fundición. La vida no entrega pruebas de sus caminos alternativos.

Lo que sí sé es que el béisbol me regaló más que un apodo. Me enseñó a observar, a moverme, a soportar la presión y a no soltar lo que venía hacia mí. Años después, cuando una historia pasaba por delante, yo hacía lo mismo que en el jardín central: corría, calculaba y la atrapaba.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita para este proyecto: explicación de Níco sobre los juegos en centrales azucareros y el origen del apodo.
- Radio Enciclopedia, 2026: referencia al equipo Plus Ultra y al desempeño como jardinero central.
- Cubarte, 2021: versión del comentario “parece que tiene un saquito en la mano”.

CAPÍTULO 4

El fuego de la fundición

El hierro también tiene música, pero hay que saber escucharla.

No todo fue guitarra y aplauso. Aprendí el oficio de mecánico fundidor y trabajé donde el calor no tenía poesía. En una fundición, el hierro obliga a respetar los tiempos. Hay que preparar, medir, esperar y actuar con precisión. Un descuido cuesta caro. Ese mundo de hornos, moldes, herramientas y sudor me enseñó una paciencia que después me sirvió para componer.

El músico popular de mi época casi siempre tenía otro oficio. Había sastres, tabaqueros, albañiles, carpinteros, mecánicos y vendedores que por la noche afinaban una guitarra. La idea de vivir únicamente del arte era un lujo raro. Uno cantaba porque lo necesitaba, pero comía gracias a lo que apareciera. Yo podía pasar de una serenata a una jornada de trabajo, de una emisora a buscar hierro, de una actuación a pensar cómo reunir el próximo dinero.

Trabajé en ingenios durante las zafras. El empleo podía durar poco, y después volvía la incertidumbre. Allí oí los lamentos de los campesinos y trabajadores: la caña que parecía valer para todos menos para quien la cortaba, el esfuerzo que no se convertía en salario suficiente, la madrugada que empezaba antes de que el cuerpo hubiera descansado. Aquellas voces se me quedaron.

La fundición también me mostró que una pieza nueva nace de materia sometida a transformación. La guaracha funciona de manera parecida. El cuento bruto llega con repeticiones, exageraciones y huecos. Uno lo derribe, retira lo que sobra, prepara un molde rítmico y espera que se enfríe sin perder la forma. Si el molde es malo, la canción se rompe. Si el material no tiene fuerza, tampoco sirve.

En los momentos más duros recogí hierro y fabriqué objetos sencillos para buscarme la vida. Los barrios crecían alrededor de basureros y terrenos difíciles; uno aprendía a convertir restos en algo útil. Esa costumbre de rescatar lo que otros despreciaban fue también una forma de arte. Un chiste oído al pasar podía parecer basura verbal hasta que aparecía el giro correcto.

Años más tarde, durante mi estancia en Venezuela, el oficio volvió a ser refugio cuando la música no alcanzaba. La vida del artista viajero no era una sucesión de hoteles y grandes escenarios. Había temporadas de radio, cabaret y fiesta, y otras en las que tocaba volver a las herramientas. También allí la vista sufrió y el cuerpo empezó a cobrar las cuentas del trabajo y de los años. No lo cuento para provocar lástima. Lo cuento porque la carrera de un músico popular está hecha de lo visible y de lo que casi nunca aparece en las fotografías.

El trabajo manual me dio respeto por la gente que sostiene el mundo sin salir en los periódicos. Por eso, cuando canté al carretero, al campesino o al hombre que no veía el dinero que producía, no estaba observando desde afuera. Yo conocía el cansancio, la inseguridad y la dignidad de quien debe inventar una solución cada día.

Nunca pensé que el oficio me hiciera menos artista. Al contrario. El artista que no conoce la vida concreta corre el riesgo de escribir para un espejo. Yo escribía para personas que se levantaban temprano, discutían en la casa, trabajaban, se enamoraban, desconfiaban, bailaban y volvían a empezar.

El fuego de la fundición no era amable, pero enseñaba. Enseñaba que la forma se gana con calor, que el material tiene memoria y que nada sólido aparece sin proceso. Mi música, aunque pareciera espontánea, también pasó por ese fuego.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar, capítulos sobre los primeros oficios y el trabajo de fundidor.
- Entrevista audiovisual transcrita: recuerdos de trabajo en ingenios, recolección de hierro y fabricación de objetos.
- Invasor, “¿Quién fue Níco Saquito?”, 12 de febrero de 2021.

CAPÍTULO 5

Serenatas y velorios

La madrugada era una escuela, aunque nadie entregaba diplomas.

Hay personas que se sorprenden cuando digo que muchas ideas me llegaron en velorios. Piensan que la muerte exige silencio permanente. Pero los velorios de barrio duraban toda la noche y la gente tenía que resistir. No había funerarias como después; el difunto se velaba en la casa. En la sala estaban el respeto, las oraciones y la familia. En el patio, pasada cierta hora, aparecían el café, los cuentos y la necesidad humana de mantenerse despierto.

Yo iba con mis hermanos y amigos. A veces dejábamos la guitarra guardada en una esquina porque después del velorio saldríamos a dar serenata. Parece una contradicción, pero la vida popular estaba llena de esas cercanías: despedir a un muerto, consolar a una familia y luego caminar bajo la madrugada con una canción de amor.

En los patios se reunían trabajadores, vecinos, parientes lejanos y personas que siempre sabían un cuento mejor que el anterior. Se hablaba de animales con conducta de gente, de matrimonios imposibles, de curanderos, de guajiros inteligentes, de autoridades ridículas y de sustos que con el tiempo se volvían graciosos. Yo escuchaba. No necesitaba una libreta visible. Guardaba la estructura: quién quería qué, qué obstáculo aparecía, dónde estaba el giro y cuál era la frase que la gente repetía.

Una guaracha necesita memoria colectiva. El cuento debe sonar conocido y nuevo al mismo tiempo. Si el público reconoce el tipo de personaje, entra rápido. Después hay que sorprenderlo. Los velorios me ofrecieron una galería inagotable porque las personas contaban no para publicar, sino para impresionar a quienes tenían delante. Esa oralidad estaba viva: cambiaba con el gesto, el tono y la reacción.

Allí escuché el cuento del periquito que terminaría relacionado con Cuidadito compay gallo. También aparecieron argumentos que alimentaron otras canciones. No todos llegaron completos. A veces solo quedaba una frase. El compositor no es un escribano que copia; es un organizador. Toma la chispa, inventa el recorrido y construye un estribillo que pueda caminar solo.

La muerte, además, me enseñó a no tratar la alegría como una falta de respeto. La tristeza es necesaria, pero no debe convertirse en la única forma de recordar. Yo quería que, cuando me tocara, no me dibujaran como un hombre solemne que nunca fui. Prefería que me recordaran cubano alegre, amigo del cuento y capaz de reírse incluso de sí mismo.

La serenata me enseñó el otro lado. Allí la canción tenía destinatario. No se cantaba para una multitud abstracta, sino para una persona detrás de una ventana. Había que medir el volumen, escoger el repertorio y comprender el momento. El velorio me dio historias; la serenata me dio intención. Entre ambos aprendí que una canción siempre sucede en una situación humana.

A veces, cuando alguien habla de inspiración, imagina una fuerza misteriosa que baja sobre el compositor aislado. Mi inspiración era menos elegante y más verdadera: un patio lleno de humo y café, una carcajada contenida para no molestar a la sala, un hombre que repetía un cuento, una mujer corrigiéndolo y un muchacho que pensaba cómo convertir aquello en música.

Las mejores historias no nacieron en salones importantes. Nacieron donde la gente tenía tiempo para hablar. Yo tuve la suerte de estar allí y la disciplina de escuchar.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita: relato de Níco sobre velorios, patios, cuentos y serenatas.
- Montoto Mayor, Óscar: uso de transcripciones de entrevistas para reconstruir la voz del compositor.
- Hernández Pavón y Fernández Ávila: contexto familiar y oral de la creación musical.

SEGUNDA PARTE

CUANDO LA CALLE SE VOLVIÓ GUARACHA



Ñico Saquito junto a un visitante durante una de sus etapas de actividad artística. Patrimonio familiar recuperado por Sandy Fernández Fernández.

CAPÍTULO 6

Cuarteto Castillo: la carretera

Un músico se hace andando, cantando y resolviendo.

Antes de tener un grupo con mi nombre, tuve que aprender a ser parte de uno. El Cuarteto Castillo fue una escuela de convivencia y oficio. Entré en la década de 1920 y con ellos recorrí pueblos, emisoras y escenarios. La carretera enseñaba cosas que no cabían en un ensayo: cómo cantar cuando el cuerpo estaba cansado, cómo resolver una cuerda rota, cómo tratar con un empresario y cómo mantener el ánimo cuando el público era pequeño.

Actuamos en emisoras de Santiago y fuimos consolidando repertorio. La radio estaba cambiando la manera de hacer música. Ya no bastaba con llegar al que estaba cerca; una voz podía entrar en casas que uno nunca vería. El micrófono exigía control. La guitarra debía encontrar su lugar y el estribillo tenía que ser claro. Aprendí a pensar en la persona que escuchaba sin mirarnos.

Con el cuarteto estrené piezas y probé historias. Una canción popular no queda terminada cuando el autor pone el último acorde, sino cuando el público la devuelve. Si una frase provocaba risa, yo observaba dónde. Si el coro no entraba, había que ajustarlo. Si un cuento necesitaba demasiada explicación, no servía. La carretera era laboratorio.

Hubo un momento en que quise seguir moviéndome y otros compañeros prefirieron estabilidad. No lo digo como reproche. Cada persona tiene su medida de riesgo. Yo sentía que, si me quedaba quieto, la música se me iba a quedar pequeña. Armé formaciones, viajé por la isla y busqué La Habana, no porque despreciara Santiago, sino porque necesitaba probarme en el centro más competitivo.

En los pueblos se aprendía el mapa emocional de Cuba. Las palabras cambiaban, los acentos variaban y las fiestas tenían sus reglas. Sin embargo, ciertos personajes aparecían en todas partes: el mandón, el pícaro, el celoso, el embustero, el trabajador agotado y el enamorado que promete más de lo que puede cumplir. Eso confirmó que mis historias podían viajar.

La vida de conjunto también me enseñó que la música es negociación. Uno puede componer la obra, pero el arreglo, las voces y los instrumentos la transforman. Un buen guitarrista encuentra una respuesta que el autor no había previsto. Una segunda voz levanta el coro. Un intérprete puede convertir una canción en éxito y, también, apropiarse de la atención que el compositor esperaba recibir. Aprendí a cuidar mis obras y a crear vehículos propios para ellas.

En aquellos años conocí músicos que después serían nombres grandes. La trova santiaguera era una red: uno recomendaba a otro, compartía una casa, una emisora o un viaje. A Francisco Repilado, luego conocido como Compay Segundo, lo animé a permanecer en La Habana cuando vio posibilidades. Cada carrera tomó su rumbo, pero todos veníamos de una misma escuela de cuerdas y caminos.

El Cuarteto Castillo fue importante porque allí dejé de ser solamente un muchacho que sabía canciones. Me convertí en trabajador de la música. Aprendí horarios, repertorios, disciplina y resistencia. También confirmé que mi mayor fuerza no era una voz de gran lucimiento, sino la composición: el modo de encontrar una historia, resumirla y darle movimiento.

La carretera me quitó ingenuidad y me dio oficio. Cuando llegó el éxito, ya había pasado por suficientes pueblos para saber que una canción famosa dura menos que la reputación de un músico serio. Había que seguir trabajando.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Radio Enciclopedia, 2026: ingreso al Cuarteto Castillo en 1928 y recorridos por la isla.
- Montoto Mayor, Óscar: capítulos sobre iniciación musical, Cuarteto Castillo y primeros viajes.
- Entrevista audiovisual transcrita: recuerdos de emisoras santiagueras y decisión de viajar solo.

CAPÍTULO 7

La Habana no regalaba nada

Llegué con guitarra, necesidad y ganas de no regresar derrotado.

La Habana atraía a los músicos como una luz grande: radioemisoras, teatros, compañías grabadoras, cabarets y público. Pero una luz grande también deja sombras. Llegar no significaba entrar. Había que buscar alojamiento, comer, presentarse, esperar y aceptar que muchos estaban intentando lo mismo.

Me establecí allí alrededor de 1930, después de viajes y pruebas. No llevaba una fortuna. Llevaba repertorio, experiencia y una decisión. La capital podía ser dura con el oriental que llegaba sin padrino. A veces el trabajo aparecía en una emisora; otras, en un teatro; otras, había que volver al oficio manual. La necesidad no me avergonzaba. Me preocupaba más perder tiempo.

La radio fue esencial. RHC Cadena Azul, Radio Cadena Suaritos y otras emisoras permitieron que mis composiciones circularan. Los programas en vivo exigían puntualidad y repertorio constante. Una canción podía escucharse en toda la ciudad y, si gustaba, al día siguiente ya tenía vida propia. También podía desaparecer sin explicación.

Los empresarios buscaban novedades, pero desconfiaban del compositor sin nombre. Por eso el éxito de una obra grabada por un artista reconocido podía abrir puertas. El problema era que el público recordaba al intérprete y olvidaba al autor. Esa tensión me llevó a formar conjuntos que pudieran defender mis canciones con una identidad reconocible.

En La Habana conocí el ambiente de teatros como el Martí, cabarets como el Montmartre y espacios donde convivían artistas de procedencias muy distintas. El escenario capitalino obligaba a pulir la presentación. La guaracha tenía que ser rápida, clara y teatral. No bastaba con cantar; había que contar con el cuerpo, marcar el personaje y conducir al público hacia el remate.

También aprendí sobre contratos y derechos. Un compositor popular puede ser celebrado y seguir sin dinero. La canción circula, las compañías venden discos, las emisoras llenan tiempo y el autor a veces cobra tarde o poco. Yo no fui el único. Esa realidad explica mi insistencia en organizar grupos y buscar grabaciones propias.

La Habana me dio otra escala de comparación. En Santiago yo conocía mi lugar; en la capital había que conquistarlo. Escuché grandes voces, guitarristas precisos, arreglistas y músicos con experiencia internacional. Eso pudo intimidarme, pero preferí observar. No necesitaba competir en todo. Mi fuerza era la historia. Cuando aparecía una guaracha con personaje, conflicto y coro, yo sabía defenderla.

La ciudad también amplió mi material. En los bares, estudios y pensiones se cruzaban campesinos recién llegados, extranjeros, artistas, políticos, vendedores y buscavidas. Cada conversación tenía una temperatura. Yo seguía haciendo lo de siempre: escuchar.

Con el tiempo, La Habana dejó de ser una prueba y se convirtió en plataforma. Allí se consolidaron grupos, contratos y relaciones que me llevaron fuera de Cuba. Pero nunca sentí que la capital me hubiera regalado nada. Cada espacio fue ganado con canciones, insistencia y capacidad para volver a empezar.

Quizás por eso conservé una identidad oriental tan visible. No quise convertirme en un músico genérico de ciudad grande. Llevé Santiago conmigo. La Habana me enseñó industria; Santiago me había dado voz. Mi trabajo consistió en no sacrificar una por la otra.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar: etapas habaneras, emisoras y teatros.
- Radio Enciclopedia, 2026: actuaciones en Montmartre y RHC Cadena Azul.
- Discografía Díaz-Ayala, FIU: registros de agrupaciones y grabaciones asociadas.

CAPÍTULO 8

Cuidadito, compay gallo

Un periquito fue a enseñar y terminó aprendiendo demasiado.

De todas las historias que conté sobre el origen de mis canciones, pocas gustaron tanto como la de Cuidadito compay gallo. La escuché en un velorio, en una casa pobre donde la gente buscaba cómo sostener la noche. El cuento tenía un matrimonio sin recursos, un periquito que no hablaba y la decisión de venderlo en la plaza.

El vendedor, con la imaginación que da el hambre, presentó al animal como maestro de niños. Un guajiro que necesitaba escuela lo compró y se lo llevó. En la casa, el periquito fue colocado cerca de donde dormían el gallo y las gallinas. Pasaron los días y el supuesto maestro observó las costumbres del gallo, que se creía dueño absoluto del corral.

Cuando el gallo confundió al periquito con una gallina rezagada y corrió hacia él, el pájaro encontró por fin la palabra. La advertencia del periquito era el remate perfecto: había ido allí para enseñar, no para participar en las actividades del gallo. El cuento ya tenía música incluso antes de que yo tomara la guitarra.

Me gustó porque reunía varios elementos populares: el pobre que inventa para vender, el comprador ingenuo, el animal con conducta humana, el abusador confiado y la víctima que se defiende hablando. Además, permitía un coro fácil de recordar. Trabajé la historia en el patio de la misma casa y la llevé al repertorio del Cuarteto Castillo.

La pieza alcanzó gran notoriedad cuando el Trío Matamoros la grabó en la década de 1930. Aquellas voces y guitarras tenían una autoridad enorme. La canción se volvió éxito, y mi nombre empezó a circular con más fuerza. Fue una alegría y una lección: una gran interpretación puede llevar la obra a lugares que el autor no alcanza solo.

También comprendí que debía proteger mi posición como creador. El público podía cantar el tema sin saber quién lo había compuesto. Eso era frecuente. La popularidad no siempre repartía el reconocimiento de manera justa. Cuidadito compay gallo me ayudó a consolidar una carrera y, al mismo tiempo, me hizo pensar en la necesidad de formar agrupaciones propias.

La historia del periquito tiene algo más profundo. El personaje sobrevive porque aprende a hablar en el momento necesario. Durante días observa sin intervenir. Cuando el peligro llega, encuentra la frase exacta. Esa es también la tarea del cronista popular: mirar mucho y hablar a tiempo.

A lo largo de los años, la canción fue grabada e interpretada por conjuntos distintos. Cada versión cambió el color, pero el cuento permaneció. Ese es el

triunfo de una guaracha narrativa: puede viajar de voz en voz sin perder el esqueleto.

Nunca pensé que aquel velorio produciría uno de mis mayores éxitos. La persona que contó la anécdota probablemente no imaginó que el periquito saldría del patio y recorrería países. Así trabaja la cultura popular: nadie posee por completo el primer impulso, pero el compositor tiene la responsabilidad de darle forma, firma y destino.

Cuando me preguntaban cómo componía, yo podía responder con esa historia. Primero se escucha. Después se reconoce el conflicto. Luego se busca el ritmo. Y al final aparece una frase que la gente quiere repetir.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita: relato completo de Níco sobre el cuento del periquito y el estreno de la canción.
- EcuRed, ficha “Cuidaíto Compay Gallo”: composición en 1936 y popularización por el Trío Matamoros.
- Hernández Pavón y Fernández Ávila; Montoto Mayor: análisis biográfico del éxito.

CAPÍTULO 9

Cómo se fabrica una guaracha

El chisme era materia prima; la música, disciplina.

A veces me presentaban como si yo oyera un chiste y la canción saliera completa de inmediato. La espontaneidad existe, pero no conviene confundirla con descuido. Una guaracha buena parece fácil porque el trabajo quedó escondido.

Yo empezaba por una escena. Necesitaba un personaje reconocible y un problema. Después buscaba la forma de contarlos sin perder tiempo. La guaracha no tolera explicaciones largas. En pocos versos debe quedar claro quién manda, quién engaña, quién huye, quién se cree vivo y quién termina siendo más vivo que él.

El lenguaje debía sonar hablado. Si una palabra era correcta pero nadie la usaba en la calle, no me servía. Prefería el giro popular, el diminutivo, el apodo y la exageración que hace visible al personaje. El cubano tiene una capacidad extraordinaria para resumir una personalidad en una frase. Yo aprovechaba esa energía.

Luego venía el estribillo. Tenía que funcionar incluso para quien no hubiera escuchado toda la historia. El coro es el pasaporte de la canción. Si la gente puede repetirlo después de una sola escucha, ya la obra tiene piernas. Pero no bastaba con facilidad: debía contener el centro dramático.

También cuidaba el movimiento musical. La guaracha necesita empuje, pero no todo es velocidad. Hay pausas, preguntas, respuestas y momentos en que el cantante debe dejar espacio para la risa. El arreglo puede convertir una frase sencilla en una escena teatral. Las voces del conjunto son personajes que comentan.

Mi método se alimentaba de dichos, artículos humorísticos, conversaciones y noticias. De una pregunta absurda podía salir un tema; de un niño cansado de responder, otro. La canción Cosas del compay Antón se relacionó con un cuento en el que un adulto insistía en preguntarle a un niño qué haría si lo persiguiera un león. Cada respuesta del muchacho provocaba una nueva dificultad, hasta que él terminaba preguntando si lo que querían era que el animal se lo comiera. El humor nacía de la lógica agotada.

Ese tipo de cuento me interesaba porque el débil vence con inteligencia. El niño, el periquito, la mujer, el guajiro o el compadre no tienen poder institucional, pero encuentran una frase que cambia la escena. La guaracha es democrática en ese sentido: permite que cualquier personaje se robe el final.

No todo era burla. El mismo procedimiento servía para tratar un problema social. Primero aparecía una situación concreta; después, una voz que la

encarnara. En lugar de escribir un discurso sobre la pobreza, ponía al carretero en movimiento antes del amanecer. La emoción llega mejor cuando tiene cuerpo.

Trabajaba mucho y guardaba más canciones de las que el público llegó a conocer. Las compañías pedían guarachas porque eran mi marca, pero yo escribí boleros, guajiras, sones, canciones y otros géneros. La especialización pública puede ocultar la amplitud privada.

Mi regla principal era no despreciar ningún tema. La vida cotidiana parecía pequeña solo para quien no sabía mirarla. Una pelea doméstica podía hablar del orgullo; un animal, del abuso; un camino, de la explotación; un chisme, de la necesidad de libertad. El buen humor no reduce la realidad. La ilumina desde un ángulo que la solemnidad no alcanza.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Radio Enciclopedia, 2026: declaración atribuida a Níco sobre canciones nacidas de diccharachos, cuentos, chistes, alegrías y sinsabores.
- Montoto Mayor, Óscar: ejemplos de temas derivados de artículos humorísticos y cuentos populares.
- Entrevista audiovisual transcrita: explicación de Níco sobre el “chisme” como fuerza de la guaracha.

CAPÍTULO 10

Al vaivén de mi carreta

El campesino cantaba porque hablar no bastaba.

Yo conocí los ingenios y escuché a los trabajadores. No necesitaba que nadie me explicara desde un escritorio la diferencia entre producir riqueza y recibirla. La madrugada encontraba al campesino en marcha mientras el dinero parecía detenerse antes de llegar a sus manos.

De ese mundo nació Al vaivén de mi carreta. La pieza se sitúa en la jornada del carretero y deja que el movimiento del vehículo cargue la emoción. El vaivén no es solo físico; es la repetición de una vida que empieza temprano, trabaja para otros y termina sin recompensa suficiente.

La compuse en los años treinta, en un período de gran inestabilidad económica y social. Las fuentes sitúan su creación alrededor de 1933 y su difusión posterior en la voz de Guillermo Portabales. Lo importante para mí era que el protagonista no apareciera como figura decorativa de postal campesina. Era un trabajador consciente de su destino.

La música campesina podía ser alegre, pero también tenía derecho a denunciar. Yo no veía contradicción entre la guaracha humorística y la canción que mostraba dolor. Ambas salían del mismo compromiso: contar lo que la gente vivía. El cronista no elige únicamente los días divertidos.

La carreta ofrecía una imagen poderosa. Avanza despacio, suena, carga y deja huella. El trabajador acompasa el cuerpo a ese movimiento. La canción debía respetar esa cadencia, no correr como una guaracha de animales y enredos. Por eso la guajira fue el molde adecuado.

Con los años, muchas personas la consideraron antecedente de la canción de protesta. No fui yo quien necesitó ponerle etiqueta. Escribí porque había escuchado la queja. Las clasificaciones vinieron después. Un autor popular suele actuar antes de que los especialistas nombren el fenómeno.

La obra fue interpretada por voces y grupos de generaciones distintas. Cada versión confirmó que el problema humano no pertenecía a un solo momento. Cuando una canción nacida de una circunstancia específica sigue emocionando, es porque encontró una verdad más amplia.

No quise convertir al campesino en víctima sin dignidad. El canto mismo es una forma de resistencia. Al nombrar el trabajo, el cansancio y la injusticia, el personaje deja de ser invisible. La música lo pone en el centro.

Yo había trabajado con las manos, dependido de empleos temporales y buscado dinero donde apareciera. Esa experiencia me protegió de la mirada

folclórica. No cantaba a un guajiro imaginado desde una sala elegante. Cantaba a personas con las que había compartido ambiente y preocupación.

A veces el público cree que el autor de canciones cómicas no puede ser serio. Se equivocan. El humor verdadero nace de conocer el peso de la vida. Quien nunca ha sentido ese peso solo hace chistes. Quien lo conoce puede hacer guaracha y, cuando hace falta, una carreta que camina como lamento.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar: datación aproximada, contexto y difusión de Al vaivén de mi carreta.
- Entrevista audiovisual transcrita: explicación de Ñico sobre los lamentos del guajiro y el trabajo en ingenios.
- Cubarte, 2021; Invasor, 2022: valoración de la obra como canción de contenido social.

CAPÍTULO II

María Cristina y el gobierno de la casa

En toda casa hay un poder; lo divertido es descubrir quién lo ejerce.

Pocas canciones mías viajaron tanto como María Cristina. Su argumento parece sencillo: un hombre insiste en que no está gobernado mientras cada una de sus decisiones demuestra lo contrario. El público entiende el chiste antes que el narrador. Esa distancia produce la risa.

Con los años aparecieron muchas explicaciones sobre quién fue María Cristina. Algunas la convirtieron en personaje histórico; otras aseguraron que era una mujer concreta de mi vida o de mi entorno; otras vieron en ella el retrato general de una compañera enérgica. Las versiones crecieron porque el nombre permitió que cada país y cada familia reconocieran a su propia María Cristina.

Yo prefiero pensar en ella como un personaje popular más grande que una sola persona. La canción funciona porque no depende de una biografía privada. Habla de la negociación doméstica, del orgullo masculino y de la manera en que una persona obedece mientras busca una explicación que salve las apariencias.

El hombre de la canción no es un héroe ni un villano. Es alguien atrapado por su propia necesidad de parecer independiente. Cuanto más repite que nadie lo gobierna, más claro queda lo contrario. La guaracha disfruta esas contradicciones. No necesita juzgar; basta con mostrar.

La pieza circuló en discos, radio, cine, fiestas y repertorios de intérpretes muy diversos. Benny Moré, Compay Segundo, Cheo Feliciano y otros artistas la llevaron a públicos distintos. Cada voz añadió intención. En algunas versiones domina la broma matrimonial; en otras, el estribillo se vuelve celebración colectiva.

Una buena canción popular acepta lecturas que el autor no controla. Eso puede ser una riqueza y también una fuente de leyendas. Por eso, en este libro, no afirmo una identidad única para María Cristina cuando las fuentes no ofrecen consenso sólido. Prefiero conservar la verdad artística: el personaje representa a la persona que gobierna sin necesidad de título, y al compañero que cede sin admitirlo.

La música doméstica tiene fuerza porque todos conocen ese territorio. Las grandes palabras cambian de época; la discusión sobre quién decide sigue viva. El humor permite hablar de poder sin convertir la casa en tribunal.

También hay afecto en la canción. El narrador sigue la corriente no solo por miedo al comentario ajeno, sino porque la relación tiene su propio

equilibrio. Las parejas desarrollan sistemas que desde afuera parecen absurdos y desde adentro funcionan. La guaracha no rompe ese sistema; lo exhibe.

María Cristina me confirmó que un personaje bien construido puede independizarse del autor. Mucha gente cantó su nombre sin conocer el mío. Al principio eso podía molestarme, pero también era prueba de que la canción había entrado en la vida cotidiana.

Si alguien me pregunta hoy quién era exactamente, le respondería con otra pregunta: ¿quién es la María Cristina de su casa? En el instante en que la persona sonríe y piensa en alguien, la canción vuelve a funcionar.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar: capítulo dedicado a María Cristina y Compay Gallo.
- Entrevistas y publicaciones con versiones divergentes sobre el origen de la canción.
- Discografías y fichas culturales sobre sus múltiples interpretaciones. Se mantiene cautela editorial por falta de consenso.

CAPÍTULO 12

Mi zoológico de gente

A veces los animales se portaban como personas; a veces era al revés.

En mis canciones aparecen gallos, gatos, periquitos y otros animales. No era casualidad. El cuento animal permite hablar de la conducta humana sin señalar directamente a nadie. El público ríe con el gallo, pero sabe que conoce a un hombre parecido.

Compay Gallo representa al abusador confiado. Compay Gato puede ser amigo, despedida o apodo. El periquito es el observador que descubre el peligro. Los animales me daban movimiento, sonido y carácter. Además, pertenecían al paisaje cotidiano. No eran criaturas exóticas de libro; estaban en el patio, la calle y el campo.

Pero mi verdadero zoológico estaba formado por personas: Chenchá la Gambá, Compay Antón, Facundo, Andrés, Ramón, Quirino y tantos nombres que convertí en tipos populares. Algunos partían de una persona concreta; otros reunían rasgos de varias. El nombre tenía que sonar bien en boca del coro.

Camina como Chenchá nació del poder de una manera de andar. No hace falta describir una vida completa cuando el cuerpo ya cuenta. En Me tenían amarrado con fe entré en el territorio de la superstición, los amarres y el miedo a que otra persona controle el destino mediante rituales. El narrador enumera señales y sospechas hasta recuperar su libertad con humor.

Cosas del compay Antón aprovecha la insistencia absurda. Qué lío, compay Andrés convierte un problema en conversación. Menéame la cuna, Ramón usa el doble sentido y la escena doméstica para crear picardía. En cada caso, el personaje permite que la historia se vuelva visible.

Yo no escribía nombres al azar. El nombre popular tiene ritmo interno. Algunas consonantes golpean; otras alargan. Un buen título debe poder anunciarse en una radio y recordarse después. También debe sugerir carácter. “Compay Gallo” ya llega con plumas, orgullo y pelea.

La caricatura musical exige equilibrio. Si uno exagera sin humanidad, el personaje se vuelve plano. Yo buscaba que incluso el ridículo tuviera lógica. María Cristina quiere gobernar porque cree saber mejor; el marido obedece porque le conviene; el gallo ataca porque así entiende el mundo. La risa nace del reconocimiento, no de la crueldad.

A veces una canción mía comenzaba por una frase de periódico. Otras, por un vecino. Otras, por una escena que alguien me contó. El repertorio se convirtió en un archivo de la imaginación popular cubana. Quien escuche varias

piezas seguidas encontrará una sociedad en miniatura: matrimonios, trabajos, miedos, chismes, creencias y estrategias para sobrevivir.

Los animales me ayudaron a conservar la ligereza. Uno puede decir una verdad muy seria si la pone a caminar detrás de un gallo. El público abre la puerta porque espera diversión, y la reflexión entra sin pedir permiso.

Por eso nunca vi la guaracha como género menor. Para construir una escena breve, memorable y cantable hay que dominar economía, ritmo y psicología. El zoológico parecía juego, pero cada animal llevaba escondido un espejo.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Catálogo de obras recogido en Montoto Mayor y en investigaciones familiares.
- Entrevista audiovisual transcrita: referencias a Cuidadito compay gallo, Me tenían amarrado con fe y otros temas.
- Cubarte, 2021: selección de canciones y valoración del humor, doble sentido y crónica cotidiana.

TERCERA PARTE

GRUPOS, DISCOS Y CAMINOS



Nico Saquito acompañado por músicos y colaboradores. Patrimonio familiar recuperado y digitalizado por Sandy Fernández Fernández.

CAPÍTULO 13

Compay Gallo y los grupos que armé

Cuando una canción abre una puerta, hay que entrar con un conjunto.

El éxito de Cuidadito compay gallo me dio una identidad pública y también una preocupación. Si otros grababan mis obras y recibían la mayor atención, yo necesitaba una agrupación capaz de llevar mi repertorio con mi propio sello. Así surgieron formaciones alrededor del nombre Compay Gallo en los primeros años de la década de 1940.

Las fechas y denominaciones cambian según las fuentes: cuarteto, conjunto, etapas distintas. Eso era común. Los grupos populares se reorganizaban según contratos, viajes y disponibilidad. Lo importante es que empecé a construir una sonoridad donde las voces y guitarras pudieran contar mis historias con agilidad.

Yo conocía mis límites como cantante. No tenía la voz de un gran solista romántico. En lugar de fingir, busqué voces que completaran lo que yo aportaba. Maximiliano Sánchez, conocido como Bimbí, Florencio “Pícolo” Santana, Gerardo “El Chino” Macías y otros músicos fueron esenciales en distintas etapas. La agrupación era una máquina narrativa: primera voz, respuestas, guitarras y ritmo.

Un compositor que dirige debe aprender a escuchar a sus intérpretes. La canción puede pedir un tono diferente al imaginado. La segunda voz puede encontrar una gracia. El guitarrista descubre un enlace. Cuando el grupo funciona, nadie sobra y la obra parece inevitable.

También había que manejar personalidades. Los músicos son sensibles, orgullosos y viajeros. Un contrato bueno puede unir; uno malo, separar. Había ensayos, horarios, dinero, ropa, transporte y decisiones sobre repertorio. La leyenda recuerda el escenario, pero un director recuerda las discusiones para llegar a él.

Las grabaciones con sellos como RCA Victor ayudaron a fijar el repertorio. El disco cambió la relación con la canción: ya no era una versión que desaparecía al terminar la noche, sino un objeto que podía repetirse y circular. Eso obligaba a cuidar duración y arreglo. El error también quedaba.

El nombre Compay Gallo aprovechaba la popularidad del tema y anunciaba de inmediato el tipo de música. Pero yo no quería depender para siempre de una sola canción. Seguía escribiendo. La agrupación debía presentar novedades sin abandonar lo que el público pedía.

En esa etapa confirmé que mi obra necesitaba intérpretes con sentido teatral. No bastaba con afinar. Había que entender el cuento, remarcar la frase, dejar que el coro respondiera como vecino entrometido y sostener el humor sin volverlo payasada.

Los grupos que armé fueron cambiando, pero todos respondían a la misma necesidad: darle casa a mis canciones. Una canción sin intérprete es un plano; el conjunto la construye y permite que la gente entre.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Discografía Díaz-Ayala, FIU: registros del Conjunto Compay Gallo.
- Montoto Mayor, Óscar: formación de agrupaciones y músicos participantes.
- Biografías musicales de Ñico Saquito: fechas aproximadas y transición hacia Los Guaracheros de Oriente.

CAPÍTULO 14

Los Guaracheros de Oriente

Éramos una tarjeta de presentación de la música oriental.

Los Guaracheros de Oriente fueron el vehículo más reconocido de mi repertorio. El nombre decía procedencia y género. No ocultábamos de dónde veníamos ni lo que queríamos hacer. La formación se consolidó en la década de 1940, aunque las fuentes ofrecen años distintos para su fundación exacta. En la vida real, los grupos no siempre nacen en un solo día; se van formando.

Con Pícolo Santana, El Chino Macías, Félix Escobar “El Gallego” y otros músicos según la etapa, encontramos una combinación de voces y guitarras que podía moverse entre la guaracha, el son y la guajira. Éramos ligeros para viajar, pero sonábamos completos.

El grupo tenía que mantener una energía constante. La guaracha exige precisión rítmica y claridad verbal. Si el público no entiende el cuento, la mitad del efecto se pierde. Ensayábamos las entradas, las respuestas y la manera de pronunciar. El sabor no era improvisación desordenada; era coordinación que parecía espontánea.

Actuamos en radio, teatros, cabarets y fiestas. Grabamos y viajamos. El repertorio incluía mis obras, pero también canciones conocidas que permitían mostrar versatilidad. Una agrupación profesional debe complacer sin perder identidad.

Los Guaracheros me dieron la posibilidad de ser reconocido no solo como autor, sino como presencia escénica. La gente asociaba las canciones con un sonido y unas caras. Eso ayudó a corregir, en parte, la costumbre de que el compositor quedara oculto detrás del intérprete.

También nos conectamos con una tradición oriental más amplia. Santiago había producido trovadores, soneros y guitarristas capaces de viajar con poco equipaje y gran repertorio. Nuestra música llevaba esa conversación de cuerdas, pero la aceleraba con humor y actualidad.

El éxito no eliminó las dificultades. Había cambios de integrantes, desacuerdos, temporadas mejores y peores. Viajar con un grupo implica convertir la amistad en estructura de trabajo. El cansancio y el dinero prueban cualquier relación.

Aun así, cuando las voces entraban juntas y el público reconocía el primer compás, todo parecía valer la pena. Un grupo alcanza su mejor momento cuando deja de sentirse como suma de individuos y empieza a respirar como organismo.

Los Guaracheros de Oriente continuaron siendo recordados incluso después de que nuestros caminos se separaran. Eso demuestra que la agrupación logró una identidad propia. El nombre quedó asociado a una etapa fundamental de la difusión internacional de la guaracha cubana.

Yo fui motor del grupo, pero no fui el grupo entero. Cada músico puso oficio, carácter y sonido. Contar mi vida sin reconocerlos sería como presentar una canción sin coro.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Discografía Díaz-Ayala, FIU: Los Guaracheros de Oriente y registros fonográficos.
- Radio Encyclopedia, 2026: consolidación del grupo y giras internacionales.
- Montoto Mayor, Óscar: integrantes, contratos y etapas de la agrupación.

CAPÍTULO 15

Radio, discos y contratos

La canción viajaba por el aire; el dinero, a veces, caminaba más despacio.

La radio convirtió la música popular en conversación nacional. Antes, una agrupación dependía del lugar físico. Con el micrófono, un programa en La Habana podía entrar en una casa de Camagüey o Santiago. Eso cambió la composición. La introducción debía atrapar y el estribillo tenía que funcionar sin apoyo visual.

Trabajé en emisoras que marcaron época. Radio Cadena Suaritos, RHC Cadena Azul y otros circuitos reunían artistas, anunciantes y públicos enormes. Había programas patrocinados por marcas y contratos de exclusividad. Los Guaracheros de Oriente llegaron a trabajar vinculados a campañas comerciales y espacios regulares.

La radio era velocidad. Se necesitaba repertorio nuevo, puntualidad y capacidad para resolver en vivo. No existía la comodidad de corregir todo después. Si una voz entraba tarde, el país podía escucharlo. Esa presión hizo mejores a muchos músicos.

El disco ofrecía otra permanencia. Grabamos para compañías que entendían el valor comercial de la guaracha. Las sesiones tenían límites de tiempo y tecnología. Había que entrar, tocar y dejar una versión útil. La repetición infinita no era opción.

Los contratos enseñaban la parte menos romántica. ¿Quién era dueño de la grabación? ¿Cuánto cobraba el compositor? ¿Qué ocurría si otro intérprete convertía la canción en éxito? El músico popular aprendía muchas veces después de perder. Yo intenté cuidar mis obras, pero no siempre existían mecanismos claros o relaciones equilibradas.

La industria prefería que yo entregara guarachas. Era lo que vendía. Eso hizo que muchos boleros y canciones quedaran sin grabar o fueran menos conocidos. El público terminó viendo solo una parte del catálogo. Ser especialista da fama y también crea una jaula.

Aun dentro de esas limitaciones, la radio y el disco permitieron que mis personajes sobrevivieran. Un cuento de velorio podía transformarse en surcos de una placa y viajar a otro país. Esa cadena me parecía extraordinaria.

También aprendí a adaptar la duración. La historia oral puede extenderse; el disco exige síntesis. Cada verso debía justificar su espacio. Esa economía fortaleció mi estilo.

El éxito radial era inmediato y volátil. Una canción estaba arriba durante semanas y después otra ocupaba el lugar. Por eso seguía componiendo. Nunca confié en vivir únicamente de un tema. La popularidad es una visita; el oficio debe quedarse cuando ella se va.

Cuando hoy se escucha una grabación antigua, se oyen también las condiciones de su tiempo: el tipo de micrófono, la sala, el balance y la manera de cantar. Es un documento histórico. Mis discos no solo guardan canciones; guardan una forma de trabajar que ya no existe.

La radio me dio alcance. El disco me dio permanencia. Los contratos me dieron experiencia. Y la vida me recordó que, incluso cuando la música viaja a la velocidad del aire, el artista debe caminar personalmente para defender su lugar.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Discografía Díaz-Ayala, FIU.
- Montoto Mayor, Óscar: contratos radiales, compañías y grabaciones.
- Radio Enciclopedia, 2026: emisoras y espacios de actuación.

CAPÍTULO 16

Amigos que también hicieron historia

En la música nadie llega completamente solo.

Mi camino se cruzó con músicos que después ocuparon páginas importantes de la historia cubana. Algunos fueron compañeros, otros intérpretes, otros jóvenes a quienes ayudé a encontrar una oportunidad. No cuento esto para ponerme medallas, sino porque la música se construye mediante redes de confianza.

Francisco Repilado, conocido más tarde como Compay Segundo, compartió escenarios y ambientes de la trova oriental. En un momento le aconsejé permanecer en La Habana, donde su talento con la guitarra podía abrirle camino. La vida confirmó que tenía mucho que ofrecer.

Celina González y Reutilio Domínguez también forman parte de esas conexiones. Cuando su dúo empezaba a consolidarse en Santiago, los llevé a La Habana para presentarse en Radio Cadena Suaritos. Ellos tenían una fuerza campesina propia y supieron convertirla en identidad nacional. Ayudar a otro artista no reduce el espacio de uno; amplía el mundo musical.

Con Ramón Veloz compartí grabaciones que mostraron otra dimensión de mi repertorio. Su voz podía llevar las guajiras y canciones con una expresividad diferente. Las obras necesitan intérpretes capaces de revelar zonas que el autor no muestra por sí mismo.

Miguel Matamoros y su trío fueron decisivos para la popularidad de Cuidadito compay gallo. Los grandes intérpretes hacen de puente. Yo aporté la canción; ellos la llevaron a una escala superior. Ese intercambio es parte natural de la música popular, aunque a veces genere tensiones por el reconocimiento.

En mis últimos años, Eliades Ochoa y el Cuarteto Patria acompañaron grabaciones que terminaron convertidas en testamento discográfico. Eliades pertenecía a una generación posterior, pero conocía la raíz santiaguera. Cuando un músico joven interpreta a uno viejo con respeto, no lo imita: lo prolonga.

También estuvieron Virulo, el Dúo Cubano y muchos instrumentistas, locutores, productores y empresarios cuyos nombres no siempre aparecen en la portada. Una carrera se sostiene en personas que recomiendan, contratan, acompañan, graban, transportan y presentan.

La amistad musical no era siempre tranquila. Podía haber competencia, celos y separaciones. Los grupos cambiaban y cada artista defendía su futuro. Pero la memoria debe conservar lo mejor: las ocasiones en que varias capacidades se unieron para crear algo mayor.

Yo venía de una cultura de serenata y tertulia. Allí compartir repertorio era natural. La industria introdujo derechos, contratos y exclusividades necesarias,

pero nunca eliminó del todo la vieja costumbre de sentarse con guitarras y aprender unos de otros.

Cuando una canción mía aparece en la voz de otro artista, cambia. Puede perder algo y ganar otra cosa. Si la versión es honesta, la obra demuestra que está viva.

Por eso mi historia no puede contarse como la aventura de un genio aislado. Fui observador y compositor, sí, pero también miembro de una comunidad musical. Cada encuentro dejó una cuerda vibrando.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Radio Enciclopedia, 2026: Quinteto Cubana Star y relación con Compay Segundo.
- Fuentes biográficas de Celina y Reutilio: traslado a La Habana y presentación en Radio Cadena Suaritos.
- AllMusic, Apple Music y créditos de Good-Bye Mr. Cat: colaboración con Cuarteto Patria, Dúo Cubano, Virulo y Eliades Ochoa.

CAPÍTULO 17

Rincón criollo: cuando la pantalla cantó

El cine dejó la música pegada a una imagen.

En 1950 participé como yo mismo en la película Rincón criollo. El cine musical cubano reunía argumento, humor, baile y actuaciones de figuras conocidas. La pantalla permitía que el público no solo oyera a los artistas, sino que asociara la canción con un gesto, una ropa y una manera de pararse.

La película fue dirigida por Raúl Medina y tuvo un reparto amplio. Allí aparecieron Blanquita Amaro, Celia Cruz, Celina y Reutilio, Los Panchos y otros intérpretes. Para un músico popular, entrar en ese conjunto era formar parte de una fotografía grande de la época.

El rodaje era distinto al escenario. En el teatro, la actuación corre de principio a fin. En el cine, se repite, se espera y se depende de cámaras, luces y decisiones de montaje. Había que conservar energía después de varias tomas. La naturalidad debía fabricarse.

Mi presencia en la película ayudó a fijar una imagen pública del guarachero oriental. La guitarra, el conjunto y la canción entraban en una narrativa visual de cubanía. No todo lo que aparece en un filme es documento exacto, pero sí conserva maneras de vestir, moverse y presentar la música.

El cine también amplificó el alcance internacional. Una película podía exhibirse fuera de Cuba y llegar a personas que nunca sintonizarían una emisora habanera. La música viajaba acompañada de paisajes y personajes.

Rincón criollo pertenece a una etapa en que las industrias del disco, la radio y el cine se apoyaban mutuamente. El artista grababa, aparecía en un programa y podía ser invitado a una película. Cada medio reforzaba al otro.

Para mí fue una experiencia más dentro de una carrera variada, pero con el tiempo adquirió valor histórico. Ver hoy aquellas imágenes es encontrarse con artistas en movimiento, no solo en fotografías. Se escucha una época y se observa cómo la música tradicional buscaba espacio dentro de una industria moderna.

Yo seguí siendo hombre de escenario y conversación directa. El cine no sustituyó ese contacto. Pero dejó una ventana. Cuando una persona me ve décadas después en Rincón criollo, la distancia se acorta. La cámara hace lo que la memoria sola no puede.

No me convertí en actor de carrera. No era necesario. Mi personaje principal ya existía: Níco Saquito. Bastaba con presentarlo sin demasiada decoración.

Fuentes de apoyo del capítulo

- ENDAC, Enciclopedia del Audiovisual Cubano: ficha de Rincón criollo (1950).
- García Osuna, Alfonso J., The Cuban Filmography: 1897 through 2001.
- Cubarte, 2021: participación de Los Guaracheros de Oriente en el filme.

CAPÍTULO 18

Tampa, Nueva York y el público que no pudo quedarse sentado

Cuando la guaracha funciona, hasta la prohibición de bailar parece un chiste.

Los viajes fuera de Cuba comenzaron a demostrar que la guaracha no necesitaba pasaporte emocional. En Tampa encontré una comunidad cubana que conservaba costumbres, palabras y hambre de música. Actuamos en teatros, radio, sociedades y fiestas. La acogida hacía sentir que uno había cruzado agua sin salir del barrio.

Fui más de una vez. En una etapa viajé con el Trío La Rosa; en otra, con Los Guaracheros de Oriente. Había contratos para espectáculos y celebraciones. El músico viajero debía adaptarse a horarios, permisos y públicos distintos.

Nueva York presentaba otra escala. Los teatros y salones reunían personas de varios países. Allí la música cubana competía con muchas ofertas, pero también despertaba curiosidad. Actuamos durante semanas en programas, cabarets y espacios como el Dancing Palace.

Recuerdo una situación que resume el poder del ritmo. En un espectáculo, el público empezó a bailar aunque la presentación estaba concebida como show y existían restricciones. Los responsables preguntaron por qué la gente bailaba. Mi respuesta fue sencilla: yo no podía controlar las piernas ajenas; si querían impedirlo, tendrían que sujetar a cada persona. La broma ocultaba una verdad profesional: el músico puede iniciar el movimiento, pero una vez que el público entra, el cuerpo decide.

Viajar enseñaba diferencias. En algunos lugares el espectáculo debía ser más formal; en otros, la gente esperaba participación. Había que leer la sala como antes leía la trayectoria de una pelota.

Puerto Rico fue otro punto importante. La cercanía cultural facilitaba el encuentro. La guaracha, el son y otros ritmos cubanos dialogaban con tradiciones locales. Los músicos se escuchaban y las canciones circulaban.

Los viajes también podían ser agotadores. Equipaje, instrumentos, aduanas, permisos, transporte y pagos. La fotografía muestra el momento elegante; no muestra la espera. Un grupo pequeño debía resolverlo todo.

Aun así, cada gira ampliaba la carrera y confirmaba que los personajes de mis canciones eran comprensibles más allá de Cuba. El marido gobernado, el gallo abusador y el trabajador cansado tenían parientes en todas partes.

La internacionalización no me hizo cambiar la esencia. Ajustaba una presentación, pero no traducía la cubanía. Precisamente eso era lo que el público buscaba: una música con origen claro.

Cuando regresaba, traía historias nuevas. El viaje alimentaba la obra igual que la calle. El compositor nunca termina de recoger material.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar: viajes a Tampa y Nueva York, presentaciones y anécdota del público que bailó.
- Discografía Díaz-Ayala y biografías musicales: giras por Puerto Rico y Estados Unidos.
- Radio Enciclopedia, 2026: itinerarios internacionales de Los Guaracheros de Oriente.

CAPÍTULO 19

Venezuela: una década de trabajo

Fuera de Cuba también tuve que volver a empezar.

Venezuela ocupó una etapa larga de mi vida. Llegué con Los Guaracheros de Oriente en los primeros años de la década de 1950 y el viaje terminó convertido en residencia. Trabajé en radio, cabarets, carnavales y bailes. También formé o integré agrupaciones locales, entre ellas el Trío América.

El público venezolano tenía afinidad con la música cubana. Las canciones circulaban por emisoras y fiestas, y el lenguaje permitía una comunicación directa. Sin embargo, la vida artística no era estable. Había temporadas de mucha actividad y otras en que el trabajo disminuía.

Cuando la música no alcanzó, recurrí nuevamente a la fundición. Esa vuelta al oficio recordaba que la fama en un país no garantiza seguridad en otro. El artista migrante debe demostrar desde cero y aceptar trabajos que le permitan sostenerse.

Los años también afectaron la vista. Algunas fuentes relacionan el deterioro con un accidente de trabajo durante ese período; otras hablan de un proceso más amplio. Lo cierto es que la limitación visual se volvió parte de mi vida y explica las gafas oscuras que aparecen en muchas imágenes posteriores.

Venezuela me dio experiencias y amistades. Escuché otros ritmos, observé otra sociedad y comprobé la presencia de la música cubana en el Caribe. También viví la separación profesional del grupo. Las decisiones personales de cada integrante terminaron llevando nuestros caminos por direcciones distintas.

En 1960 regresé a Cuba. El regreso cerró una década de viajes, trabajos y cambios. Volver significó reencontrarme con un país conocido y, al mismo tiempo, distinto. Regresé con una visión más amplia del oficio, con nuevas experiencias y con el deseo de seguir componiendo.

Volver después de tantos años es encontrarse con un país conocido que ya no es exactamente el mismo y con una versión propia que tampoco es la de antes. Yo llevaba más experiencia, menos vista y un catálogo mayor. También llevaba la necesidad de encontrar un nuevo lugar artístico.

La etapa venezolana no debe reducirse a una nota entre dos fechas. Fue casi una vida dentro de la vida: escenarios, herramientas, incertidumbre, compañeros y adaptación. Allí confirmé que la identidad no depende del lugar donde uno duerme. Yo seguía componiendo como santiaguero, aunque la calle tuviera otro nombre.

El viaje me enseñó a no confiar demasiado en la continuidad. Un grupo puede separarse; un contrato terminar; una ciudad cambiar. Lo que queda es el oficio y la capacidad de empezar otra vez.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Radio Encyclopedia, 2026: gira de 1951, permanencia en Venezuela y Trío América.
- Biografías musicales y notas discográficas: trabajo artístico y regreso en 1960.
- Montoto Mayor, Óscar: viajes, estancia venezolana, regreso y separación de la agrupación.

CUARTA PARTE

EL HOMBRE DETRÁS DEL ESTRIBILLO



Nico Saquito en un espacio de encuentro y memoria. Patrimonio familiar recuperado y digitalizado por Sandy Fernández Fernández.

CAPÍTULO 20

El regreso y la Bodeguita

En una mesa podía servir cubiertos y, un minuto después, servir una canción.

Al regresar tuve que reorganizar la vida. Ya no estaba el mismo grupo y mi carrera entraba en otra etapa. La Bodeguita del Medio se convirtió en uno de mis espacios habituales en La Habana. Allí no había una separación rígida entre escenario y público. La gente comía, conversaba, pedía canciones y buscaba al autor de temas que conocía desde hacía años.

Llegué a colaborar sin un salario fijo, ayudando donde hiciera falta: mesas, cubiertos, atención a visitantes y, por supuesto, música. Esa mezcla puede parecer extraña a quien imagina al artista rodeado siempre de privilegios. A mí no. Había trabajado en fundiciones, ingenios y calles. Servir una mesa no me quitaba autoría.

Con el tiempo, turistas y delegaciones preguntaban por mí. Algunos llegaban desde México u otros países y querían conocer al hombre detrás de María Cristina o Compay Gallo. Yo aparecía con la guitarra y la conversación empezaba.

La Bodeguita era un teatro sin telón. La proximidad permitía adaptar el repertorio a cada grupo. Si alguien conocía una canción, se sumaba. Si no entendía una palabra, el gesto ayudaba. La guaracha recuperaba allí su condición original de relato compartido.

También observaba. Un restaurante es una colección de personajes: el que presume, el que bebe de más, el extranjero curioso, el habanero que corrige, el músico que llega sin anunciarse. El compositor viejo seguía recogiendo material.

Mi presencia allí durante las décadas de 1960 y 1970 consolidó una imagen: gafas oscuras, guitarra, guayabera o ropa sencilla y conversación. Para muchos visitantes, yo representaba una continuidad con la vieja trova. No me interesaba convertirme en pieza de museo. Mientras pudiera cantar, estaba trabajando.

La edad cambia la relación con el éxito. De joven uno busca que lo conozcan. De viejo, descubre que algunas personas lo conocen sin saber que todavía está vivo. En la Bodeguita podía corregir esa distancia con una canción.

No todo era nostalgia. Me relacioné con artistas más jóvenes y participé en ambientes donde la tradición seguía dialogando con nuevas formas. Virulo, por ejemplo, compartió conmigo María Cristina en una grabación tardía. La obra antigua encontraba otra intención sin perderse.

La Bodeguita me dio un escenario cotidiano cuando las grandes giras habían quedado atrás. No tenía la escala de un teatro, pero ofrecía algo valioso: contacto directo. El aplauso estaba a pocos pasos y la conversación continuaba después del último acorde.

Allí comprobé que una carrera no siempre termina con una despedida solemne. A veces se transforma en residencia: un lugar al que la gente sabe que puede llegar para encontrar una canción y una historia.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita: descripción de la labor de Níco en La Bodeguita del Medio y visitantes que acudían a conocerlo.
- Radio Enciclopedia, 2026: escenario habitual en las décadas de 1960 y 1970.
- Biografías musicales y testimonios gráficos.

CAPÍTULO 21

Santiago siempre en el corazón

*Uno puede vivir lejos de una ciudad sin lograr que la ciudad viva
lejos de uno.*

Santiago nunca fue únicamente mi lugar de nacimiento. Era la medida de las cosas. Cuando regresaba, caminaba por barrios, visitaba amigos y encontraba cambios. La ciudad envejecía conmigo, pero conservaba una manera de sonar.

Construí mi casa en una zona que había conocido como terreno difícil y basurero. De joven recogí hierro allí, fabriqué objetos y busqué sustento. Vivir después en ese mismo espacio era una forma de cerrar un círculo. El lugar que había ofrecido restos terminó sosteniendo un hogar.

Los homenajes en Santiago me emocionaban porque no venían de una institución distante, sino de la ciudad que conocía al muchacho anterior al apodo. En la calle Heredia, en la Casa de la Trova y en otros espacios, sentí el reconocimiento de coterráneos que habían crecido con las canciones.

Compuse En mi viejo Santiago como declaración de pertenencia. La ciudad aparece limpia, querida, hospitalaria y heroica, pero sobre todo íntima. No es un folleto turístico. Es el deseo de que el lugar propio esté bien y sea cuidado.

Cuando cumplí ochenta años, Santiago me dedicó música y encuentros. Yo pensaba todavía en futuras celebraciones, porque el artista rara vez imagina con exactitud su última vez. La ciudad terminó recibéndome para quedarme.

Los trovadores santiagueros mantuvieron viva la costumbre de cantar ante mi tumba. Cada 19 de marzo, Día del Trovador, la visita al cementerio se convierte en acto musical. No es un silencio fúnebre, sino una continuación de la conversación. Alguien lleva una guitarra y una guaracha vuelve a sonar.

Esa tradición se parece a lo que yo quería: que la muerte no cancelara la alegría. El homenaje más verdadero para un compositor no es una estatua muda, sino una obra interpretada por otra persona.

Santiago también fue archivo. Allí quedaron familiares, documentos, fotografías, partituras y memorias. La investigación de mis descendientes y estudiosos ha permitido corregir fechas, reunir canciones y rescatar detalles que la fama había simplificado.

Una ciudad puede olvidar a sus artistas si no trabaja la memoria. En mi caso, la Casa de la Trova, los festivales y la familia ayudaron a mantener el nombre. Pero el mayor archivo sigue siendo el pueblo que canta sin mirar la partitura.

Yo quería que la tierra santiaguera cubriera mis huesos. No por rechazo a los lugares que me acogieron, sino porque el viaje necesita un punto de regreso. Mi música recorrió el mundo; mi brújula siguió marcando Oriente.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Entrevista audiovisual transcrita: recuerdos de Los Zanjones, la casa y los homenajes santiagueros.
- Testimonio de Lino Betancourt aportado por el autor: canto en el sepelio y tradición del 19 de marzo.
- Cubarte, 2021: memoria en Casa de la Trova y vínculo con Santiago.

CAPÍTULO 22

No solo guarachas

El público me puso una corona; debajo de ella había muchas canciones.

Me llamaron rey de la guaracha, y agradezco el título. Pero una corona puede tapar parte de la cabeza. Mi catálogo no se limitó al género que me dio fama. Compuse sones, guajiras, boleros, canciones, décimas, mambos y otras formas de la música popular cubana.

Las estimaciones sobre el número total varían. Algunas publicaciones hablan de más de trescientas obras; otras, de más de quinientas; la investigación familiar y ciertos catálogos mencionan más de seiscientas, incluidas piezas inéditas. La diferencia se explica por títulos alternativos, manuscritos dispersos, obras no grabadas y documentación incompleta.

El mercado pedía guarachas. Cuando llegaba el momento de grabar, las compañías querían el producto conocido. Yo llevaba boleros y me respondían con la solicitud de otra historia picaresca. Así quedaron muchas piezas sin la difusión que merecían.

Escribí boleros como quien entra en una habitación distinta. Allí no convenía el remate cómico. Había que sostener una emoción, cuidar la melodía y permitir que la voz respirara. Títulos como *Qué humanidad*, *Cita en Palermo*, *Volveré* o *Te escribiré con sangre* muestran una zona menos conocida de mi trabajo.

Las guajiras me permitían volver al campo, al paisaje oriental y a la experiencia del trabajador. A orillas del Cauto y Al vaivén de mi carreta pertenecen a ese universo, aunque cada una tiene intención distinta.

El son estaba siempre cerca. La frontera entre géneros populares no era una pared. Una guaracha podía apoyarse en estructura sonera; un coro encontraba montuno; una interpretación cambiaba el carácter. Lo importante era que la forma sirviera a la historia.

La etiqueta de guarachero nunca me pareció insulto. La guaracha es compleja, teatral y profundamente cubana. Lo que me incomoda es que se use para reducir el resto. Un artista puede tener una especialidad pública y una curiosidad privada mucho mayor.

También compuse piezas de contenido social y canciones dedicadas a lugares. La obra completa muestra un rango de emociones: burla, dolor, orgullo, ternura, crítica y nostalgia.

El rescate de los manuscritos y títulos inéditos sigue abierto. Cada canción recuperada puede modificar la imagen que se tiene del autor y revelar una vertiente creativa más amplia de la que permite ver la discografía disponible.

Yo hice lo que pude: escribir. A los investigadores y músicos posteriores les toca abrir los papeles, ordenar variantes y devolver sonido a lo que quedó callado.

El rey de la guaracha fue también un trabajador de muchas músicas. La corona no debe convertirse en límite.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Montoto Mayor, Óscar: catálogo, boleros, guajiras y listado de obras.
- Hernández Pavón y Fernández Ávila: amplitud del repertorio y materiales familiares.
- Cubarte, 2021: géneros y estimaciones variables del catálogo.

CAPÍTULO 23

La vista, la edad y la música

Cuando los ojos fallan, el oído aprende a mirar más lejos.

Las gafas oscuras se convirtieron en parte de mi imagen. No eran una pose de artista. La vista se deterioró y tuve que adaptar la vida. Las fuentes no siempre coinciden en todos los detalles del origen; se ha mencionado un accidente de fundición en Venezuela y también un proceso progresivo. Lo seguro es que la limitación fue real.

Perder visión cambia la relación con el escenario. Uno depende más de la memoria, de la ubicación de los músicos y de la confianza. La guitarra se vuelve mapa táctil. Las manos conocen distancias que los ojos ya no confirman.

Yo había pasado la vida observando personajes. La ironía era evidente: el cronista visual debía seguir sin ver de la misma manera. Pero observar no es solo mirar. Es escuchar el tono, notar una pausa, reconocer un paso y sentir el ambiente. El oído, que siempre había sido mi principal herramienta, asumió más responsabilidad.

La edad también transformó la voz. No tenía la misma fuerza, pero gané otra autoridad: la de quien no necesita demostrar velocidad. En las grabaciones tardías se oye un hombre mayor sostenido por guitarras respetuosas. La fragilidad no elimina el estilo; lo desnuda.

Seguí cantando porque la música era una forma de autonomía. El cuerpo podía limitar viajes y jornadas, pero una canción conocida permitía entrar de inmediato en un espacio propio.

La gente suele romantizar al artista anciano. Habla de sabiduría y legado, pero olvida las dificultades concretas: salud, dinero, transporte, dependencia. Yo no viví fuera de esas realidades. El reconocimiento no garantiza comodidad.

Aun así, mantuve el humor. No porque todo fuera fácil, sino porque la jocosidad era una manera de no entregar el control. Quien se ríe de su situación conserva una parte de sí que la enfermedad no domina.

Las fotografías de mis últimos años muestran arrugas, gafas y delgadez. También muestran la guitarra cerca. Ese detalle resume la continuidad. La edad cambió al intérprete; el vínculo con el instrumento permaneció.

No quería que me recordaran únicamente enfermo. Prefería la imagen del cubano alegre, conversador y amigo de los cuentos. Esa petición no negaba el dolor; decidía qué parte debía ocupar el centro.

La música me permitió envejecer sin desaparecer. Mientras alguien pidiera una canción y yo pudiera responder, seguía presente.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Notas biográficas musicales sobre la pérdida de visión y el trabajo en fundición.
- Fotografías y entrevistas audiovisuales de los últimos años.
- Testimonio de Lino Betancourt aportado por el autor: deseo de ser recordado con alegría.

CAPÍTULO 24

El último disco

La voz era más frágil; la historia seguía firme.

En 1982 entré nuevamente a grabar, acompañado por el Cuarteto Patria y el Dúo Cubano, con participación de músicos que conocían la tradición santiaguera. Eliades Ochoa tuvo un papel artístico importante y Virulo apareció en María Cristina. La sesión terminó convertida en mi despedida discográfica.

El repertorio reunió temas conocidos: Al vaivén de mi carreta, Me tenían amarrado con fe, María Cristina, Menéame la cuna, Ramón, A orillas del Cauto, Estoy hecho tierra, Qué lío, compay Andrés y Adiós compay gato. No era un intento de fingir juventud, sino de dejar constancia de una voz al final del camino.

Las guitarras sostienen con delicadeza. El acompañamiento no compite. Escucha. Esa cualidad es fundamental cuando se graba a un artista mayor. No se trata de cubrirlo con producción, sino de crear espacio para que su fraseo tenga sentido.

El disco fue publicado posteriormente fuera de Cuba con el título Good-Bye Mr. Cat. El nombre internacional retomaba a Compay Gato y daba a la obra un carácter de despedida que la muerte volvió literal.

Escuchar esas grabaciones exige otra disposición. Quien espere la potencia de décadas anteriores puede perderse lo esencial. Allí está el tiempo. Cada respiración pertenece a un hombre que ha cantado durante más de medio siglo.

La tecnología conserva imperfecciones que se vuelven humanas. La voz gastada recuerda que la música popular no es solamente repertorio; es cuerpo. Y el cuerpo tiene fecha.

Me alegra haber grabado. Muchas canciones y artistas se pierden porque nadie registra el último tramo. Ese disco dejó una puerta para nuevas generaciones. Décadas después, personas que no habían nacido cuando yo morí pudieron escucharme.

La obra también conecta épocas. El Cuarteto Patria y Eliades Ochoa continuarían llevando la música tradicional cubana a públicos internacionales. Mi despedida quedó acompañada por músicos que tendrían todavía mucho camino.

No sabía con exactitud cuánto tiempo me quedaba. El artista rara vez entra al estudio pensando que esa será la última vez. Trabaja con la esperanza profesional de otra sesión. Pero la historia decidió cerrar allí.

Adiós compay gato no fue solamente una canción. Terminó siendo una manera de salir: con guitarra, personajes conocidos y la voz diciendo todavía quién era.

Fuentes de apoyo del capítulo

- AllMusic, ficha de Good-Bye Mr. Cat.
- Apple Music, biografía y créditos generales.
- Discografías digitales: repertorio de ocho temas y participación de Cuarteto Patria, Dúo Cubano, Virulo y Eliades Ochoa.

CAPÍTULO 25

Cómo quería que me recordaran

No me pongan cara de velorio para hablar de mí.

Yo conocía los velorios desde joven. Sabía que la tristeza puede ocupar toda una casa y que, pasada cierta hora, la vida busca una rendija. Quizás por eso dije que no quería ser recordado con llanto permanente, sino como cubano alegre, jacarandoso, amigo de los cuentos y de la música.

No estaba pidiendo que olvidaran la muerte. Pedía que la memoria fuera fiel al carácter. Un hombre que dedicó tantas canciones a desarmar la solemnidad no debía convertirse, al morir, en estatua seria.

En mi sepelio se cantó En mi viejo Santiago, según la memoria de trovadores y estudiosos. La elección tenía sentido: la canción devolvía al hombre a su ciudad. No era un himno de cierre, sino una forma de acompañar.

La tradición de cantar ante mi tumba cada Día del Trovador prolonga ese deseo. Un trovador o una trovadora toma la guitarra y una guaracha vuelve a caminar. El cementerio se transforma durante unos minutos en patio, radio o Casa de la Trova.

La muerte de un artista produce frases grandes. Se dice que la obra es inmortal, que la voz no muere y que el pueblo lo guarda. Esas expresiones solo tienen valor cuando alguien hace el trabajo concreto: conserva una grabación, identifica una fotografía, enseña una canción, corrige una fecha o publica una investigación.

Mi familia ha cumplido una parte esencial. Descendientes como Alejandro Fernández Ávila reunieron documentos y trabajaron con investigadores para reconstruir la vida y el catálogo. Óscar Montoto consultó el archivo de mi hijo Antonio Fernández Arbelo y testimonios dispersos. Sin esas labores, muchas historias quedarían reducidas a leyenda.

También los músicos sostuvieron la memoria. Cada versión nueva demuestra que la obra puede cambiar de ropa sin perder identidad. El peligro de un clásico no es la transformación; es la repetición sin vida.

Yo no habría querido un homenaje lleno de palabras difíciles y sin música. Preferiría una guitarra bien afinada, un cuento contado con gracia y alguien que explique a un joven por qué la canción todavía funciona.

Recordar con alegría no significa borrar las dificultades. Fui trabajador, migrante, hombre con problemas de salud y artista que conoció la inestabilidad. La alegría que defendí era consciente, no ingenua. Precisamente porque la vida pesa, hay que aprender a moverla al ritmo de una guaracha.

Cuando llegue el momento de cerrar este libro, no cierren también la música. Busquen una grabación. Escuchen el cuento. Y si los pies se mueven, no los amarren.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Testimonio de Lino Betancourt aportado por el autor: deseo de recuerdo alegre, canto en el sepelio y tradición ante la tumba.
- Entrevista audiovisual transcrita: canción y despedida.
- Investigaciones familiares y de Óscar Montoto sobre preservación documental.

CAPÍTULO 26

La guaracha sigue caminando

Murió el artista; el personaje volvió a salir por la puerta cantando.

Morí el 4 de agosto de 1982. La fecha cerró mi vida física, pero no ordenó silencio. Las canciones siguieron en bares, radios, discos, películas, fiestas y repertorios de músicos cubanos y extranjeros.

La guaracha que cultivé pertenece a una tradición anterior a mí, pero mi obra ayudó a darle una forma moderna dentro de la trova sonera. Historias breves, humor, doble sentido, crítica cotidiana y estribillos fáciles de retener se combinaron con guitarras y voces capaces de viajar.

Me llamaron reportero musical porque atendía a la actualidad de la calle. Ese título explica mejor mi trabajo que cualquier corona. El reportero observa, selecciona y cuenta. Yo añadía ritmo.

¿Por qué permanecen algunas canciones? No solo por la melodía. Permanecen porque el personaje sigue existiendo. Todavía hay personas que quieren gobernar y otras que niegan obedecer. Todavía hay gallos abusadores, compadres enredados, trabajadores que no ven el fruto de su esfuerzo y gente que teme estar amarrada por fuerzas ajenas.

La obra se vuelve contemporánea cada vez que alguien reconoce su propia vida. Ese reconocimiento no requiere saber la fecha de composición. La canción entra por el presente.

Las nuevas generaciones pueden acercarse mediante grabaciones históricas, versiones modernas, libros, archivos digitales y proyectos familiares. Cada medio ofrece algo distinto. El disco conserva sonido; la fotografía, presencia; la investigación, contexto; la reinterpretación, futuro.

La memoria cultural siempre deja nuevas tareas: canciones inéditas por recuperar, títulos por ordenar, fotografías por identificar y relatos que merecen contraste. El legado de un creador no se clausura; se conserva, se estudia y se transmite con responsabilidad.

Este libro ha querido devolverme la primera persona sin fingir que son palabras dictadas. La reconstrucción literaria permite que los hechos respiren, pero debe caminar junto a la investigación. Cuando una historia no está comprobada, se dice. Cuando las fuentes discrepan, se explica. La admiración no justifica inventar.

Si algo deseo que quede después de estas páginas es una imagen completa: el muchacho del Tivolí, el pelotero que atrapaba, el fundidor, el serenatero, el oyente de velorios, el compositor, el director de grupos, el viajero, el hombre de la Bodega y el viejo que todavía buscaba un coro.

No fui únicamente el autor de María Cristina ni del gallo. Fui un trabajador de la palabra popular. Tomé la conversación cubana y la puse a caminar con guitarra.

La guaracha sigue caminando porque nunca fue propiedad exclusiva de un hombre. Yo le di personajes; el pueblo le dio memoria.

Fuentes de apoyo del capítulo

- Biografías generales de Níco Saquito y fecha de fallecimiento.
- Cubarte, 2021: vigencia en repertorios nacionales e internacionales.
- Colección Díaz-Ayala, FIU: preservación de registros de música popular cubana.

CRONOLOGÍA ESENCIAL

Fecha	Hecho
1901, 13 de febrero	Nacimiento de Benito Antonio Fernández Ortiz en Santiago de Cuba. Una inscripción posterior generó durante años la fecha alternativa de enero de 1902.
c. 1916	Estudios de guitarra y primeras composiciones durante la adolescencia.
Década de 1920	Trabajo como mecánico-fundidor, juegos de béisbol y nacimiento del apodo Ñico Saquito.
1928	Ingreso o consolidación con el Cuarteto Castillo, según varias fuentes.
c. 1930	Establecimiento en La Habana y trabajo en radio, teatros y agrupaciones.
c. 1933	Composición de Al vaivén de mi carreta, datación aproximada.
1936	Popularización de Cuidadito compay gallo por el Trío Matamoros.
Finales de los 1930	Relación artística con Francisco Repilado, futuro Compay Segundo; nuevas formaciones.
c. 1940-1942	Etapas del Conjunto o Cuarteto Compay Gallo.
Década de 1940	Consolidación de Los Guaracheros de Oriente; grabaciones y contratos radiales.
1948	Viajes a Tampa y apoyo a la presentación habanera de Celina y Reutilio.
1950	Participación en la película Rincón criollo.
1951-1960	Residencia prolongada en Venezuela, trabajo artístico y manual.
1960	Regreso a Cuba; posterior presencia habitual en La Bodeguita del Medio.
Décadas de 1960-1970	Actuaciones, homenajes y preservación de su repertorio.
1979	Grabaciones y colaboración con músicos santiagueros, según fuentes culturales.
1982	Últimas grabaciones con Cuarteto Patria y Dúo Cubano.
1982, 4 de agosto	Fallecimiento en Santiago de Cuba.
1993	Difusión internacional de las últimas grabaciones bajo el título Good-Bye Mr. Cat, según varias discografías.

GUÍA COMENTADA DE CANCIONES

Cuidadito compay gallo

Guaracha narrativa inspirada en un cuento de velorio sobre un periquito vendido como maestro y un gallo abusador.

María Cristina

Guaracha sobre poder doméstico, orgullo y obediencia negada. Existen versiones contradictorias sobre la identidad exacta del personaje.

Al vaivén de mi carreta

Guajira de contenido social centrada en la jornada y la precariedad del trabajador campesino.

Adiós compay gato

Pieza asociada a otro de los apodos populares del compositor y título de despedida en su discografía tardía.

Me tenían amarrado con fe

Guaracha que utiliza superstición, amarres y humor para narrar la recuperación del control personal.

Camina como Chenchá la Gambá

Retrato musical construido alrededor de una manera de caminar y de la observación del cuerpo popular.

Cosas del compay Antón

Tema relacionado con un cuento humorístico sobre preguntas insistentes y un niño perseguido imaginariamente por un león.

Qué lío, compay Andrés

Guaracha conversacional basada en el enredo como motor dramático.

Menéame la cuna, Ramón

Pieza de doble sentido y ambiente doméstico.

A orillas del Cauto (también registrada como A la orilla del Cauto)

Canción/guajira vinculada al paisaje oriental y al río Cauto.

Estoy hecho tierra

Guaracha de exageración corporal y emocional, muy difundida en grabaciones.

No dejes camino por vereda

Consejo popular convertido en canción; contrapone seguridad conocida y riesgo tentador.

La negra Leonor

Retrato de personaje dentro de la tradición narrativa popular.

Yo no escondo a mi abuelita

Tema de afirmación familiar y humor identitario.

Facundo y la luna

Relato popular que alcanzó difusión internacional en versiones de otros intérpretes.

Silverio

Canción interpretada por agrupaciones internacionales, vinculada al catálogo de personajes de Níco.

Jaleo

Pieza de energíaailable y estructura sonera/guarachera.

Qué humanidad

Bolero que muestra la vertiente lírica menos conocida del compositor.

Cita en Palermo

Bolero mencionado en catálogos biográficos.

Volveré

Bolero de retorno y deseo.

Te escribiré con sangre

Bolero de intensidad dramática, citado entre las obras no popularizadas al nivel de sus guarachas.

Habla tu corazón

Bolero atribuido en catálogos de su obra.

Tu decisión

Bolero de tema amoroso.

Plegaria de un desterrado

Guajira/canción mencionada en repertorios y catálogos.

En mi viejo Santiago

Declaración de amor a la ciudad natal y pieza asociada a la despedida y memoria del compositor.

Mi cinturita

Guaracha de picardía corporal.

Me voy para la luna

Tema humorístico que utiliza la imaginación de viaje como vehículo satírico.

Saca la jabita

Título popular dentro del repertorio de guarachas.

Amarrao compé

Guaracha de gran difusión, con variaciones ortográficas en catálogos.

Choncholí se va pa'l monte

Tema de personaje y movimiento, citado en inventarios culturales.

¿Qué te parece mi compay?

Canción dialogada, propia de la estructura de pregunta y respuesta.

La mujer de Antonio

Pieza de personaje y conflicto doméstico, según catálogos.

AGRUPACIONES Y COLABORADORES

Cuarteto Castillo

Formación santiaguera con la que Ñico recorrió la isla y consolidó oficio en radio y escenario.

Quinteto Cubana Star

Agrupación mencionada en fuentes recientes, con presencia de Francisco Repilado, futuro Compay Segundo.

Cuarteto Siboney

Formación de transición citada por Óscar Montoto en la etapa habanera.

Conjunto/Cuarteto Compay Gallo

Proyecto creado alrededor del éxito de Cuidadito compay gallo. Las fuentes registran variantes en la denominación y en la cronología de la agrupación.

Los Guaracheros de Oriente

Agrupación principal de difusión nacional e internacional del repertorio de Ñico.

Trío América

Formación vinculada a la estancia venezolana.

Cuarteto Patria y Dúo Cubano

Acompañantes de las últimas grabaciones de 1982.

Miguel Matamoros y Trío Matamoros

Intérpretes decisivos en la popularización de Cuidadito compay gallo.

Ramón Veloz

Intérprete asociado a grabaciones de guajiras y canciones.

Celina y Reutilio

Dúo oriental apoyado por Ñico en su llegada a la radio habanera.

Eliades Ochoa

Trovador y director artístico vinculado a las grabaciones finales.

Virulo

Participante en una versión tardía de María Cristina.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Presentando a Níco Saquito

Compilación atribuida a 1955 en catálogos digitales; se consigna como referencia discográfica.

Esto es Cuba

Álbum de 1956 asociado a Ramón Veloz en discografías generales.

Cosas de Níco Saquito / Son cosas de Níco Saquito

LP de Panart registrado en catálogos entre 1957 y 1959.

Linda guajira

Álbum de Panart registrado alrededor de 1960.

Níco Saquito y su conjunto de Oriente

Edición atribuida a 1969.

Níco Saquito / Cuidadito Compay Gallo

Edición Areito de finales de los años setenta.

Good-Bye Mr. Cat

Grabado en 1982 con Cuarteto Patria y Dúo Cubano; difundido internacionalmente de forma póstuma.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Hernández Pavón, Zenovio, y Alejandro Fernández Ávila. *Ñico Saquito: El guarachero de Cuba*. UnosOtrosEdiciones, 2020. ISBN 978-1-950424-20-7.
- Montoto Mayor, Óscar. *Ñico Saquito: El rey de la guaracha*. UnosOtrosEdiciones, 2019. ISBN 978-1-950424-13-9.
- Díaz-Ayala, Cristóbal. Colección de Música Popular Cubana y Latinoamericana, Florida International University Libraries. Fichas y discografía de Ñico Saquito, Conjunto Compay Gallo y Los Guaracheros de Oriente.
- Hernández Rey, Lázaro. “Ñico Saquito: El cronista musical de Cuba”. Radio Enciclopedia, 12 de febrero de 2026.
- Cubarte. “Ñico Saquito: artista-impronta de profunda e indiscutible cubanidad”. 13 de febrero de 2021.
- García Osuna, Alfonso J. *The Cuban Filmography: 1897 through 2001*. McFarland, 2003.
- ENDAC, Enciclopedia del Audiovisual Cubano. Ficha de Rincón criollo (1950).
- AllMusic. Ficha y reseña de Good-Bye Mr. Cat.
- Orovio, Helio. *Cuban Music from A to Z: A Biographical Dictionary of Cuban Music, Artists, Composers, Groups and Terms*. Duke University Press / Tumi Music, 2004.
- Entrevista/documental sobre Ñico Saquito, transcripción aportada al proyecto por Sandy Fernández Fernández.
- Testimonios del musicólogo Lino Betancourt resumidos y aportados al proyecto por Sandy Fernández Fernández.
- Publicaciones y notas de prensa culturales consultadas para contrastar cronología, catálogo y recepción.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS Y VISUALES

Las fotografías históricas incluidas en esta edición forman parte del patrimonio familiar recuperado, conservado y digitalizado por Sandy Fernández Fernández. Su selección responde al propósito de acompañar visualmente las etapas fundamentales de la vida de Níco Saquito y preservar imágenes de valor afectivo y documental.

Las restauraciones digitales respetan la composición esencial de los originales. Las imágenes recreadas mediante inteligencia artificial, cuando las haya, se consideran recursos gráficos de interpretación y no sustituyen ni se presentan como fotografías históricas. Créditos generales: Archivo familiar Níco Saquito / Colección Sandy Fernández Fernández.

COLOFÓN

Esta primera edición editorial fue diseñada en formato 6 × 9 pulgadas. La narración adopta la primera persona como recurso de reconstrucción biográfica y se apoya en investigación documental, testimonios, bibliografía especializada, cronología, catálogo musical, discografía y patrimonio familiar. El texto fue cerrado en Miami en julio de 2026.

Sandy Fernández Fernández
Miami, julio de 2026