

MANUEL ROMÁN

Bolero de amor
Historias de la canción romántica

editorial
MILENIO
LLEIDA, 2015

© del texto: Manuel Román Fernández, 2015
© de las imágenes de todo el libro: sus autores y sus propietarios, 2015
© de esta edición:
Milenio Publicaciones SL, 2015
Sant Salvador, 8 — 25005 Lleida
Tel. 973 23 66 11 — Fax 973 24 07 95
editorial@edmilenio.com
www.edmilenio.com
Primera edición: julio de 2015
© Diseño de maqueta: Pilar Júlvez

Impresión:
Arts Gràfiques Bobalà, S L
Sant Salvador, 8
25005 Lleida
www.bobala.cat

ISBN: 978-84-9743-665-6
DL L 285-2015

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.



Índice

Primeros compases	11
1. El bolero nació en Cuba	15
2. México, lindo y querido	49
3. La edad de oro del bolero mexicano.....	81
4. También con sabor hispano	131
5. ...y Machín nos trajo el son	153
6. Más boleros de posguerra	185
7. Tríos, más voces de fuera... y Armando Manzanero.....	237
8. Del bolero a la balada	263
9. Moncho, el gitano del bolero.....	291
10. Luis Miguel y los últimos del bolero	317
Bibliografía.....	335





Primeros compases

Valgan estas líneas a manera de prólogo. Un ejercicio de intenciones de cuanto quiere expresar el autor.

Se han escrito muchas historias del bolero. De ilustres tratadistas que no han podido fijar con exactitud los orígenes de este género musical, empezando por las razones del nombre. Cierta parece ser que la denominación parte de una danza española que llega a difundirse en las Antillas. Se cita la fecha de 1780 cuando la dio a conocer Sebastián Cerezo. Por lo demás, el bolero canción tiene su nacimiento en Cuba. Y aunque tampoco haya una fecha exacta, se sabe que ya es sobradamente centenario.

Como hay una bibliografía espléndida que contiene esa génesis del bolero, pasemos por ella de puntillas, para detenernos en otros asuntos más concretos acerca del que consideramos símbolo máximo de la canción romántica, muy vinculada a la memoria sentimental de los españoles.

Hemos condensado, entre miles y miles de boleros, de títulos, autores e intérpretes, los más representativos. Sobre todo los que se han conocido entre nosotros. Muchos de los cuáles son todavía recordados. Inútil nos parece citar aquellos que, aunque gozaran de calidad en otro tiempo, carecieron de difusión aquí.

Nos detenemos en un itinerario, creemos que suficientemente extenso, en las vidas de músicos, letristas y cantantes que gozaron de popularidad entre nosotros. Y en las anécdotas de los boleros más universales.

El bolero comenzó a ser valorado en España, fundamentalmente a través de la radio, a partir de 1940. Tuvo sus años de esplendor finalizando esa década, manteniendo su pujanza hasta que otros ritmos fueron sustituyén-



dolo en el gusto general, ya en la frontera de 1960. Lo que no presupone en absoluto que desapareciera. Pues en los espectáculos de variedades, en la radio y en la televisión, el bolero continuó sonando. Y la industria discográfica, que a partir de entonces fue alcanzando una gran expansión, no descartó nunca en sus catálogos la presencia de este género.

El bolero, como baile, ha de recordarse como un ritmo sensual que permitía a las parejas el acercamiento físico, cuando públicamente el roce de las mejillas entre dos enamorados suponía contravenir la moral de la época, la de aquellos años 40. Comenzó a bailarse el bolero una década anterior, aunque en tierras hispanoamericanas. Muchos matrimonios recordarán de qué manera el caballero hacía lo imposible por presionar el talle de la dama y esta se defendía con su brazo izquierdo apoyado con fuerza sobre el hombro de su acompañante. Detalles que hoy producirían carcajadas o reacciones de incredulidad en las nuevas generaciones. En cualquier caso, bailando un bolero se podían obtener sensaciones que no eran habituales en otros ritmos.

Siempre es aleccionador recoger testimonios ajenos en nombres de prestigio. Y nadie dudará del que tiene, aún después de varias décadas fallecido, Jorge Luis Borges, quien acuñó lo siguiente: “El bolero cultiva ilusiones y el tango desengaños”.

“Hablar de música sin hablar de boleros es como hablar de nada”, dejó escrito Gabriel García Márquez. Siempre fue el Premio Nobel colombiano un entusiasta del bolero, al punto que llegaría a confesar que trató de escribir alguno, entusiasmado porque lo animaban nada menos que Armando Manzanero, por un lado, y, por otro, Silvio Rodríguez. Lo contaba un día el periodista cubano Raúl Rivero, quien recordaba haber escuchado a Gabo cierta noche en un cabaré de Santo Domingo, tratando de emular a sus boleristas más recordados. No contaba Rivero si García Márquez estaba aquella noche empujado por una febril y desenvuelta alegría etílica. Solo nos refería que el escritor fue acompañado por “... un conjunto heroico de músicos del patio que lo siguió compasivo hasta la frase final de la canción”.

García Márquez siempre pensó, según ese testimonio de Raúl Rivero, “que para él un bolero puede conseguir que dos enamorados se quieran más. Y lograr que dos enamorados se quieran más, aunque sea por un momento, es culturalmente importante”.

Hay por lo visto sombras ocultas en la biografía del siempre sorprendente autor de *Cien años de soledad*. Y es su, tal vez, terca vocación juvenil por ser cantante, que quiso ejercer en sus años de París, cuando aún no se había

convertido en uno de los líderes del “boom” literario sudamericano. Tiempos en los que en un club llamado L’Escala, frecuentado por emigrantes, exiliados de Iberoamérica, el escritor metido en juerga animó más de una noche a sus compatriotas, cobrando por ello. Con un repertorio en el que abundaban los boleros. Por lo recordado gracias a Raúl Rivero, en aquel entonces, Gabo estaba enfrascado en la redacción de *El coronel no tiene quien le escriba* y, para sobrevivir en una época de penuria, le dio por cantar con un grupo, a razón de quinientos francos por noche (al cambio, un dólar). Los boleros ranchera mexicanos eran una especialidad de García Márquez, quien al parecer conservaba una cinta grabada mano a mano con el también fallecido Carlos Fuentes, que este quiso alguna vez rescatar de manos de su amigo, sin conseguirlo. Ciertamente, ese ocasional dúo de boleristas tendría en el mercado un buen precio; que si lo subastara Sotheby’s podría alcanzar una exorbitante cifra para coleccionistas de rarezas.

Ya en décadas sucesivas, cuando acababan los años 60, el bolero perdió adeptos, arrastrado por las modas musicales juveniles. Y aun así, tampoco nadie pudo colocarle el certificado de defunción. Porque el bolero goza de un marchamo clásico, intemporal, no sujeto a imperativos de estrategias comerciales o vaivenes oportunistas de una industria, como la del disco, tan sujeta en la actualidad a una crisis con respecto a las nuevas tecnologías y sistemas de comunicación.

Pero el bolero seguirá vivo. Lo acreditan reediciones periódicas de títulos del pasado. Boleros que han pasado de los discos “de piedra”, a 78 r.p.m., y del vinilo a los compactos. Y, además, hay voces jóvenes que ya antes de que acabara el pasado siglo xx recuperaron títulos añejos para su repertorio y los mantienen en nuestros días. A ello dedicamos el capítulo final de nuestra obra. Por eso creemos oportuno condensar estas vidas e historias del bolero, siempre, insistimos, relacionadas con España.

M.R.

1

El bolero nació en Cuba

Hay varias clases de bolero. En cuanto a su ritmo, entre otros, el bolero son, el bolero mambo, el flin, el relacionado con el chachachá, el moruno, el que se entronca con la ranchera y con el beguín...

El bolero puede contener tanto pasión desenfrenada como lírica dulzura. Existen textos de boleros que aluden a abandonos y despedidas. No faltan los que destilan celos. Y añoranzas. Boleros de desamor. Y de desesperanza.

Abundan letras en las que el despecho y el desprecio están presentes. Y otras con mensajes de dolor, temor, tristeza, también miedo. Boleros en los que hay arrebatos furibundos. Motivos de dudas y de miserables engaños. Misivas de perdón o de reproches. O las que anuncian rupturas definitivas. Y aquellos que cantan la soledad más absoluta.

En cualquiera de esas manifestaciones se retrata el ser humano. No es de extrañar que se hayan divulgado muy diversos ensayos. Puntos de vista desde la literatura poética, la sociología, incluso el psicoanálisis.

El lenguaje del bolero pertenece, claro está, al tiempo en que fue escrito. A unas épocas en las que no extrañaban las metáforas, los giros poéticos, el uso de vocablos que perseguían un cierto brillo literario a veces, sin nada que ver con el habla coloquial. O a expresiones que en su literalidad tampoco nadie usaba en la calle. Sin olvidarnos en general, de acuerdo con muchos de sus argumentos, de aquellas reacciones desmesuradas de sus protagonistas. Era otra sociedad; otras costumbres, tan distintas a las del presente siglo XXI.

Pero quien escucha un bolero hoy, será sensible de todos modos a cualquier historia que en él se contenga. Aunque suene a cursi y anacrónico;



a infantil o absurdo; a machista y obsoleto. No vamos a seguir por esos derroteros de adjetivos que nos sitúen en la realidad, el presente.

Porque el bolero nos transporta a otro mundo, a un viaje sentimental. Solos o acompañados. Donde el corazón es el que cuenta.

Del primer bolero que se tiene noticia es “Tristezas”. La fecha es una incógnita, barajándose la de 1883, aunque hay estudiosos que también insisten en que se dio a conocer dos años después. Menos numerosos son otros testimonios que sitúan su aparición fechas más tarde.

Su autor fue José Bibiano Sánchez Echeverría (Santiago de Cuba, 1856-1918), a quien sus conocidos no apeaban del apelativo familiar y como tal está inscrito en la historia del bolero. Así, este Pepe Sánchez, hijo natural de un abogado español y una esclava negra, que era sastre de profesión y representante de tejidos, no tenía instrucción musical y apenas sabía defenderse con una guitarra, dio en componer una pieza de dos estrofas, y treinta y dos compases, partiendo de un ritmo cubano llamado danzón y otro, que era el son.

Pepe Sánchez vivía en Santiago de Cuba y estrenó aquel primer bolero de la historia en la casa de su buen amigo, el entonces juvenil Sindo Garay, luego conocido trovador, longevo compositor de más de dos centenares de piezas. Decía así: “Tristezas me dan tus quejas, mujer. / Profundo dolor que dudes de mí. / No hay prueba de amor que deje entrever / cuánto sufro y padezco por ti. / La suerte es adversa conmigo, / no deja ensanchar mi pasión. / Un beso me diste un día / lo guardo en mi corazón”.

Aquel Pepe Sánchez cantaba con voz de barítono y se iba de serenatas con sus amigos cuando su trabajo en la sastrería se lo permitía. Por pura afición. Empujado sin duda también por una compulsiva fama de mujeriego, que reflejaba en las letras amorosas que escribía a las jóvenes que pretendía conquistar. Lástima que no quedara registrada su voz para la posteridad por razones evidentes de la técnica. Su bolero, el primer bolero, no se registraría en disco hasta dos décadas más tarde. Pero creó escuela.

“Quiéreme mucho”

El primer bolero que alcanzó a poco de estrenarse una gran difusión fuera de Cuba es “Quiéreme mucho”.

El autor de su música fue Gonzalo Roig (La Habana, 1890 – 1970), músico que tocaba el violín, piano y contrabajo, autor de zarzuelas y de canciones, que llegó a dirigir varias orquestas, entre ellas la Sinfónica de La Habana.

Gonzalo Roig contó con la colaboración de Ramón Gollury y Agustín Rodríguez, periodista el primero, letrista el segundo, los que, sin tema concreto determinado, cada uno separadamente dieron en urdir unos versos y escribieron esto: “Quiéreme mucho, dulce amor mío / que amante siempre te adoraré, / yo con tus besos y tus caricias / mis sufrimientos acallaré. / Cuando se quiere de veras, / como te quiero yo a ti, / es imposible mi cielo, / tan separado vivir...”. A título anecdótico: la primera estrofa era de Gollury; la segunda cuarteta, de Rodríguez.

“Quiéreme mucho” fue estrenado por el tenor Mariano Meléndez, aunque su mayor difusión se debe a la grabación que hiciera el gran tenor italiano Tito Schipa en 1926 para RCA Víctor. En ese año ofreció una serie de actuaciones en La Habana, en las que incluía, cómo no, aquel hermoso bolero. Ya había cantado años atrás en Argentina y en otros países de habla hispana, con un repertorio no solo lírico, sino folclórico y popular. Y en adelante registraría en disco otros boleros que, gracias a la excelencia de su voz alcanzaron amplia notoriedad.

Gonzalo Roig disfrutó hasta sus últimos días de la gloria que le había reportado su conocida pieza. Triste es recordar, de todas formas, que poco tiempo después de componerla, en 1912, vendió sus derechos de autor por la ridícula cifra de tres dólares. Fue el sino de no pocos autores que, llevados por la necesidad y una vida de bohemia se vieron obligados a malvender sus canciones, probablemente sin imaginar que generarían millones en todo el mundo, de los que no se beneficiarían. Fue el caso de “Quiéreme mucho”, uno de los más grandes boleros de todos los tiempos que aún hoy se sigue escuchando con deleite.

¿De dónde son los cantantes?

El gremio de los músicos y cantantes siempre ha atraído a las gentes, despertando la natural curiosidad cuando llegaban a ciudades o pueblos. Proporcionaban alegría, sobre todo en tiempos lejanos en los que el cine aún era silente y la radio resultaba ser un maravilloso medio de comunicación, mas no al alcance de las clases humildes. Transcurría la segunda década del siglo xx.

Un día cualquiera de 1922, uno de aquellos artistas, camino del teatro donde actuaba, escuchó a una niña preguntar a su mamá, mientras contemplaban la fachada del edificio en el que se anunciaba un espectáculo de variedades: “¿De dónde son los cantantes?”. El artista, sonrió a la pequeña

con benevolencia y simpatía, en tanto la madre no hallaba una respuesta satisfactoria. A poco de introducirse en su camerino, Miguel Matamoros (Santiago de Cuba, 1894 – 1971), tomó un cuaderno y un lapicero, elevó su vista al techo y poco a poco fue escribiendo hasta tener la letra definitiva. Así: “Mamá yo quiero saber / de dónde son los cantantes, / que los encuentro tan galantes / y los quiero conocer, / con sus trovas fascinantes / que las quiero aprender...”.

En poco tiempo “Son de la loma” se convirtió en uno de los números más aplaudidos del trío fundado por él.

Miguel Matamoros, mulato, era hijo de una lavandera a la que abandonó su marido. El muchacho llevaba el apellido materno y desde niño tuvo que afanarse por conseguir algunas monedas, vendiendo agua por las calles; luego, trabajó en muy diversos oficios, entre ellos, los de minero, campesino y chófer de una adinerada familia, que le proporcionó un automóvil propio, hasta que pudo vivir de su talento musical. Tocaba la guitarra y la armónica, componía canciones y las interpretaba. Generalmente a ritmo de son y de bolero. Formó primero el trío Oriental y más tarde el definitivo y triunfal Trío Matamoros. Con él lo integraban Rafael Cueto y Siro Rodríguez. A España llegaron en 1932. El bolero que los consagró es hoy todo un clásico, tantas veces repetido: “Lágrimas negras”. Es este: “Aunque tú me has dejado en el abandono / aunque tú has muerto todas las ilusiones, / en vez de maldecirte con justo encono, / en mis sueños te colmo de bendiciones. / Sufro la inmensa pena de tu extravío, / siento el dolor profundo de tu partida / y lloro sin que sepas que el llanto mío / tiene lágrimas negras, / tiene lágrimas negras como mi vida...”. En esta, como en muchísimas canciones, intérpretes, arreglistas y cuantos intervienen en una grabación se permiten a veces alterar alguna palabra o frase. Por ejemplo, hay versiones en las que la expresión “tu partida” es sustituida por “tu falsía”.

No se sabe a quién dedicó Miguel Matamoros “Lágrimas negras”. Qué mujer, nos preguntamos. Pues tuvo varias, con varios divorcios en su biografía sentimental. Lo estrenó en 1928 y en su elaboración intervino su hermano Ignacio.

El trío amplió el número de sus componentes, llegando a ser un septeto y luego numeroso conjunto, que actuó hasta su disolución en 1960. Sería un ejemplo para tantos excelentes grupos de trovadores cubanos que siempre han existido en la isla.

De Miguel Matamoros es preciso insistir que cultivó más el son. El son montuno. Que acabaría integrándose con el bolero, resultandoailable de tal modo.

“Aquellos ojos verdes”

Muchos músicos cubanos se afincaron en Nueva York, como tantos de otras latitudes, en la década de los años 20, en busca de gloria y dinero. Eso hizo Nilo Menéndez Barnet (Matanzas, 1902 – Los Angeles, California, 1987), que arribó a la ciudad de los rascacielos en 1924 para estudiar la carrera de piano. Llegaba precedido de sus trabajos en salas de cine mudo, cuyas proyecciones amenizaba con su soltura e inspiración ante las teclas blanquinegras. Trabajó en la casa de discos Columbia, se integró algunas temporadas en la orquesta de Xavier Cugat y acompañó a intérpretes de la talla de Tito Guízar. Hizo gran amistad con su compatriota Adolfo Utrera Fernández (La Habana, 1901— Nueva York, 1931), letrista y cantante, quien había viajado a la capital de los rascacielos para estudiar canto.

Cierto día Adolfo le presentó a su hermana Conchita, una joven trigueña de ojos color esmeralda, que encandilaron en seguida al romántico Nilo. Desde aquel encuentro este no cejó hasta urdir una melodía y parte de una letra, trabajo que mostró entusiasmado a su gran amigo. Adolfo hizo algunos retoques poéticos hasta completar la que iba a ser una de las más maravillosas canciones románticas, a ritmo de bolero. Que Nilo Menéndez dedicaba, sin citar su nombre, a Conchita Utrera: “Aquellos ojos verdes”. El estribillo alcanzaría muy pronto una inusitada difusión: “Aquellos ojos verdes, de mirada serena / dejaron en mi alma eterna sed de amar, / anhelos de caricias, de besos y ternuras, / de todas las dulzuras que sabían brindar. / Aquellos ojos verdes, serenos como un lago, / en cuyas quietas aguas un día me miré, / no saben las tristezas que en mi alma dejaron / aquellos ojos verdes que ya nunca besaré”.

Esa versión de que Nilo se enamoró de Conchita Utrera nada más verla y que escribió la partitura la noche de ese mismo día, precisa de algún comentario anexo. Es más creíble que fuera Nilo quien urdiera esos versos que rezan lo de “... eterna sed de amar”, que no sería propio de Adolfo, hermano de la homenajeadada, al que se tiene por letrista del bolero.

Pero se ha extendido, muchos años después de que “Aquellos ojos verdes” se divulgara por todo el mundo, la especie de que Nilo Menéndez era homosexual. Y que el destinatario de la pieza era un cubano, dueño de

unos ojos color esmeralda. El semanario cubano *20 de mayo*, editado en Los Ángeles, publicaba en su edición del 19 de noviembre de 1988 un artículo donde constaba esta última historia, firmada por un tal doctor Héctor R. Wiltz, quien manifestó estar al corriente de la personalidad de Nilo y su novio. No sería la primera ni la última vez que un bolero llevaba de Cupido las flechas de gay a gay.

“Aquellos ojos verdes” se grabó por vez primera en 1930, con la voz de Adolfo Utrera y un dúo pianístico acompañante, a cargo del autor de la melodía, Nilo Menéndez y el ilustre paisano de ambos, el maestro Ernesto Lecuona. Luego, se sucedieron múltiples versiones, con muy variados arreglos, convirtiendo “Aquellos ojos verdes” en el primer bolero verdaderamente internacional. Ningún intérprete de boleros románticos que se preciara de ello dejaba de cantarlo. Lo que enriqueció rápidamente a sus autores.

Adolfo Utrera disfrutó poco de los miles de dólares que le pertenecían. Una rápida enfermedad hizo mella en su salud. Y sobre todo en su alicaído ánimo, hasta el extremo que optó por suicidarse, un día de Nueva York, el 3 de diciembre de 1931.

En cuanto a Nilo Menéndez, insistimos en que nunca consumó su amor por Conchita Utrera. Su mensaje quedó solo como un platónico deseo. Y, claro está, como uno de los diez mejores boleros de la historia. Ni él mismo pudo componer otro que, siquiera, lo igualara, aunque lo intentara con los titulados “Perdóname” y “Tenía que suceder”. Se fue de este mundo, ya octogenario, en una población cercana a Los Angeles. El 15 de septiembre de 1987.

En cuando a Conchita Utrera, la más que improbable musa de “Aquellos ojos verdes”, acarició toda su vida las páginas amarillentas de un bloc que le regaló su hermano antes de morir, con un montón de versos. ¿Se creyó en verdad cuanto se contaba en aquel universal bolero? Puede que se fuera de este mundo soñando con esa presunción.

“Siempre en mi corazón”

De la amplísima nómina de músicos cubanos destaca sobremanera el nombre de Ernesto Lecuona, sin lugar a dudas el más ilustre de todos ellos. Y el más popular. No siempre se da esa circunstancia.

Ernesto Sixto Lecuona (Guanabacoa, 1895 – Santa Cruz de Tenerife, 1963) destacó como pianista, como compositor y como director de orquesta. Niño precoz, ya tocaba el piano con cinco años, recibiendo lecciones de su

hermana Ernestina. A los once años amenizaba las sesiones de cine mudo que se celebraban en el teatro Fedora, de La Habana. Con doce, empezó ya a componer. Su producción es importantísima, y abarca zarzuelas, como *María la O*, y otros géneros, que no podemos aquí comentar al limitarnos solo al relacionado con el bolero y la música romántica popular. Su amor a Cuba y a España (no en vano su progenitor era canario) lo evidenció siempre, como lo testimonia entre otras piezas su inmortal “Malagueña”.

Su primer viaje a nuestro país del que se tiene constancia, al menos por razones profesionales, acaeció en 1924, ofreciendo recitales de piano por toda España. Luego vendría en diferentes ocasiones para dirigir espectáculos líricos.

Hacia 1930 compuso “Siboney”, bolero con el que honraba un lugar histórico de su amada Cuba, el que evoca una antigua tribu antillana que respondía al mismo nombre originario, solo que escrito Ciboney. La música del maestro nos transporta a una cita romántica. Puro ensueño, con estas palabras: “Siboney, yo te quiero, / yo me muero por tu amor. / Siboney, en tu boca / la miel puso su dulzor. / Ven a mí que te espero / y que todo tesoro eres tú para mí. / Siboney, al arrullo de las palmas pienso en ti. / Siboney, de mis sueños, / si no oyes las quejas de mi voz. / Siboney, si no vienes me moriré de amor...”.

En 1932 hubo una Orquesta Siboney que vino de gira por España, comandada por Alfredo Brito. Coincidiría con el Trío Matamoros. En cuanto a Lecuona, se embarcó con la Orquesta del Teatro Encanto, de La Habana, que pronto se convertiría en Orquesta Lecuona. Cuando enfermó el maestro en 1933 y hubo de regresar a Cuba, la gira proyectada por Europa la prosiguió uno de los pianistas del grupo, Armando Oréfiche, que acabaría años más tarde fundando Los Havana Cuban Boys (así, escrito con uve el nombre de la capital isleña, al modo sajón) para, finalmente, convertirse en la Orquesta Lecuona Cuban Boys, ya cuando el gran músico había desaparecido. Oréfiche era un buen pianista, al que recordamos actuando en Madrid, en los primeros años 80,. En un rincón de la discoteca madrileña Long-Play, de la plaza Vázquez de Mella, donde nos reuníamos diariamente un grupo de periodistas y cantantes. Desgraciadamente, casi nadie prestaba atención a Armando, que amenizaba los atardeceres con la suavidad de sus notas, sin molestar, consciente de que era ignorado y su papel no era ya el del pianista estrella de otros tiempos.

Ernesto Lecuona nos dejó otras piezas inolvidables, como “Para Vigo me voy”, “Damisela encantadora”, “Se fue”, “Aquella tarde” y, desde luego, un



bolero extraordinario titulado “Siempre en mi corazón”, que reza: “Siempre está en mi corazón / el hechizo de tu amor, es caricia y desazón / es inquietud y dulce ardor...”. Para seguir después: “En mis noches al soñar / vienes tú para calmar / el dolor que me quedó / de nuestra cruel separación. / Siempre, siempre / yo te espero / del recuerdo prisionero, / que el hechizo de tu amor / siempre está en mi corazón”.

Las estrofas transcritas corresponden a la letra del bolero tal y como se conoce también con el título “Siempre está en mi corazón”. Sabemos que, en un principio, Lecuona lo tituló “Si puedo yo quererte”, con una letra distinta. Hay un estribillo parecido, pero corresponde a otra versión menos difundida en España. No es la primera vez que hallamos letras con algunas diferencias entre sí. Las razones se deben por lo general a que el autor efectuó cambios con el transcurso del tiempo. En la presente ocasión nos atrevemos a sugerir que quizás esa alteración del texto tenga que ver con una acusación que recibió el maestro Lecuona, lo que le produjo serios disgustos; turbio asunto que pasamos a explicar.

Hallábase Lecuona en su casa con un grupo de amigos, uno de los cuáles, llamado Alvarito, pianista, comenzó a tocar una pieza que al maestro le resultó muy familiar, y agradeció el cumplido de que la interpretase. Pero Alvarito le contradijo educadamente, informándole que se trataba de la composición de un mexicano, titulada “Sortilegio”. Se produjo entonces una embarazosa situación.

Lo que Lecuona había escuchado en esos momentos era su bolero “Siempre en mi corazón”. Por tanto, ese “Sortilegio” debía ser un plagio. A nadie entonces podía caberle en la cabeza que Ernesto Lecuona, con su gran prestigio, su personalidad y forma de ser, cayera en la pueril tentación de apropiarse de una composición ajena, de un autor que le era absolutamente desconocido.

“Sortilegio” tenía la firma de Luis Arcaraz Torras (México D.F., 1910 – San Luis de Potosí, 1963), cuya letra, como es de suponer, nada tenía que ver con la de “Siempre en mi corazón”. Así empezaba: “Sortilegio de mujer / magia negra en tu mirar / un hechizo has de tener / para embrujar. / Magia roja debe haber / en tus labios de listón / que al besar saben prender / mi corazón...”. La música parecía calcada de la creación de Lecuona. Arcaraz había dedicado “Sortilegio” a la primera de las cinco esposas que tendría, llamada Pilar Carrasco.

En casos como el relatado, cuando median muchos intereses y se dirime el honor de dos autores, uno de ellos esta vez de reconocida fama interna-

cional, el escándalo está servido. Conociendo el carácter de Lecuona, —al que ese incidente le supuso un comprensible quebranto—, su decisión de resolver el problema cuanto antes para no alargar un proceso indefinidamente, fue acertada. Hizo saber a su colega mexicano que “Siempre en mi corazón”, con el título “Always in mi heart”, ya estaba registrada en los Estados Unidos. El actor Gregory Peck, por cierto, la incluyó en la película de igual título. Por tanto, el litigio se solventó manteniendo esos derechos de autor para Ernesto Lecuona en los Estados Unidos y en el resto del mundo, excepción de Hispanoamérica, donde Luis Arcaz los cobraría para sí.

Sin poner en duda tampoco la honradez de Arcaz, uno se sigue preguntando cómo suceden esas acusaciones de plagio cuando se trata de autores consagrados. Pero en la historia de la música y sus derechos de edición se han venido repitiendo casos parecidos. Y por muchos tribunales capacitados para dirimir tales pleitos, siempre quedará la duda de quién es el aprovechado, o si ha existido buena o mala fe.

Aquel Luis Arcaz compuso más canciones, pero ninguna tuvo la repercusión de su mentado “Sortilegio”. Ciertamente es que en México vivió una gran actividad y compuso la música de veinticuatro películas. Dirigió su propia orquesta mucho tiempo hasta que encontró la muerte en accidente de automóvil cuando se dirigía a dar un concierto, en la carretera de Monterrey a San Luis de Potosí.

El cantante cubano Fernando Albuérne (1920), llamado realmente Juan Bautista Álvarez de la Sierra, fue quien estrenó “Siempre en mi corazón”. Era ingeniero agrónomo, dirigió una empresa de jabones, pero se dedicó luego por entero a la canción, alcanzando altas cotas profesionales en Cuba, Argentina, México y otros países.

De los cantantes que interpretaron los boleros de Ernesto Lecuona destacan Bola de Nieve y Esther Borja, que en España solo conocen por sus grabaciones los más encendidos seguidores del bolero cubano de los años 30 y 40.

Bola de Nieve fue el apodo que, se cree, le puso su paisana Rita Montaner a Ignacio Jacinto Villa Fernández (Guanabacoa, 1911 – México D.F., 1971), soberbio pianista de color, también fenomenal intérprete y ocasional compositor. Pocos como él cantaron “Drume negrita”, una canción de cuna de Eliseo Grenet. Este último músico sería el inventor del ritmo “sucu-sucu”. Al menos así lo consideran muchos. Desde luego existe otra teoría, mantenida



por los que subrayan que el “sucu-sucu” llegó a Cuba desde Jamaica y pasó a ser otro de los ritmos emparentados con el son.

De aquel legendario Bola de Nieve también se decía que el mote, en realidad le venía de su época infantil, pregonado por los chicos de su barrio. De padre cocinero, se inició en la música tocando el piano en un cine. De condición homosexual, hubo de superar no pocas hostilidades en torno suyo hasta que, cuantos lo conocieron, hubieron de rendirse a su arte, llegando a ser aclamado en el Carnegie Hall de Nueva York. A España vino en 1943, siendo contratado por Conchita Piquer para su compañía de variedades y canción española. Murió de un ataque cardíaco.

Acerca de la antes mencionada Esther Borja (Santiago de las Vegas, Cuba, 1913), diremos que fue maestra de escuela y se hizo cantante profesional, ayudada por Ernestina Lecuona. El maestro la consideró siempre como una de sus cantantes predilectas. Puede que fuera quien mejor interpretara aquellos boleros antes mencionados con los que Ernesto Lecuona triunfó en todo el mundo.

Volviendo al maestro: contrario al régimen castrista, se exilió en 1960, radicándose en Tampa.

Lecuona padecía asma. En el otoño de 1963 viajó a España. En Málaga le tributaron un sentido homenaje: recuérdese su composición “Malagueña”, de difusión internacional. Y antes de regresar a América, decidió hacer escala en Santa Cruz de Tenerife, para conocer la patria chica de su padre. Pasó unas felices aunque breves vacaciones. Pero el destino le tenía preparado un inesperado final. El padre del compositor había muerto repentinamente en su ciudad natal en 1902. Lo mismo le sucedería a su hijo. El gran músico expiraría en su habitación del hotel Mencey el 29 de diciembre de 1963. Sus restos se trasladaron a un cementerio de Nueva York. Siempre dijo que jamás volvería a Cuba mientras se mantuviera en el poder Fidel Castro.

“Mira que eres linda”

Los amantes del bolero están familiarizados con los abundantes adjetivos que contienen muchas de las letras del género. Se comprenden, desde el punto de vista de un enamorado que expresa a su pareja toda suerte de piropos. Sucede en piezas como “Mira que eres linda”, que se estrenó en los años 30, con una magnífica acogida: “Mira que eres linda / qué preciosa eres, / verdad que en mi vida / no he visto muñeca / más linda que tú... / Con esos ojazos / que parecen soles, / con esa mirada / siempre enamorada /



con que miras tú”. Para concluir: “... porque eres divina / linda y primorosa, / que solo una rosa / caída del cielo / fuera como tú”.

El autor fue Julio Brito (La Habana, 1908 — 1968), un músico que ya a temprana edad entró de saxofonista en la famosa orquesta de Don Azpiazu, convirtiéndose en un virtuoso de otros instrumentos, como la batería y también la guitarra.

La época en que compuso “Mira que eres linda” coincidía con el auge de la radio. En la capital cubana se sucedían los programas en los que actuaban en directo los cantantes más renombrados y las orquestas de mayor prestigio. En poco tiempo, aquel bolero se hizo muy popular. Y cuando se grabó, boleristas de otros países hispanos lo incluyeron en su repertorio. Hasta hoy mismo.

Oswaldo Farrés: “**Toda una vida**”

Es frecuente que grandes canciones, aquellas que asimismo luego tararea medio mundo, no hayan sido compuestas por músicos profesionales, de los que han estudiado en un conservatorio. Eso pasó con uno de los más reconocidos autores de boleros, por sorprendente que parezca a algunos: Oswaldo Farrés (Quemado de Güines, Cuba, 1902 – North Bergen, Nueva Jersey, EE.UU., 1985). El nombre, por cierto, se ha venido escribiendo, indistintamente, tanto con uve como con uve doble.

Había sido un niño pobre, hijo de familia campesina, muy piadoso, que a fuerza de tesón, autodidacta siempre, saldría adelante. Fue repartidor de correspondencia y trabajó en un almacén de colchones.

Hasta 1939 nadie tuvo noticia de que ambicionaba ser compositor. Se ganaba la vida como jefe de publicidad de una fábrica de cerveza, Polar. Solo manifestaba entonces una afición, la de pintar cuadros, sin estudios de ninguna clase. Pero un día decidió crear una canción, a ritmo de guaracha, que titularía “Mis cinco hijos”, para Pedro, Pablo, Chucho, Jacinto y José, que con dichos apelativos también tituló la pieza, muy celebrada en el ámbito familiar.

A partir de aquel momento, a Oswaldo Farrés le entró una enfebrecida pasión por la música. El mismo escribía las letras y, sin tocar instrumento alguno ni saber ni una nota musical, alumbraría muchas canciones, algunas de las cuales alcanzaron una resonancia mundial hasta ser hoy ya clásicas en el género del bolero. Lo único que hacía, una vez creada cada pieza, era recurrir lo antes posible a un músico profesional, a quien silbaba la melodía,



o se la hacía escuchar en cinta magnetofónica, para que este la escribiera en un papel pautado. Aquel compositor se llamaba Fernando Mulens. Con el paso del tiempo, parece ser que Farrés adquirió nociones de piano, facilitando así el trabajo de su colaborador.

El primer bolero de Oswaldo Farrés que obtuvo una rápida difusión fue “Acércate más”, en 1940, incluido en la banda sonora de una película protagonizada por Esther Williams y Van Johnson, “Easy to wed”. Es aquel que empieza: “Acércate más, y más y más / pero mucho más, / y bésame así, así, así, / como quieras tú, / pero besa pronto, / porque estoy sufriendo, / no lo estás sintiendo / que lo estoy queriendo / sin quererlo tú...”.

Contaba Oswaldo que su inspiración le surgía de modo imprevisto, sin forzar la mente jamás, a veces en los momentos y lugares más imprevistos, como aquella vez en la que encontrándose en un velatorio le martilleó una y otra vez la frase “Dime si te vas con ella”. Se despidió con urgencia de los deudos, marchó a su casa y se dispuso a escribir una canción, partiendo de tal frase, que finalmente daría título a una de sus piezas.

No menos curioso fue lo que le ocurrió una mañana, mientras se afeitaba, cuando empezó a canturrear una melodía, con absoluta fluidez. Extrañado, no acertaba a comprender si letra y música eran inventadas en esos instantes o, como él pensaba, sería fruto del recuerdo de una canción aprendida en la radio o en cualquier parte. Bajó a la calle, dirigiéndose al domicilio cercano de un cantante amigo. Le repitió las estrofas, al tiempo que le inquiría si las había escuchado alguna vez. Como tuvo una respuesta negativa, Farrés regresó a su hogar con la certeza de que esas notas eran solo suyas. El germen de un bolero. Pero, ¡qué bolero!, nacido en unos minutos mientras se enjabonaba el rostro para rasurarse. Se titularía “Toda una vida”. Iba a dar pronto la vuelta al mundo: “Toda una vida, me estaría contigo / no me importa en qué forma, ni dónde ni cómo, / pero junto a ti. / Toda una vida te estaría mimando, / te estaría cuidando como cuidó mi vida / que la vivo por ti...”.

“Toda una vida” estaba dedicada a Josefina del Peso, su mujer. Merece la pena recordar que Oswaldo la conocía de niña. Pertenecía a una adinerada familia de La Habana. Pasaron los años y volvieron a reencontrarse. Farrés se enamoró como un cadete de Fina, que era treinta años menor que él. Enterada la familia de aquellas relaciones la enviaron lo más lejos posible de la capital cubana, a Santa Clara. Pero, claro, ni los muchos kilómetros distantes fueron un obstáculo para ambos enamorados. Él, se divorció. Con



Fina estuvo ya el resto de su vida. Con aquella niña convertida en hermosa mujer a la que se declaró un día, con un bolero, en La Hora Polar, el programa de radio que dirigía, donde sonó por vez primera, interpretado en directo por Pedro Vargas. Ese bolero daría la vuelta al mundo: “Toda una vida”. Curiosamente, este gran tenor mexicano, especialista en tal género, no lo llegó a grabar nunca, ignoramos por qué. Sí lo hicieron incontables voces, entre ellas la de la popular actriz cinematográfica norteamericana Doris Day, con el título “Perhaps, perhaps”. Es curioso saber cómo nació “Toda una vida”. Frecuentaba Oswaldo Farrés (cuyo apellido era realmente Farré, sin la ese, dicho sea de paso, e ignoramos por qué lo trocó) la tertulia de una insigne dama cubana, doña Juanita Gómez, hija del prócer Juan Gualberto Gómez. Allí se hablaba de literatura, de bellas artes, donde Oswaldo tocaba el piano cuando le insistían a ello. Una de las hijas de dicha señora, cada vez que era invitada a bailar, respondía a su acompañante con un enigmático y a su vez ingenuo “Quizás, quizás...”. De tanto escuchar aquella frase, que le hacía mucha gracia, Oswaldo Farrés compuso la letra de su famoso bolero. Que estrenó, cómo no, en aquella casa señorial, dedicada a la muchacha que dio origen al tantas veces repetido estribillo.

Las musas le siguieron protegiendo más veces, por pura intuición, decía él mismo. Cuando músicos profesionales se interesaban por su técnica en el trabajo, no sabía qué contestarles. Solo que sus obras estaban en tonos menores, que eran muy dulces al alma y románticas y que se concluían perfectamente cuadradas, las melodías exactas, sin que sobrara ni faltara un compás. Y con unas letras asimismo medidas, adecuadas.

En pocos años se labró en Cuba una excelente reputación. Los cantantes se acercaban a él en demanda de algún estreno, mientras él les solicitaba paciencia. Chela Campos, (Celia Campos Díaz, Ciudad de México, 1922-1982), una intérprete que cojeaba desde su niñez, y a la que acabarían llamando “La dama del bastón de cristal”, se hallaba actuando en Cuba cuando conoció al maestro. Acudió hasta Farrés con insistencia. Se resistió éste cuanto pudo, en tanto ella trataba de convencerlo con este razonamiento: “Pero si usted puede hacerme cuanto le pido solo con tres palabras...”.

Oswaldo respondería que lo dejara pensar unos días, se despidió cortésmente tras escuchar aquella “frase hecha” de Chela, quien estrenó el bolero que había pedido encarecidamente al autor, cuyo inicio era este: “Oye la confesión de mi secreto, / nace de un corazón que está desierto, / con tres palabras te diré todas mis cosas, / cosas del corazón que son preciosas...”.



Eso sucedió en La Habana en 1947. “Tres palabras” se convirtió en otro de los boleros más importantes en la carrera de Oswaldo Farrés. Sirvió como tema musical de la película norteamericana “Make mine music”, titulado entonces “Without you”.

Y después, en la biografía de este sensacional compositor cubano otros títulos ya inolvidables, como “No me vayas a engañar”, que empezaba: “No me vayas a engañar, / di la verdad, di lo justo, / a lo mejor yo te gusto / y quizás es bien para los dos...”. Como otras composiciones de Farrés, “No me vayas a engañar” se escuchó por vez primera en España gracias a Machín. También Oswaldo acertó con “Esta noche o nunca”, y desde luego con “Quizás, quizás”, que es como la tituló, aun cuando en muchos sitios, incluidos los créditos que aparecen en las carpetas de los discos figure con una tercera repetición del adverbio, lo que es comprensible dado que así consta en el estribillo: “Siempre que me pregunto / que cuándo, cómo y dónde / tú siempre me respondes, / quizás, quizás, quizás...”. Lo han cantado infinidad de artistas. Oswaldo Farrés trabajaba sin desmayo. Mantuvo en la radio y luego en televisión programas musicales que alcanzaron en Cuba una gran audiencia.

Pensando en su madre y, ¿por qué no?, en todas las madres del mundo, urdiría una canción que iba a llegar al corazón de millones de familias. Aquí en España se conoció en 1949 gracias a Antonio Machín, de quien nos ocuparemos en otras páginas como se merece. Era “Madrecita”, cuya letra expresaba: “Madrecita del alma querida / en mi pecho yo llevo una flor, / no te importe el color que yo tenga, / porque al fin tú eres madre, una flor...”. Y, más adelante: “... aunque amores yo tenga en la vida, / que me llenen de felicidad, / como el tuyo, jamás, madre mía, / como el tuyo no habré de encontrar”.

La pena fue que, cuando se estrenó “Madrecita” en la voz del cubano Fernando Albuérne (que difundió esta canción fox por toda la América hispana durante una gira), la madre de Oswaldo Farrés no pudo emocionarse al escucharla: estaba sorda.

No simpatizando con el régimen castrista y aprovechando el prestigio que como compositor había adquirido muy justamente, abandonó La Habana en 1962, instalándose en Estados Unidos, donde acabó sus días. Exactamente, el 22 de diciembre de 1985. Lo triste y absurdo en su caso (como en el de otros muchos) fue que el régimen cubano no solo ignoró a Farrés, siendo un maestro indiscutible, reconocido en todo el mundo: es que quemaron



todos sus discos en las calles de La Habana y silenciaron su nombre cuanto pudieron. Lo que Castro y sus esbirros no lograrían nunca es apagar su notoriedad mundial, el eco de sus maravillosos boleros, que ya hace más de medio siglo están incluidos en la historia del género. Los cantaron infinidad de artistas: Los Panchos, Leo Marini, Toña la Negra, Nat King Cole, Bing Crosby, Edith Piaf, Maurice Chevalier, Josephine Baker... y un larguísimo etcétera. Así es que, hemos de concluir este apartado recurriendo al viejo tópico: no podría entenderse el bolero sin citar a Oswaldo Farrés.

“Nosotros, que fuimos tan felices...”

En sus letras, el bolero apela a toda clase de sentimientos. A veces, retratando incluso las propias vivencias, por dramáticas que sean, de sus autores. Le ocurrió a Pedro Junco (Pinar del Rey, Cuba, 1920 – La Habana, 1943), pianista y compositor desde muy temprana edad. Luego, también profesor. La creación que lo encumbró, en muy tristes circunstancias, fue “Nosotros”. La letra era del propio Pedro Junco y empezaba así: “Atiéndeme, quiero decirte algo / que quizás no esperes, doloroso tal vez; / escúchame que, aunque me duela el alma, / yo necesito hablarte y así lo haré “. Y el final: “... debemos separarnos, / ¡no me preguntes más!. / No es falta de cariño, / te quiero con el alma, / te juro que te adoro / y en nombre de este amor, / y por tu bien, te digo adiós”.

Cuando Pedro Junco compuso esa canción, su salud estaba resquebrajada, consecuencia de su desordenada, aunque corta vida. Había contraído la tuberculosis y le quedaba poco tiempo. “Nosotros” estaba dedicada a su gran amor. Del que se despedía con aquel desgarró. Circuló la especie de que ese amor... era un hombre. Un embuste de quien lo propaló. No es fácil conocer el destinatario, o la destinataria, de una canción. Máxime cuando ya han transcurrido tantos años. Existen también otras versiones que sitúan a Pedro Buenaventura Jesús Junco Redondas, (que, contaban, tenía excelente presencia física, con inequívoco aire de galán) enamorado de una artista circense, la trapecionista Cubita la Bella. La imaginación de otros lo llevan a dedicarle “Nosotros” ...¡a una monja! La verdad, según hemos sabido, es que tuvo varias amantes. Está una tal Rosa América Cohalla. Otra, de nombre Gladys. Pero ninguna de las citadas fue la musa de “Nosotros”. Podemos desvelar quién: María Victoria Mora Morales, bella y rica sanjuanera a la que Pedro Junco conocía de sus años infantiles, condiscípulos en el colegio. Jovencitos, prolongarían su amistad en un incipiente noviazgo, que quiso



romper el padre de la muchacha, enviándola a estudiar a La Habana. ¿Les suena el caso, tan parecido a otros? Cuentan que María Victoria, harta de aquella decisión paterna que había roto su relación con el profesor de piano huyó de Cuba, residiendo en Miami. ¿Llegaría a enterarse que “Nosotros” estaba presuntamente dedicado a ella? Pues, sí. Al morir Pedro, sabedora de su triste final y del bolero que le había dedicado apasionadamente le guardó luto ¡diez años!

Quienes nos hemos dedicado a investigar estas historias, nos encontramos a veces con fuentes diversas, y cuesta en ocasiones verificar todas ellas, contrastarlas hasta hallar la verdadera. En la duda, ofrecemos más de una. No se sabe a ciencia cierta quién estrenó “Nosotros”, tan hermoso, internacional bolero. Parece que fue un cubano de Guanabacoa, absolutamente desconocido por nuestros pagos: Mario Fernández Porta. Sabemos desde luego que, entre muchísimos intérpretes, Pedro Vargas mantuvo “Nosotros” largo tiempo en su repertorio.

En vísperas de su muerte, cuando solo contaba veintitrés años y agonizaba en un hospital, Pedro Junco pidió que alguien le cantara “Nosotros”. Su familia se dirigió a un popular cantante, René Cabel (La Habana, 1914 – Bogotá, 1988), uno de los mejores intérpretes de boleros, en realidad llamado José de Jesús Cabezas Rodríguez, conocido como “el tenor de las Antillas”. Mantenía por aquel tiempo un popular programa en Radio Salas. Aquella noche, cantó “Nosotros”. Conforme iba desgranando aquello de “Nosotros, / que del amor hicimos / un sol maravilloso, romance tan divino...”, las lágrimas anegaban las mejillas de Pedro Junco, hundido entre las sábanas de su cama en aquel sanatorio, siguiendo penosamente la retransmisión radiofónica, en compañía de sus más allegados. Esta versión es la más repetida, la que cuenta un experto en el bolero, Tony Évora. Por no citar a otros, como el mexicano Rodrigo Bazán Bofil, autor del libro “Y si vivo cien años... Antología del bolero en México”. Pero resulta que otro investigador, no menos riguroso, Juan Montero Aroca, alude a un libro del cubano Amado Martínez Malo, “Pedro Junco: viaje a la memoria”. Ambos eran muy amigos. Y, según ese autor, la noche en la que Junco espiraba, el bolero que sonó no fue “Nosotros”, que ya se había estrenado en febrero de 1943, es decir dos meses antes, sino otro. Puede que también, decimos nosotros, René Cabel lo interpretara en la radio en esa última velada del compositor. Pero lo que se insiste en el citado volumen es que el bolero que se dio a conocer entonces a través de las ondas fue el titulado “Soy como

soy”, en la voz de René Cabel. Y que, minutos después, pasadas las diez de la noche de aquel 25 de abril de 1943, Pedro Junco expiraba, víctima de la tuberculosis. Hacía tiempo que por su boca brotaba sangre a menudo.

Que fuera “Nosotros”, o el otro bolero reseñado, nada quita dramatismo a esa escena de aquel Pedro Junco que, a los veintitrés años, abandonaba este mundo, instantes más tarde de haber escuchado a través de la radio una de sus composiciones. “Nosotros” fue la única trascendente de su obra. En cuanto al referido “Soy como soy” lo estrenó en España un bolerista catalán muy conocido en los años 40, de nombre artístico Raúl Abril. La letra decía así, en parte: “Soy como soy y no como tú quieres / qué culpa tengo yo de ser así. / Si vas a quererme, quíereme / pero no intentes hacerme / como te venga bien a ti. / No trates de cambiar mi vida, / yo a ti te quiero mucho, / te lo juro por ti. / Pero soy como soy / y no como tú quieres...”. Como “Nosotros” es un bolero legendario nada puede extrañar que investigaciones recientes nos hayan proporcionado este dato: según el certificado de defunción, Pedro Junco no murió de tuberculosis, al menos se cita en ese documento que fue a causa de una enfermedad pulmonar. Poco importa ya eso. Parece más literario y poético mantener la creencia de que el finado murió tuberculoso. Lo cierto es que “Nosotros” no ha dejado de escucharse.

“La última noche” de Bobby Collazo

Hay canciones que se dan a conocer con un ritmo y acaban triunfando con otro. Sucedió con un tango que luego se trocó en bolero y así se ha venido escuchando periódicamente: “La última noche”.

Su autor fue el cubano Roberto (Bobby) Collazo Peña (Marianao, 1919 – Nueva York, 1989). El año de nacimiento, como tantas veces ocurre con los artistas, está sujeto a diversas fuentes de investigación, otra de las cuales lo fija en 1916. Estudió la carrera de Derecho. Pianista y compositor, tuvo un cuarteto local. Hizo una gira con Ernesto Lecuona, quien entre otras genialidades ofrecía conciertos con otros pianistas, ocho a veces, todos conjuntados para interpretar maravillosas melodías. Bobby vivió algunas de esas felices temporadas. A ratos, componía. En 1946 dio rienda suelta a su imaginación y escribió esto: “La última noche que pasé contigo / la llevo guardada como fiel testigo / de aquellos momentos en que fuiste mía / y hoy quiero olvidarla de mi ser. / La última noche que pasé contigo / quisiera olvidarla pero no he podido / la última noche que pasé contigo / tengo que olvidarla de mi ayer...”.

La inspiración de ese citado bolero le vino a Bobby Collazo durante un viaje que hizo a México. A punto de regresar a Cuba, conoció a una maravillosa mujer que le causó gran impacto. La estancia en la capital azteca llegaba a su fin. Tenía que despedirse, volver a La Habana. Se iba con una pena dentro de su alma, porque aquella mujer que le había llenado de ilusión, le traicionó en el último momento. Bobby estaba triste aquella noche, contando las horas que le faltaban para irse. Fue cuando le vino a la cabeza la primera estrofa, recordándola por última vez.

Un año después de crear esta pieza, Pedro Vargas, el cantante mexicano, la estrenó en Buenos Aires. Sabido es que el azteca no era un especialista en tangos, pero con ese ritmo interpretó “La última noche”. No pasaría nunca a la historia del género en que triunfara Carlos Gardel. Un bolerista cubano, no muy conocido, Orlando Guerra, grabó “La última noche”, pero como bolero. Y después, el propio Pedro Vargas también. Poco a poco, la nómina de versiones fue ampliándose considerablemente con las voces de Los Panchos, Vicentico Valdés, Eydie Gorme y una infinidad de intérpretes de habla hispana que convirtieron aquel primigenio tango en otro de los boleros imprescindibles para quien se precie de conocer su historia. En algunas ocasiones no con el aire dulce y romántico presumible, sino con tratamiento de bolero mambo, a lo que contribuyó no poco Pérez Prado.

Bobby Collazo se fue a vivir a Nueva York en 1952. Gozando de esa popularidad que le otorgaba ser autor de “La última noche”. Compuso otros. Pero ninguno igualó la popularidad del citado. Escribió un libro de memorias, repaso asimismo de varias décadas de la farándula cubana. Que tituló, precisamente, “La última noche que pasé contigo”. Mas he aquí que, ya fallecido en 1989, un paisano suyo, jubilado, Orlando Rodríguez Fierro, dio en hacer en 2002 unas declaraciones a la prensa en las que hacía valer su autoría de la letra de “La última noche”. A Bobby Collazo le respetaba la de la música. Contó que se la había escrito a una chica habanera llamada Manuela, a la que había conocido muchos años atrás, siendo él portero de un cine. Se hicieron novios. Pero ella desapareció de su vida un buen día, después de haber vivido una ardiente escena amorosa en un parque de La Habana. Inútil fue encontrarla días después. Hasta que creyó, desde lejos, verla embarcar, camino de Veracruz. Se consoló con lápiz y papel, recordando aquella enloquecida velada: “Por qué te fuiste aquella noche / por qué te fuiste sin regresar. / Y me dejaste aquella noche / como un recuerdo de tu traición”. Pergeñado ello, fue a encontrarse con Bobby Collazo, gran

amigo suyo. Todavía Bobby no era conocido y se manejaba con el cuarteto musical de sus comienzos artísticos. Parece que Collazo convino con Orlando Rodríguez firmar a medias la pieza. Claro está que aquel se olvidó —o lo hizo a propósito— de su acuerdo. Enterado Orlando, no dio muestras de enfado nunca. Mas, nos preguntamos: ¿por qué esperó tanto tiempo en delatar tal apropiación indebida de la letra, si es que llevaba razón? Nada menos que cincuenta y seis años. Extraña historia, que conocimos merced al libro *Bolero. Historia de un siglo de emociones*.

“Dos gardenias”

Pasan los años y hay boleros que han resistido modas y vaivenes musicales, pues ya están instalados en esa especie de dulce limbo, por encima del tiempo. Es el clasicismo llevado al campo de la canción romántica y popular. Importa bien poco que su lenguaje pueda resultar cursi, obsoleto a algunos. Resulta maravilloso seguir escuchando, por ejemplo, cualquier atardecer, en la penumbra, si es posible bien acompañado, otra de las joyas del bolero: “Dos gardenias”. Aquel que popularizara entre nosotros Antonio Machín en 1949, un año después de que se compusiera: “Dos gardenias para ti / con ellas quiero decir / te quiero, te adoro, mi vida. / Ponle toda tu atención / que serán tu corazón y el mío. / Dos gardenias para ti / que tendrán todo el calor de un beso / de esos besos que te di / y que jamás encontrarás / en el calor de otro querer...”.

Fue compuesto por la hija de un conductor de tranvías, de madre modista, Isolina Carrillo (La Habana, 1907 – 1996), dedicado a su marido, que era barítono, Guillermo Aronte. Bello presente. Lo más habitual suele ser que el amado le dedique a ella un poema. No había impudor en esa dedicatoria, en la que simbólicamente le ofrecía un regalo floral como expresión de sus sentimientos. No recordamos nada parecido en una compositora. Se había iniciado en una orquesta familiar tocando en los cines de películas mudas. También cantaba. Y había pertenecido a un septeto femenino, Las Trovadoras de Cayo, en alusión a su barrio habanero. No dio a conocer ella “Dos gardenias”: prefirió que se estrenara discográficamente en la voz de un especialista en boleros, Daniel Santos (Santurce, Puerto Rico, 1916 – Okala, Florida, EE.UU., 1992). De friegaplatos y repartidor de hielo llegó a ser un cantante de música hispanoamericana muy apreciado en Nueva York, donde empezó a vivir a partir de 1930. Fue algunas temporadas la voz solista de la Sonora Matancera, famosa orquesta que había sido creada como sexteto



en 1924 por Valentín Cané en la ciudad cubana de Matanzas. También lo contrató como cantante Xavier Cugat para su no menos conocida orquesta de ritmos tropicales. Pero Daniel Santos era un impenitente bohemio, mujeriego y crápula, que acabó sus días de mala manera. Arruinado, todavía cantaba en silla de ruedas en su etapa final, quien había sido uno de los más aplaudidos boleristas de su tiempo, con dos centenares de álbumes en su historial.

Además de la creaciones de Daniel Santos y Antonio Machín, “Dos gardenias” tuvo versiones magníficas de Pedro Vargas, Jorge Negrete, Toña la Negra y Nat King Cole, por citar solo las más destacadas. En cuanto a Isolina Carrillo (a quien apodaban “La negrita de los 600 pesos”), nunca volvió a escribir un bolero de tanta repercusión. En su biografía figura su faceta de autora de “jingles”, o anuncios publicitarios radiofónicos, de marcas de jabones y de chocolates. En los últimos años de su vida, cuando acababa el siglo xx, se ganaba la vida regentando un restaurante. ¿Adivinan cómo se llamaba? Dos Gardenias, claro...

El bolero mambo

Ya apuntamos que una de las variedades del género que nos ocupa era el bolero mambo, que haría furor sobre todo en Nueva York, en la década de los 40, cuando grandes orquestas y cantantes cubanos presentaban los espectáculos más sobresalientes de las salas de fiesta y hoteles de la Gran Manzana.

No es fácil adjudicar a veces a un artista la invención de alguna tendencia musical, mas en el caso de Julio Gutiérrez (Manzanillo, Cuba, 1918 – Nueva York, 1990) todo indica que fue el pionero del bolero mambo. Supo realizar aquella fusión tras el éxito de Dámaso Pérez Prado en México, cuando popularizara el mambo, con permiso del llamado Cachao, que también tuvo que ver con dicho ritmo. Lo mismo que Arsenio Rodríguez, a quien se le relacionó con ese invento. Sin olvidarnos de que en 1929 Orestes López y Antonio Arcaño ya interpretaban una variante del danzón. Que de ahí viene el mambo...

Este Gutiérrez fue un superdotado pianista que ya con catorce años tenía su propia orquesta; con veintidós dirigía la prestigiosa orquesta del Casino de la Playa, en La Habana, que mantenía Miguelito Valdés. Y en adelante desplegó todo su talento con incursiones musicales en distintos países hispanos hasta radicarse en Nueva York. A él se deben números que hemos escuchado con deleite infinidad de veces; bailando sus boleros, que

llevan un punto de picante y de pasión. El primero con el que triunfó fue “Un poquito de tu amor”, que lo cantó la mexicana Ana María González cuando vino por vez primera a España en 1948: “Un poquito de tu amor / un poquito de tu amor nada más / una mirada de tus ojos / tan solo quiero decir...”. Otro fue “Inolvidable”, que lo estrenó en 1947 René Cabel, aunque también se apunta a que tres años antes el propio autor le entregó la partitura a Ernesto Lecuona, para que lo diera a conocer con su gran orquesta: “En la vida hay amores / que nunca pueden olvidarse, / imborrables momentos / que siempre guarda el corazón, / porque aquello que un día / nos hizo temblar de alegría / es mentira que hoy pueda olvidarse / con un nuevo amor”.

Como advertirán en el transcurso de la lectura de este libro, las letras de los boleros sufren alteraciones, sin saberse por atribución de quién. Así anotamos algunas mutaciones en “Inolvidable”: “Pero aquellos que un día / te hicieron llorar de alegría / es mentira que puedan borrarse / con un nuevo amor”.

Tuvo otra versión muy conocida de Tito Rodríguez (Santurce, Puerto Rico, 1923 – Nueva York, 1973), que se llamaba Pablo “Tito” Rodríguez Losada, y gozó de gran notoriedad, aunque efímera, pues falleció cuando solo contaba cincuenta años, víctima de una galopante leucemia. En la misma habitación, por cierto, del New York Medical Center en la que, en 1926, se había ido de este mundo el ídolo del cine mudo Rodolfo Valentino.

Con “Se acabó”, Julio Gutiérrez consiguió un éxito más en su triunfal carrera. Llegado Fidel Castro al poder, Gutiérrez, como tantos otros disconformes con aquella Revolución, se exilió a los Estados Unidos.

En los finales de la década de los 40 y comienzos de los años 50 el bolero mambo sonaba en las mejores salas y teatros de Cuba, México y sobre todo Nueva York. Uno de esos cantantes afincados en Manhattan fue Vicentico Valdés (La Habana, 1921 – Nueva York, 1995), un cubano que se había forjado como voz solista de un grupo, Septeto Nacional, comandado en La Habana por Ignacio Piñeiro (La Habana, 1888— 1969); a este hay que adjudicarle el vocablo *salsa*, a raíz de cantar “¡Échale salsita!”, quien luego tuvo una dilatada carrera internacional con La Sonora Matancera y la orquesta de Tito Puente. Él difundió “Los aretes de la luna”, una de cuyas estrofas era esta: “Los aretes que le faltan a la luna / los tengo guardados para hacerte un collar / los hallé una mañana en la bruma / cuando caminaba junto al inmenso mar...”.

Y, si se nos permite esta digresión acerca del mentado Ignacio Piñeiro, sépase que a él se debe el celebrado, tan traído y llevado “Asturias, patria



querida”, lo que nos recordaba Manuel Martín Ferrand el 18 de mayo de 2012 en su sección del diario *ABC*, llamándolo “cubano zumbón y moreno”. La referencia desmiente que el considerado himno eterno de todos los astures no tenga autor conocido.

Retornando a Vicentico Valdés, al que apodaban “La voz elástica de la canción”, estrenaría en tierras americanas, a principios de los años 60, dos boleros de autores españoles: “La montaña”, de Guijarro y Algueró, y “Envidia”, de los hermanos García Segura.

Del mismo autor de “Los aretes de la luna”, José Dolores Quiñones (Artemisa, Cuba, 1918 – Pinar del Río, 2008) era otro bolero mambo muy conocido, “Camarera del amor”, también titulado a veces “Camarera de mi amor”. Estas alteraciones en los títulos y en algunas letras es algo frecuente, insistimos, en el mundo de la canción, de lo que puede sea ajeno la mayoría de las veces el autor. “En este bar se hablaron nuestras almas / y se oyeron frases delicadas. / En este bar pasaron tantas cosas / por eso vengo siempre a este rincón”. El estribillo es muy pegadizo: “Camarera, camarera / tú eres la camarera de mi amor”. Benny Moré en América y Antonio Machín fueron los principales difusores de este bolero mambo.

Benny Moré, “El bárbaro del ritmo”

Citado Benny Moré, (Santa Isabel de las Lajas, provincia de Cienfuegos, Cuba, 1919 – La Habana, 1963), es imprescindible aludir a su interesante biografía, pues fue uno de los más revolucionarios intérpretes cubanos. Se llamaba Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez (o Armenteros) y parecía llevar en el cuerpo un endemoniado ritmo con el que contagiaba a su inmensa parroquia de admiradores.

Fue limpiabotas en su adolescencia. Aprendió a tocar la guitarra y actuaba en los cafetuchos de La Habana. En 1945 se lo llevó a México con su grupo Miguel Matamoros. También formó parte como cantante solista de la orquesta de Dámaso Pérez Prado, en pleno furor del mambo, con quien grabó nada menos que sesenta álbumes. Y estuvo asimismo con la de Bebo Valdés.

Benny Moré, llegado 1953 creó su Banda Gigante. En los Estados Unidos, sobre todo en Nueva York y en Los Angeles, alcanzó muy justa popularidad, al punto que en 1955 actuó en la gala de entrega de los Oscar cinematográficos.

Cuando se independizó como solista cambió su primer nombre de pila por el apelativo familiar de Benny, en razón a que Bartolo, en Cuba, es como suelen llamar a los burros. Se dice que esa decisión fue motivada por

su admiración al gran instrumentista de jazz Benny Goodman.

Tenía manías, como la de llevar unos espectaculares sombreros de ala ancha, siempre en colores claros y unos trajes amplísimos, en particular los pantalones. Dirigía su orquesta con un bastón.

Lo más sorprendente es que Benny Moré dirigía orquestas... sin saber música. Es decir: no leía partituras. Guiado siempre por su extraordinario sentido del ritmo. Él mismo afirmaba tener muy buen oído.

No pudo cumplir muchos compromisos, como uno en España en 1954, porque estaba dominado por un pánico invencible a viajar en avión.

Amplísima es su discografía, que con tanto retraso nos llegó a estos lares, en la que caben el son, el son montuno, la guaracha, el mambo, el bolero mambo, el merengue y otros ritmos tropicales. Compuso algunos boleros, (ya dijimos, sin estudios de música), aunque no sean al menos en España muy conocidos: “Amor sin fe”, “Amor fugaz”, “Dolor y perdón”, “Todo lo perdí”... De lo que sí se tiene constancia es de su gran personalidad, que le valió este epíteto: “El bárbaro del ritmo”. No le importó grabar con otros artistas, caso de aquel inolvidable dúo con quien precisamente le adjudicó el citado mote, Pedro Vargas: “Solamente una vez”. Gran interpretación la suya fue, entre tantas, la del bolero “Cómo fue”, de Ernesto Duarte (un compositor cubano nacido en 1923, quien vivió unos años en Madrid hasta su muerte en 1988, a los sesenta y cinco años, que fue director artístico de RCA discos). “Cómo fue / no sé decirte cómo fue, / no sé explicarme qué pasó / pero de ti me enamoré...”.

Si Benny Moré gozó e hizo gozar a tantos con su música, llevó asimismo una vida, fuera de los escenarios, llena de locuras. No había cumplido aquel 16 de febrero de 1963 los cuarenta y cuatro años cuando murió, víctima de una implacable cirrosis. No obstante, aun conocedor de que se acercaba su final, tres días antes del óbito celebró su última actuación. A poco se hubiera ido, como suele decirse “con las botas puestas”, en el mismo escenario.

El filin

A finales de los años 40 apareció una vertiente ligada al bolero tradicional, aunque magnificando más el estilo intimista, sin la algarabía que tuvo el bolero mambo, con preponderancia de la guitarra y el piano. Se le llamaría filin, exactamente igual como suena, en su pronunciación española, la voz inglesa *feeling*, que significa ‘sentimiento’.

A ese bolero filin pertenece “Contigo en la distancia”, tal vez el primero que en esa corriente alcanzó una inusitada repercusión en todo el mundo:

“No existe un momento del día / en que pueda apartarte de mí, / el mundo parece distinto / cuando no estás junto a mí. / No hay bella melodía / en que no surjas tú / ni yo quiero escucharla / si no la escuchas tú”. Esta es la cuarteta final: “Más allá de tus labios / del sol y las estrellas / contigo en la distancia / amada mía, estoy”. César Portillo de la Cruz se inspiró en una muchacha de gran sensibilidad, de la que se había enamorado locamente. Él contaba veinticuatro años. No tenía grandes aspiraciones artísticas. Se ganaba la vida como un simple pintor de brocha gorda y en sus horas libres dando clases de guitarra. Aquella joven trastornó sus pensamientos, le hizo soñar, no fue correspondido, pero... le dedicó un hermoso bolero, que ya es historia. Soñándola. Acompañándola en la distancia con su imaginación poética.

A vueltas siempre con el baile de las letras, cómo no, también existe en este bolero, según qué cantante o adaptador lo decida. Donde el autor escribió “...ya nada me conforma”, hay quien dice “ya nada me consuela”. Y en vez de “... ni yo quiero escucharla / cuando me faltas tú”, ya han leído antes que se entona también “ni yo quiero escucharla / si no la escuchas tú”. Inútil otra vez interrogarnos el motivo de tales licencias. A veces, como ocurrió en España, por imperativos de la censura.

Por cierto: César Portillo de la Luz tituló originalmente su bolero “Contigo a la distancia”, que luego se trocó “en la distancia”. Hay alguna versión (la de Andy Rusell, por ejemplo), en la que se escucha la frase del primer título. Añadimos algunos nombres gloriosos que han cantado este excelso bolero: Pedro Infante, Nat King Cole, Pedro Vargas, Plácido Domingo, Caetano Veloso, María Bethania, Luis Miguel, Cristina Aguilera... Pero quien lo estrenó fue el mexicano Fernando Fernández, pareja artística de la gran Elvira Ríos, grabándolo en 1947. A partir de entonces, centenares de voces lo han tenido en su repertorio habitual, porque es de los más logrados boleros de todos los tiempos. Su autor: César Portillo de la Cruz (La Habana, 1922 – 2013). De familia humilde, su progenitor era albañil, y él mismo, decíamos líneas atrás, pintor de brocha gorda. Tocaba la guitarra y poco a poco fue aficionándose a cantar y a componer canciones. Hay quien le achacó que “Contigo en la distancia” tenía, en sus primeros compases, un implícito recuerdo a Franz Lehar, cual leve remedo del vals de su universal opereta, “La viuda alegre”. Acerca de su bolero, comentó que podía interpretarse lo mismo por un hombre que por una mujer. Lo cual no es nada baladí: hay canciones en general que pierden intensidad según suene por uno u otra.



A este gran compositor se le debe una renovación del bolero, al que aportó notas y arreglos de jazz.

Portillo había formado en 1956 un trío, e inmediatamente después un conjunto con Frank Domínguez, quienes popularizaron el bolero filin. Otro que cultivó ese género fue Juan Orlando de la Rosa y Valenzuela (La Habana, 1919 – 1957), pianista (estuvo unas temporadas tocando con la orquesta de Ernesto Lecuona) y también compositor, dejándonos para la historia otra romántica pieza: “Anoche hablé con la luna”, que como tantos y tantos títulos estrenó en España Antonio Machín, que será con total seguridad el intérprete más citado en nuestro libro: “Anoche hablé con la luna / y le conté mis penas, / y le conté mis ansias / que tengo de tenerte...”.

Desde luego, en Cuba y en México existían a finales de esa década de los 40 muy notables cantantes, desconocidos por estos pagos, que gozaban de gran prestigio estrenando esos boleros. Una de esas voces maravillosas fue la de Elena Burke (La Habana, 1928 – 2002)), cuyo nombre completo era Romana Burgués González. De las más grandes intérpretes del bolero cubano, quien cantaba desde su época adolescente y formó parte de Las Mulatas de Fuego, aquel grupo femenino que animaba las noches del célebre cabaré Tropicana de La Habana, con el que realizó una gira internacional. Elena Burke destacó con el bolero filin como vocalista de la orquesta de Frank Domínguez (Matanzas, Cuba, 1927 – Mérida, México, 2014). Este sensacional músico se llamaba Francisco Manuel Ramón Dionisio Domínguez Radeón.

Hijo de una profesora de alta costura y un farmacéutico, complació a su padre estudiando la carrera de este, aunque luego se matriculó también en el Conservatorio. Pianista, compositor y también cantante a partir de 1958. Formó pareja artística con la antedicha Elena Burke, durante quince años. Tocó mucho tiempo el piano en un hotel de La Habana. Y para la historia del bolero ha inscrito su nombre en letras de oro por haber compuesto “Tú me acostumbraste”, que le estrenó el cubano René Cabel, aunque tuvo mayor proyección internacional cuando lo grabó el chileno Lucho Gatica, cuya versión fue la primera que escuchamos en España: “Tú me acostumbraste / a todas esas cosas / y tú me enseñaste / que son maravillosas”. Cuyo final era: “... por eso te pregunto / al ver que me olvidaste: / ¿por qué no me enseñaste / cómo se vive sin ti?”. La comunidad gay tiene a este bolero como una especie de himno.

En época más reciente, el cubano Pablo Milanés rescató del olvido viejos boleros de Frank Domínguez, caso de “Imágenes” y “Cómo te atreves”.

Frank Domínguez era homosexual. Y, aunque discreto, tuvo dificultades para desarrollar su carrera. Le prohibieron algunos de sus boleros. Quizás por demasiado atrevidos para la época. En cualquier caso, la dictadura castrista persiguió con saña a gentes como él. Lo recordaba el periodista cubano Raúl Rivero cuando lo veía, camino del mar, hacia su casa, un apartamento situado encima de un bar de alterne llamado La Zorra y el Cuervo. Y Guillermo Cabrera Infante lo plasmó a vuela pluma en su novela *La Habana para un infante difunto*, cuando lo escuchaba cantar sentado en un taburete, ante su piano, en el club Sherezade. Un hombre afectuoso y sensible, al que silenciaban en las emisoras de radio y televisión de Cuba, sin que tampoco los cronistas del espectáculo lo mencionaran nunca. Y eso que con su música se habían enamorado varias generaciones de compatriotas suyos. Treinta años duró esa persecución del gobierno cubano, propietario de todos los medios de producción, tiempo durante el que no pudo grabar disco alguno. Y hasta lo humillaron enviándole a su casa comisarios que debían evaluar sus conocimientos musicales. Toña La Negra fue a visitarlo y, al encontrarle en tan miserables condiciones, juró no pisar más Cuba. Frank Domínguez acabaría marchándose en 1991, rumbo a México, fijando su residencia en Mérida, Yucatán. Por dentro, viajaba un alma atormentada.

Englobado en la lista de compositores del bolero filin está también José Antonio Méndez (La Habana, 1927 – 1989), que era hijo de un albañil. Tocaba la guitarra desde los trece años, se hizo cantante y también compositor. Destacó más en esa segunda actividad; como intérprete, era discreto, y fue apodado “El Bronco”. En México, adonde marchó hacia 1950, contó con la ayuda de Benny Moré. Y Los Tres Diamantes le grabaron otro bolero de ensueño, que también hemos escuchado en las voces de Toña la Negra, Pedro Infante y Olga Guillot, “La gloria eres tú”. Lástima que Méndez muriera de forma trágica, cuando, de repente, en plena calle sufrió un violento ataque de epilepsia, siendo atropellado por un autobús. Recordaremos siempre aquel final de su bolero: “Dios dice que la gloria está en el cielo, / que es de los mortales el consuelo de morir. / Bendito Dios, porque al tenerte yo en la vida / no necesito ir al cielo tisú / si alma mía la gloria eres tú”. Eso de “tisú” debió ser una ocurrencia que le exigía la rima.

Esa corriente musical de los nombres mencionados en este apartado ha llegado al presente. En 1996, en Madrid, se presentó un espectáculo titulado *Ellas tienen filin*. Sus protagonistas eran dos excelentes cantantes cubanas. Una, Marta Valdés (La Habana, 1934), universitaria, estudiante de Filosofía y Letras y en el Conservatorio, compositora e intérprete, acompañándose

ella misma con su guitarra. Sus boleros, por desgracia apenas conocidos en su voz en España, fueron estrenados por Elena Burke, Vicentico Valdés y más recientemente Pablo Milanés. Al menos como autora, ha tenido más crédito entre nosotros.

La otra protagonista de “Ellas tienen filin” sí posee un amplio crédito en nuestro país: Omara Portuondo Peláez (La Habana, 1930). Empezó en las emisoras de radio de la capital cubana, fue la solista del grupo Loquibambia, cantó y bailó en el cabaré Tropicana, tuvo un cuarteto, Las D’Aida, que junto a su hermana Haydée, Moraima Secada y Elena Burke mantuvieron a lo largo de quince años. Aprendió a tocar las tumbadoras. En 1997 grabó el disco español *Desafíos* junto a Chucho Valdés. La pareja, catorce años después, volvió a encerrarse en un estudio, cuyo resultado fue el álbum *Omara y Chucho*, que presentaron en directo durante una gira europea.

Para entonces, Omara contaba más de ochenta años y mantenía una envidiable vitalidad y, por supuesto, su privilegiada voz. Entre sus mayores logros, figuran sus actuaciones en el Olympia, de París, y el Carnegie Hall neoyorquino. Con un pasado de leyenda: actuó con los más grandes, como Nat King Cole. Muy celebrada fue su aparición, el año 1999, en la película *Buena Vista Social Club* y en el disco que también se editó con igual título. Y aunque en ese filme se deslizaba la nostalgia de un ayer inolvidable, Omara Portuondo no parecía vivir solo de aquellas glorias, recordadas por ejemplo con Ibrahim Ferrer. Sentíase contenta con su presente, sin vacilar en tener un acompañante ocasional: el artista pop Alejandro Sanz, haciendo un singular dúo.

Se la conoce como “La novia del filin”. Que a sus ochenta y cuatro años, en el otoño de 2014, volvió a grabar su primer éxito, “Magia negra”. Lo incluyó en un disco donde aparecían sus nuevas versiones de “Bésame mucho”, “Noche cubana”, “Caravana” (de Duke Ellington)... “La música es el alma del pueblo”, repetía en sus entrevistas Omara Portuondo, tomando la frase de José Martí.

Olga Guillot, “La reina del bolero”

Para los españoles, la voz femenina del bolero cubano más familiar es Olga Guillot (Santiago de Cuba, 1922 – Miami, 2010). Por varias razones. Era la artista de su país que más veces ha actuado aquí; sus discos, que superan la cifra de sesenta álbumes, tuvieron siempre una buena aceptación; encarnaba un estilo singular, lleno de vehemencia, que gustó, aun con sus excesos gestuales y vocales manifiestos, que son marca de la casa; y siempre manifestaba su amor por los españoles, no en vano su padre era catalán.



Vivió su niñez en La Habana. Jovencita, con su hermana María Luisa formó el dúo Hermanas Guillot. Por matrimonio de esta, la pareja artística se disolvió. Entonces, Olga se integró en el cuarteto Siboney, que lideraba la compositora Isolina Carrillo, y en el que estaba también Celia Cruz. Corría la mitad de los años 40 cuando el pianista de aquel grupo, Facundo Rivero, la animó a convertirse en solista. Así lo hizo, debutando en 1945. Un año más tarde efectuó su primera grabación, “Lluvia gris”, que también se conoce como “Tiempo tormentoso”. En realidad, la versión española de la melodía norteamericana “Stormy Weather”. Un blues.

Olga se fue a Nueva York, cantó con la orquesta de Miguelito Valdés, formando con él dúos muy aplaudidos: “Quizás, quizás”, “Lágrimas negras” y otros boleros. Y también con la de René Cabel.

Luego, vinieron temporadas de éxitos continuados en sus giras por toda Sudamérica, acrecentados por sus películas, la primera de las cuales rodó en 1948, *La Venus de fuego*. Llegaría a filmar cerca de una veintena, algunas de ellas en España, aunque su participación se limitara a cantar algún bolero.

Viviendo en México, donde se radicó por espacio de dos decenios, y cantando con la orquesta de Juan Bruno Tarraza (autor del que interpretó, entre otros títulos, “Oye, corazón”, “Soy tuya” y “Tu nombre”), realizó en 1954 la que puede considerarse su primera grabación destacada, que sería su trampolín en adelante: “Miénteme”, el bolero de Armando “Chamaco” Domínguez que ya no dejaría de cantar nunca: “Voy viviendo ya de tus mentiras, / sé que tu cariño no es sincero / sé que mientes al besar / y mientes al decir «te quiero», / me conformo porque sé / que pago mi maldad de ayer”. Para rematar así: “¿Y qué más da? / la vida es una mentira: / miénteme más / que me hace tu maldad feliz”. Hizo en 1956 una gira por Europa, incluyendo, claro está, nuestro país, adonde siempre volvería.

Cantó por vez primera en 1957 “Tú me acostumbraste”, otro título imprescindible ya en su repertorio, con el que se sentía muy compenetrada. Fue su autor, José Antonio Méndez, quien la invitó una noche habanera a que cantaran juntos aquel bolerazo. Y ya no dejó de interpretarlo. Si bien el bolero filin es solo una arista de su poliédrico estilo. Porque ella misma se escapa, con su poderosa personalidad, a ser encuadrada en uno solo.

Una mujer como Olga Guillot, con su conocido temperamento, no extraña que viviera en realidad algunos de los mejores argumentos de sus boleros. Tuvo amores, algunos impetuosos. Y se casó cinco veces. De su relación con el compositor René Touzet (La Habana, 1916 – 2003) nació

una hija, Olga María. Más adelante adoptó una niña. Uno de sus maridos era el actor Alberto Insúa.

De Touzet, que fue un pianista muy dotado y dirigió su primera orquesta con catorce años, autor de “No te importe saber”, que le estrenaron Miguelito Valdés y Pedro Vargas, Olga Guillot estrenó un bolero, “La noche de anoche”, del que son estas estrofas: “La noche de anoche / qué noche la de anoche, / tantas cosas de momento sucedieron, / que me confundieron...”.

Contrajo Olga matrimonio con el director de una emisora cubana, Ibrahim Urbino, que era del Partido Comunista. Pronto tarifaron, tanto por problemas personales como ideológicos.

Dejó Cuba en 1961, anunciando su rotunda oposición al régimen castrista, para no volver mientras gobernara el dictador. Su casa habanera sería saqueada. Sus asaltantes hicieron añicos, con furia, todos los vinilos que encontraron de Olga. Se necesita tener un odio absurdo para esa suerte de tropelías. Y desde México (ya su residencia), se movió periódicamente por Centro y Sudamérica, anunciada como “La Voz de Cuba” o “La Temperamental”. Fue la primera cantante femenina en su estilo que actuó en el Carnegie Hall, de Nueva York, en 1964, adonde regresó en otras ocasiones; y en otros no menos importantes escenarios, como el Palladium, el teatro Paramount, el club Million Dollars, con un público entusiasmado, en gran parte compatriotas exiliados, que se compenetraban con aquellos boleros que les traían sonidos e imágenes de la Cuba que habían dejado a la fuerza.

¿Cómo olvidar su extraordinaria creación de “Voy”? Se trata de un bolero de oro compuesto en 1965 por el mexicano Luis Demetrio, apellidado Tracónis (Mérida, 1931 – Cuernavaca, 2007), el de “La puerta”, que le grabó Lucho Gatica. Autor asimismo de “Si Dios me quita la vida”, “La copa de vino”, el chachachá “Me lo dijo Adela”... Y quien en este otro citado bolero contaba esto, que tan ardorosamente le cantó Olga: “Voy a mojarme los labios / con agua bendita / para borrar los besos / que un día me diera / tu boca maldita...”. (Hay quienes dicen “Para lavar los besos”).

De este Luis Demetrio, aunque no tenga nada que ver con el bolero sino con el chachachá, nos complace citar su primer éxito, que fue “Me lo dijo Adela”, que tanto se cantó y se bailó en los años 50: “Me lo dijo Adela, / doctor, mañana no me saca usted la muela / aunque me muera de dolor. / Porque dicen que anoche lo vieron / con un tremendo vacilón”.

Actuó Olga Guillot junto a grandes estrellas, ajenas a su género, incluso: Frank Sinatra, Edith Piaf, Nat King Cole... E intervino en dieciséis películas.

Tuvo siempre fama de ser una intérprete sensual. Y mucho más, porque la tildaron de erótica. A lo cual ella daba esta explicación: la censura española y de otros países le habían retirado de la circulación “Me muero, me muero”, un bolero de Lolita de la Colina. Consecuencia: el disco se vendió más de lo que habían pronosticado ella y su casa fonográfica.

En 1988 cumplió sus bodas de oro con la música. Los exiliados de Miami, ciudad donde había vivido últimamente, le dedicaron un premio por toda su carrera. Una estrella con su nombre figura en el asfalto de la calle Ocho, en La Pequeña Habana, por donde transitan diariamente miles y miles de sus compatriotas. Y en enero de 1994 fue homenajeada en la base norteamericana de Guantánamo, donde en su discurso, dijo: “No descansaremos hasta que Cuba sea libre”. Militancia política aparte como anticastrista, Olga Guillot era la expresión más apasionada del bolero de siempre. Más de mil canciones han brotado de sus carnosos labios. Mejor decir de su enorme corazón. Ese corazón, precisamente, que la traicionó en el último momento. Sufrió un infarto y la llevaron a urgencias en el Hospital Monte Sinaí, de Miami Beach. Y allí se apagó para siempre el 12 de julio de 2010. No se cumplió su eterno sueño de volver a su Cuba querida, la Cuba Libre que ambicionaba. A la que tanto quiso y tanto cantó.

Celia Cruz: ¡azúcar!

Úrsula Hilaria Celia de la Caridad Cruz Alonso (La Habana, 1924 – Nueva Jersey, EE.UU., 2003) es otro de los grandes nombres de oro de la canción cubana. Si bien su especialidad no fue, en esencia, el bolero, razón por la que su inclusión en nuestra obra ha de ser, en cierto modo, testimonial. Su biografía es desde luego una referencia obligada a la música de su tierra, en la que brilló como una gran sonera, y así fue llamada “La gran guarachera” y “La Reina Rumba”.

Nunca quiso hablar de su edad. La ocultó hasta su muerte. Pura coquejería sin importancia. Hemos indicado 1924 como el año en que llegó al mundo, pero en otros escritos consultados hallamos fechas diferentes. Demos por buena la primeramente indicada, que es la que figuraba en su obituario.

Su padre era fogonero en los ferrocarriles cubanos. Quiso que Celia estudiara para maestra de escuela. Y así lo hizo ella, disciplinadamente. Para no ejercer jamás la carrera. Empezó a cantar en las emisoras de radio de La Habana siendo una niña. Cursó estudios de piano. Grabó sus primeras canciones finalizando los años 40. Estuvo con Las Mulatas de Fuego, formación de esculturales fémias que atraían a los atentísimos espectadores



del celeberrimo cabaré Tropicana. Isolina Carrillo le dio lecciones de cómo interpretar bien las guarachas. Luego, a principios de los 50, fue una de las voces solistas de La Sonora Matancera, con quien hizo sus primeras grabaciones. Y ya ella sola grabó el primero de sus setenta álbumes, en 1957.

De gira con La Sonora Matancera en 1960, sus componentes, en desacuerdo con el régimen de Fidel optaron por no regresar a la isla. Y Celia Cruz juró no retornar a ella mientras siguiera aquel en el poder. Trató de irse solo por unas horas, en 1962, para dar el último adiós a su madre, pero no le permitieron viajar a La Habana para acudir al entierro. Compungida, lo contaba ella misma en sus memorias. Luego Montero Aroca se equivoca en su libro, donde aseguraba que quien falleció el 7 de abril de 1962 fue el padre. Errores de ese corte se producen de vez en cuando en biografías y enciclopedias, por muy respetadas que sean algunas, o bien se consulten periódicamente en Internet.

Poco más de tres meses después de la dolorosa muerte de su madre, el 14 de julio de 1962, Celia Cruz contraía matrimonio con Pedro Knight, que tocaba la trompeta con la Sonora Matancera. Era la segunda boda de ella, que anteriormente había estado casada con un cantante argentino llamado Carlos Torres.

La vida de Celia Cruz en los Estados Unidos no le fue fácil al principio. Su casa discográfica no confiaba en ella. Cuando empezó a cantar con la orquesta de Tito Puente, a partir de 1966, su suerte cambió. Y ya fue un mito de la salsa, nombre con el que se bautizó la música de son y guaracha que siempre había cultivado hasta entonces. Sería lo mismo, pero con otra etiqueta. ¿Razones? Tal vez era una manera de disfrazar la nomenclatura de los ritmos cubanos cuando Estados Unidos había roto sus lazos diplomáticos con el régimen castrista. Y también una técnica publicitaria para los nuevos lanzamientos discográficos de todos aquellos grandes artistas exiliados, entre los que figuraban Willie Colón, Ray Barretto, Johnny Pacheco y la orquesta Fania All Star. Parece ser que el nombre de *salsa* se utilizó por primera vez en un programa de radio que se emitía en 1967 titulado La Hora de la Salsa, donde sonaban las grabaciones de La Sonora Matancera. Al menos durante un par de décadas esa música triunfó en parte de los Estados Unidos y desde allí llegó a medio mundo con éxito. Celia Cruz vivió esos años como una auténtica diosa de esa música, que era su pasión, su vida.

En la voluminosa producción discográfica de Celia Cruz claro está que se cuentan interpretaciones de conocidos boleros: “Noche de ronda”, “Lamento



jorocho”, “Dos gardenias” y otros. Y, por supuesto, tienen el sello inconfundible de quien hizo popular la expresión *¡azúcar!* al final de sus actuaciones.

Sucedió que, cenando una noche en un restaurante de Miami, llegada la hora del café, un camarero cubano le preguntó si quería tomarlo con azúcar. A lo que Celia, respondió que un café cubano, tan amargo, precisaba de ese edulcorante. Y en un rasgo de humor, gritó ante una clientela mayoritariamente del exilio cubano: “¡Azúcaarrrr!”. La anécdota fue muy celebrada, corrió de boca en boca y en teatros y salas de fiesta, sus compatriotas la saludaban con aquella exclamación. Que Celia terminó haciéndola totalmente suya, como remate de sus actuaciones.

Si los premios reconocen la carrera de una artista, Celia no podía quejarse: fue galardonada con seis Grammys, tres latinos y tres norteamericanos.

No pudo volver a Cuba como tantas veces soñó. Había celebrado en su casa de Nueva Jersey el 41º aniversario de boda junto a su querido Pedro. Poco tiempo después enfermó gravemente, falleciendo el 16 de julio de 2003, víctima de un cáncer encefálico. Sus restos mortales fueron enterrados en Miami. Cuarenta mil cubanos del exilio le dieron su último adiós. El diario *Granma*, órgano del régimen castrista, despachó la noticia del óbito con solo dos líneas.

La Lupe, “Puro teatro”

Guadalupe Victoria Yoli Raymond, La Lupe, (Santiago de Cuba, 1936 – Nueva York, 1992), a quien también se la conoció como “La Yiyiyi” representa en la canción cubana, como antes lo habían sido Celia Cruz y Olga Guillot, el fuego, la gran intensidad en un escenario. Guillermo Cabrera Infante escribía de ella que “parecía poseída por el demonio del ritmo”. Ella misma había cantado en un bolero de Julio Gutiérrez: “Hoy tengo el diablo en el cuerpo / y me abraza la fiebre de tu ardor”. Fue el primero que grabó en su vida, en 1960.

Fue maestra de escuela titulada, aunque no llegó a ejercer. Empezó a cantar, imitando a Olga Guillot, en una emisora de radio de La Habana. Estuvo con el trío Tropicuba cantando en 1959 por los bares de La Habana, pero la echaron. Decían que no se controlaba. La revolución castrista no iba con ella, así es que hizo su breve equipaje y se plantó en México, en 1962 y luego marchó a Nueva York, donde ya sentó sus reales hasta su final.

Era puro volcán cantando la llamada salsa. Primero estuvo con el percusionista Mongo Santamaría. Pero una mujer así era difícil que se sometiera

a la disciplina de una orquesta o a cualquier otra clase de limitación. Tito Puente parece que tuvo más paciencia con ella y le permitió con su orquesta que participara en varias grabaciones. Llegó a actuar en el Carnegie Hall y en el Madison Square Garden.

Su bolero más conocido es “Puro teatro”, de Catalino “Tite” Curet Alonso (San Juan de Puerto Rico, 1926 – 2003), hijo de un profesor de español, albañil, luego empleado de Correos, estudiante de Periodismo y Sociología y un destacado compositor a partir de 1968, con temas que le estrenaron Willie Colón, Rubén Blades, Ray Barreto... y La Lupe: “Igual que en un escenario / finges tu dolor barato, / tu drama no es necesario / ya conozco ese teatro... / Teatro, lo tuyo es puro teatro, / falsedad bien ensayada, / estudiado simulacro...”.

También de Curet era el bolero “Porque así es que tenía que ser”. Otras piezas que cantó La Lupe: “La tirana”, “Carcajada final”, “Se acabó”, “No me quieras tanto”, “Tu vida es un escenario”, “Con mil desengaños”...

Esta mulata alocada ganó mucho dinero pero acabó en la más absoluta miseria. Fue de escándalo en escándalo. Arrebatadora ante el público, no se paraba en barras a la hora de provocarlo. Sus excesos étlicos solía pagarlos Homero, su pianista, al que golpeaba con los tacones de sus zapatos de aguja. En una actuación televisiva en Puerto Rico se quedó casi en pelota picada. Las drogas fueron haciendo mella en su organismo. La enfermedad de su segundo marido le complicó aún más las cosas, y para hacer frente a esa situación se vio obligada a vender sus posesiones: varios automóviles, joyas, su casa de Nueva Jersey. Y eso que se libraba de una pesadilla, ya que él la maltrataba continuamente, propinándole tremendas palizas. Un caos en un hogar con dos hijos, que ella no podía atender adecuadamente.

Fueron menguando sus contratos. Y hubo de recurrir finalmente a la Seguridad Social norteamericana, quien se hizo cargo de su manutención. Cantaba en sus últimos días en el coro de una secta evangelista, la Iglesia Pentecostal El Fin Se Acerca. Nombre que parecía ser premonitorio para la artista, pues un infarto puso punto final a su existencia el 28 de febrero de 1992.

Pedro Almodóvar rescató la voz de La Lupe en la banda sonora de su película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde sonaban las notas de “Puro teatro”. Venía que ni pintada al pelo. La Lupe no era del todo conocida del público español: solo en ciertos ambientes. Pero a partir de entonces empezó a crecer su mito. Y hoy, sus grabaciones constituyen un



impagable legado. Los boleros son solo una parte de su repertorio, en sus variedades asociadas al mambo y al chachachá, que La Lupe cantó a su modo y manera, superando en intensidad a cualquier otra, incluida Olga Guillot. Ni mejor ni peor. Sencillamente diferente. Con furia, como un tornado.

