



COLECCIÓN
LUIS MARIANO RIVERA

Luis Antonio Bigott

HISTORIA DEL BOLERO CUBANO



Ministerio
del Poder Popular
para la Educación



Nicolás Maduro Moros

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Tareck El Aissami

Vicepresidente Ejecutivo de la República Bolivariana de Venezuela

Elías Jaua

Vicepresidente para el Área Social

Ministro del Poder Popular para la Educación

Junta Administradora del Ipasme

Marisela A. Bermúdez B.

Presidenta

Pedro Germán Díaz

Vicepresidente

Elkis A. Polanco G.

Secretario

Fondo Editorial Ipasme

Federico J. Melo S.

Presidente

Luis Antonio Bigott

Historia del bolero cubano
(1883-1950)

Historia del bolero cubano

© Luis Antonio Bigott

Primera edición

© Fondo Editorial Ipasme

Caracas, 2018

Depósito Legal: lf65120147801778

ISBN: 978-980-401-223-5

Edición y corrección: Federico J. Melo S.

Diseño y diagramación: María Carolina Varela

Imagen de portada: *Changi cubano* del autor estadounidense Santos Mendez

Fondo Editorial Ipasme:

Locales Ipasme, final calle Chile con Av. Presidente Medina

Urbanización Las Acacias. Municipio Bolivariano Libertador, Caracas

Distrito Capital, República Bolivariana de Venezuela

Apartado Postal: 1040

Teléfonos: +58 (212) 634 54 45 / 634 54 53 / 634 54 56

Se autoriza la reproducción total o parcial de la presente obra,
siempre que se señale la fuente original.

Prólogo

La diferencia entre la historia y la biografía, a fin de cuentas, viene a ser que en la historia intervienen muchos personajes, mientras el biógrafo se ciñe a uno escogido amorosa o maliciosamente-, dándole realce entre todos y escudriñando hasta donde sea posible los menores vericuetos de sus andanzas, altibajos, venturas y desventuras. Por ésta y otras razones me inclino a pensar que este libro, cuya lectura recomiendo a legos especialistas, pudiera considerarse una biografía de ese personaje histórico que llamamos Bolero.

Digo esto porque además, cuando hace algunos años se me pidió un trabajo sobre el tema, y luego de discurrir y frecuentar las más inhóspitas y encontradas fuentes y referencias, comencé mi disquisición diciendo: “El Bolero es como un personaje de ficción, alrededor del cual se crea toda una trama y se inventa una biografía con visos de credibilidad”. Y tras repasar variadísimas definiciones y modalidades de bolero y más de un híbrido hijo postizo suyo, llegue a la menguada conclusión de que era mejor no definirlo y considerarlo como bolero, con juicio más gustativo que estético, todo aquello que tuviese “sabor a bolero”.

Al repasar ahora este libro de Luis Antonio Bigott sobre el bolero cubano, tengo la impresión de que por vez primera se le ha dado a nuestro sujeto, por lo menos, partida de nacimiento, fe bautismal, certificado escolar, cédula de identidad, pasaporte y visa, título de bachiller, certificado médico, títulos de propiedad y derechos de autor. Si seguimos más o menos fielmente una moderna canción venezolana que enumera estas necesarias armas de combate de un caballero contemporáneo, notaremos que a nuestro Bolero no le hacen falta ni la licencia de conducción, porque él se desplaza en vuelo mágico por el espacio sonoro; ni la carta militar, porque siempre ha sido amoroso y por lo general pacifista, aunque no siempre; ni el acta de defunción, porque no tiene las menores intenciones de morir. Pero con la información y análisis que nos proporciona ahora Luis Antonio Bigott, al menos tenemos ya un curriculum lo bastante coherente como para sacarme de mi escepticismo aquél y confiar en que nuestro biografiado se reconozca en esta biografía, luego de tantos maltratos sufridos en manos de expertísimos musicólogos que son como los doctores de la música, duchos en sangrías y cataplasmas, pero erráticos en el diagnóstico.

Se atribuye al Generalísimo Máximo Gómez, héroe de nuestra guerras de independencia, aquello de que los cubanos “o no llegamos, o nos pasamos”. Si aplicásemos la frase a esto del Bolero, se hará de ver que en nuestra extensísima producción bolerística estamos bien “pasados”. En cuanto a su equivalente

crítico, historiográfico y musicográfico, oscilamos entre dos insuficiencias: entre la gacetilla fugaz, desmañada y poco informada, fruto del encargo y del desgano (o la ditirámica, fruto de un entusiasta “sociologismo”) y su polo opuesto, el tratado erudito; técnico, sesudo, semiótico e ininteligible. Y si los boleros cubanos y puertorriqueños, hijos de la bohemia y los encuentros transmutados en descarga, poseen el más rancio linaje y el más frondoso árbol genealógico, la producción crítica y recopilación histórica sería suele darse con mayor frecuencia en Tierra Firme, que cuando no es Venezuela es Colombia, con los mexicanos en un término medio, aunque incursionando siempre bravíamente en ambos terrenos.

En estos penúltimos años el Bolero ha dado claras señales de nueva vida, porque si bien es cierto que —al igual que se repite del tango— el Bolero nunca ha muerto, no lo es menos que autores e intérpretes de nuestra América mestiza, y con razones de más los ibéricos, esos cuyos tatarabuelos fueron primos de los nuestros, han tratado con harta insistencia de asesinarlo irremediamente, cual narco-pistoleros furibundos, vengativos y temerosos de un juez que se las sabe todas y sigue ocupando alto sitial en el mundo de las blancas, negras, mulatas y corcheas, señal inequívoca de la grandeza y el sorsote inigualable del bolerón de antaño.

Pues lo que hoy llaman por acá “canción romántica”, y que los pragmáticos anglosajones en su sabiduría práctica y computarizada definen mucho mejor como Hispanic Pop, no es sino una mediocre imitación de las últimas modas comerciales del Norte, con sus puntas y collares de un hispanismo trasnochado a lo Julio Iglesias. Son números y cantautores, como hoy se estila que se “atravesan” hasta cuando no hay clave rítmica con la cual atravesarse, viniendo a tropezar una y mil veces con la misma piedra. Ante la invasión disquera y televisiva que ello representan, hacen bien los que retornan al genuino bolerón, y no por gusto los salseros, tan apegados a lo nuestro, incorporan la “bachata” a lo Juan Luis Guerra a manera de bolero en tiempo más movido, como lo exigen los bailadores y los movimientos de estos tiempos.

Contribuciones valiosas al conocimiento del Bolero, su historia y su lugar en la música latinoamericana, han ido apareciendo en artículos de revistas y ponencias a eventos nacionales e internacionales, a lo que han venido a sumarse algunos libros valiosos hasta llegar a constituirse toda una literatura bolerística de innegable interés. Por sólo citar unos pocos ejemplos, el libro **“Fenomenología del bolero”**, del venezolano Rafael Castillo Zapata, en su deliberada mescolanza de la semiótica con cierto lenguaje Kitsch, ofrece elementos de análisis y puntos de vista interesante para quien sepa leerlo; Pablo Dueñas ha contribuido con su **Historia documental del bolero mexicano**;

y del propio México, hay más de una sugerencia válida en el trabajo de Jaime Pérez Dávila *Del amor y la fiesta en el son*, como las hay en otras contribuciones por autores de Puerto Rico, Venezuela, Colombia, México y Cuba. En 1988 apareció un ambicioso logro editorial sobre el Bolero en todo el ámbito latinoamericano: “**Cien años de bolero**”, del colombiano Jaime Rico Salazar, con discreta documentación que no lo exime del déficit de reducir a apretadísimo espacio la parte que corresponde a Cuba, que fue cuna de Bolero.

El cubano Helio Orovio trató de remediar en parte el vacío dejado por Rico Salazar, con su cancionero (editado en México) “**300 Boleros de Oro**”, todos de la isla. Mas la ausencia de elemento discursivo o analítico alguno sumado a ciertos errores en las escuetas fichas biográficas, limitar sobremanera el alcance de este trabajo. Este nuevo vacío viene a llenarse precisamente con el libro de Luis Antonio Bigott, desfacedor de entuertos y protector de viudas y huérfanos, según rezan los epítetos aplicados antaño a los esforzados Amadises y Esplandíanes, y prodigados luego por los Quijanos y los Estebanillos. Inconforme con la bibliografía consultada Luis Antonio Bigott, de la estirpe de los conversadores insignes, se dio a la tarea de hacer el obligado peregrinaje por la isla y compartir con juglares y trovadores bohemios, sabedor de que la cultura popular está fuertemente enraizada en lo cotidiano y que, como decía Vinicius de Moraes, “la vida, amiga, es el arte del encuentro”.

Y el nacimiento casi mágico de un buen bolerón surge a menudo de casuales encuentros y amistosas porfías, cuando no de la furtiva miradita de la dama de aquella, o del compartimiento de animados cuenteros capaces de tomar la anécdota más prosaica en la más acabada joya cancionística, al calor de la caña y el amparo de una acogedora taberna u hospitalario aposento de solar trovero.

Así transcurre la historia del bolero cubano que nos trae Luis en detalle, desde las peñas de los viejos trovadores finiseculares influídos por el cadencioso ritmo del cinquillo danzonero, pasando por los agitados años transcurridos entre la furia del son oriental y los vendavales sociales y políticos; por aquí desfilan Pepe Sánchez, Sindo Garay, Villalón, Rosendo Ruíz y Manuel Corona, amigo del poeta y líder comunista Rubén Martínez Villena, quien también compartió en los años 20 la bohemia del Grupo Minorista, cuyas filas tenían como maestro a don Fernando Ortiz y contaban con dos jovencitos que prometían mucho en las letras y se llamaban Nicolás Guillen y Alejo Carpentier. Y cuando el vendaval no dejara en pie ni al teatro Alhambra, en los difíciles e incoloros años 30 la “trova intermedia” se mantenía amurallada en las peñas, pero asomada a las ondas radiales, mientras surgía y pasaba el

danzonete, se fortalecían las jazzbands y llegaban nuevas influencias bolerísticas desde Yucatán, Veracruz y Ciudad México, que irían conformando imperceptiblemente el estilo de los “pianistas-compositores” de la próxima generación.

Y llegarían los años 40, que junto con el mambo y el jazz afrocubano o latino traerían el “bolero arrabalero”, cuyas historias melodramáticas y escalofriantes vibraban en las vitrolas (o rockolas) haciéndolas competir con la otra locura del momento, las novelas radiales, y reforzado ahora el bolerón por las trompetas del nuevo formato de conjunto creado por Arsenio Rodríguez. Pero como antítesis a este bolero “duro” y realista, y en perfecta y hegeliana relación dialéctica con él, surgía el feeling (o filin), que conjugaba el viejo espíritu trovadoresco con las armonías de Debussy, Duke Ellington y el bebop. Así hasta que llegamos a la década de los 50, triunfo definitivo del filin cubano y el “nuevo bolero” mexicano; verdadera apoteosis del género y crisol —o melting pot— en que se mezclaban todos los estilos bolerísticos de antes o después y se creaban nuevos híbridos mediante la fusión con el mambo, la ranchera o el chachachá. Y luego y largo paréntesis rockero, salse-ro y de todos los signos, buenos o malos, el lento despertar, resurgimiento e interés creciente por lo que es parte de nuestra historia y expresión de nuestra psicología y modo de ser latinoamericano, parte de ese tesoro común que es nuestra cultura popular.

Y por fin se hace justicia, en el libro enjundioso y ameno, al Bolero tal como brotó y se desarrolló en su tierra natal. Libro que no etiquetamos de definitivo, porque nada lo es. Ni le endilgamos elogios magisteriales ni farandularios porque rechazamos los lugares comunes, y por el qué dirán, y Dios me entiende, y basta. Aunque siempre estamos dispuestos a responder a las críticas malintencionadas o los comentarios socarrones, a la manera de nuestro amigo el insigne guitarrista y bohemio impenitente Sergio Vitier, con aquello de: “A palabras pronunciadas con inverecundia y estulticia, trompa de Eustaquio en letargo”. Y felicidades, por su eterna juventud, a Luis Antonio Bigott y a su Majestad el Bolero.

Leonardo Acosta
La Habana, Cuba. Abril 1993

..... **Introducción**

“En un rincón del alma
conservo los te quiero
que tu pasión me dio...”

Alberto Cortés

Si usted logra sintetizar la fusión de una estructura musical-literaria con el acto maravilloso de estrechar, apretujar los cuerpos de parejas en el baile; si Ud. alcanza exorcizar multiplicidad de sentimientos, desengaños, ilusiones, fracasos, alegrías; si esa síntesis de música y texto se realiza en una superficie caribeña y cubana con colapsos catárticos, se encuentra Ud., amigo, en presencia del Bolero, la síntesis musical por excelencia del pueblo de Martí, creado y recreado por trovadores de la región oriental, por cronistas cargados en demasía de soledades incomprensidas y carencias materiales. Trovadores que conocían la historia de los sentimientos de gente de diferentes lugares y oficios; como poseían el poder de invocar a los demonios, aquellos sentimientos que no conocían los inventaban. En los años que el siglo XIX va entregando con gritos independentistas al siglo de las intervenciones, creadores-intérpretes, trovadores de Santiago de Cuba de fuerte arraigo popular, con su mundo de tradiciones incorporadas en el oído medio, cantan al amor, a los sentimientos patrióticos, a la mujer. A falta de formación académica sus mensajes sonoros se transmiten oralmente. Representan en parte la continuidad de los griots del Africa Occidental, de los birv de Ruanda, de los baerepo de Polinesia y de los petámuti del imperio Purépecha.

De esos inventadores de mitológicas creencias surgió el bolero que Alberto Villalón Morales (1882-1955), presintiendo que pasado el tiempo, recreado el gusto y universalizado el ritmo, alguien trasnochado por la nostalgia discutiera a Cuba su partida de nacimiento, escribió el bolero Soy muy cubano, donde con violencia bien entendida y notas perfectamente sincopadas nos dice:

“Nuestro Bolero nació en Oriente
y es un tesoro de gran valor
es el susurro de las palmeras
y una reliquia de tradición.
Es nuestra tierra Es nuestro cielo

Es Cuba toda que grita así
Soy muy cubano. Soy el Bolero
Nací en la Patria del gran Martí.”

Hablamos entonces de esa tan cercana y ya antiquísima... "forma de poesía popular caracterizada por la ternura de las emociones expresadas, una sensualidad simple y un sentido del humor asombrosamente complejo." (Guillermo Cabrera Infante; del Bolero como "...acto de agresión, de alevosía, el reto de lo que fue y el reto de lo que vendrá. Así es cómo yo lo veo... para mí el bolero es como un baño de María, un discurso lento, caliente y con sudor, que hace un recuento de la relación amorosa y la relación amorosa cuando vale la pena, siempre es caliente y con sudor" (Catalino "Tite" Curet Alonso); de ese ritmo universal "...que tiene que ir acompasado con la clave (esos dos palitos que se hacen sonar, típicos de la música tropical) y que son verdaderamente la clave de la música tropical; esta música no es tal, si no se tocan esos dos palitos y la música no se ajusta al ritmo de ellos" (Daniel Santos). En síntesis: "el bolero es como un personaje de ficción alrededor del cual se crea toda una trama y se inventa una biografía con visos de realidad." (Leonardo Acosta).

Lo cierto es que esa síntesis musical del pueblo cubano se transformó poco a poco, mediante sucesivas oleadas rítmicas y armónicas en un fenómeno auditivo e interpretativo masivo, primero en el área caribeña y en México y posteriormente en el resto de América Latina, en un período que se extiende desde la década del veinte hasta los años sesenta y que aún se mantiene en estado latente y en la rítmica que muchos de los nuevos trovadores le imprimen a sus composiciones e interpretaciones. Se encuentra además en ese ambiente atávico de adoradores de la música popular tradicional; muchos de ellos que en el submundo de una placer clandestino, de ambiente de catacumbas, invitan a iniciados o no, a sentidas sesiones religiosas donde se desempolvan discos, fotografías y anécdotas. Otros, más osados que los primeros y violentando el tiempo histórico crean sociedades públicas, rincones donde se escuchan y todavía – en acto extraordinario de magia y reafirmación latinoamericana – se componen boleros. Entonces el bolero aparece como reencuentro con nuestra identidad, como una especie de viaje exploratorio en la búsqueda de nuestros demonios interiores, porque, en verdad, el bolero es una forma cultural sedimentaria que, en el andar del tiempo, oscilará entre momentos de desfachatada aparición y momentos de permanente latencia.

Y es que esa expresión atávica, de interminable permanencia musical enchapada en el tuétano de los huesos, constituye uno de los antidotos para que el viejo conquistador que devora economías, políticas, culturas y pueblos no termine de partirnos el alma.

La trascendencia que para lo popular ha tenido esta síntesis musical constituye en parte el detonante que me ha permitido presentar estas notas para una historia del bolero cubano, con la intención de traer ante ustedes, a cultores sin historia, la mayor de las veces olvidados, desheredados de la tierra, que en las últimas décadas del siglo XIX y a principios del XX y a golpe de compases de guitarras y con el sólo golpetear de cucharas invertidas, le entregaron el bolero desde Cuba, el país más africano y a la vez más hispano de estas tierras de América Latina.

Deseo expresar mi agradecimiento al Centro de la Música Popular “Odilio Urfé”, en especial al musicólogo Jesús Blanco Aguilar por las interminables sesiones de conversación compartidas entre La Habana, Caracas y Guanabo; a los músicos cubanos que surgidos en tiempos diferentes al compás del bolero, todavía cantan, componen, tararean o simplemente recuerdan sus aportes a la cultura universal; al escritor Leonardo Acosta por sus acertadas observaciones y por las horas inacabadas de bohemia; a Jesús Gómez Cairos por permitirme sentirme como un trabajador más en la institución que tan dignamente dirige.

Al pueblo de Cuba que sólo aspira vivir como nación independiente y en paz.

Luis Antonio Bigott
La Habana, Caracas. 1991-1993

..... I.- Del Areíto a La Habana que un día y por el oriente,
el sol le transparentó el siglo XIX

En la constitución de ese complejo musical que es Cuba y que son los cubanos se han encontrado presentes en condición de dominancia, dos vertientes migratorias que significan a su vez dos componentes culturales: lo hispano y lo africano. De los tres elementos culturales que caracterizan a la mayoría de las culturas latinoamericana, lo indígena, lo africano y lo europeo; en Cuba, el primer componente aparece disminuído. Según la Academia de Ciencias cubana, en la isla existieron dos grandes complejos culturales: las Comunidades Preagroalfareras que comprendían a los grupos Ciboney Aspecto Guayabo Blanco, denominado anteriormente Guanahatabayes y Ciboney Cayo Redondo y las Comunidades Agroalfareras que abarcaban los grupos Mayarí, Subtaíno y Taíno.

Los Ciboneyes ejecutaban “sencillas notas de sus Areítos, cantados a coro por danzantes y espectadores que reconocían la jefatura de un viejo indio al que llamaban Tequina y que era el director de las danzas, en las que formaban rueda (como en la Sardana española), colocando cada cual los brazos sobre los hombros de sus adláteres, o bien danzando, todos, cogidos de las manos”.¹

Fray Bartolomé de las Casas en el Libro II de **Historia de las Indias** refería que “El mucho tiempo que les quedaba, suplidas sus necesidades (porque no infernaban las ánimas por allegar riquezas y acrecentar mayorazgos), era ocuparse en ejercicios honesto, como jugar a cierto juego de pelota donde harto sudaban, y en bailes y danzas y cantares, en los cuales recitaban todas sus historias y cosas pasadas”.² Al observar los Areítos, los describía como grandes fiestas que “...duraban en los bailes y cantos, desde que anochecía, toda la noche, hasta que venía la claridad, y todos sus bailes eran al son de las voces (...) y que estuviesen 500 ó 1.000 juntos, mujeres y hombres, no salían

1) Sánchez de Fuente, Eduardo.- Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero.

2) De las Casas, Fray Bartolomé.- Historia de las Indias. Libro II

uno de otro con los pies ni con las manos, y con todos los meneos de sus cuerpos, un cabello del compás”.³

La visión del cronista Fernández de Oviedo los transparentaba como “...esta manera de cantar en éstas y otras islas (y aún en mucha parte de Tierra Firme) es una efigie de historia o recuerdo de las cosas pasadas, así de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olvidan las hazañas é acaecimiento que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su recuerdo; y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y reyes o señores que han tenido, y las obras que hicieron y los malos o buenos temporales que han pasado o tienen é otras cosas que ellos quieren que a chicos é grandes se comuniquen é sean muy sabidas é fixamente esculpidas en la memoria. Y para este efecto continúan estos areytos, porque no se olviden, en especial las famosas victorias por batallas”.⁴

Era entonces, apartando la acción lúcida y de diversión, una forma de cohesión social, una forma de recrear su historia en interminable recuento de tradición oral donde en forma colectiva “recitaban todas sus historias y cosas pasadas”.⁵

Transcurrido el tiempo histórico son imperceptibles sus vestigios, su presencia en el complejo coral y danzario de esta república antillana. Según Sánchez de la Fuente, los Siboneyes “utilizaban como instrumentos musicales, caramillos o flautas, que fabricaban con bejuco y cañas de madera hueca. Empleaban asimismo, los guamos, hechos con caracoles marinos, a los que cercenaban un extremo, dándoles forma de bocina, y completaban sus orquestas rudimentarias, con las maracas, que también poseían los indios de Puerto Rico, instrumento hecho de güiro o calabazo, en el que introducían unas pequeñas piedras, sujetándolo luego a un mango, para agitarlo a voluntad, produciendo un ruido característicos... Algunos especialistas en estudios precolombinos afirman que el siboney utilizó en sus fiestas y ceremonias la marimba, consistente en un tronco hueco, en cuyo centro abrían una boca y sobre ésta colocaban juncos y láminas delgadas de carey, obteniendo dulces y melancólicos sonidos, con los que acompañaban sus cantares o Areítos. Este instrumento era, según se dice, patrimonio de los Haitianos y en la Provincia de Pinar del Río, ha existido desde muy lejanas fechas... Finalmente podemos citar, también, al babao, especie de rabel, que representaba entre los siboneyes, la más complicada muestra de sus adelantos musicales. Afectaba éste, la forma de una guzla, con tres cuerdas y era utilizada también por los indios

3) *Ibíd.* Libro II

4) Fernández de Oviedo, Gonzalo.- *Historia General y Natural de las Indias*. Libro V

5) Acosta, Leonardo.- *Música y Descolonización*.

de Borinquén”⁶ Es procedente señalar que la marimba es un instrumento idiófono de punteado de origen africano; el referido por el autor debe ser el *monobuacán*.

Eduardo Sánchez de Fuentes intentó presentar el Areito dedicado a Anacaona como originario de Cuba. Era Anacaona hermana de Mayobanex, rey de los Ciguayos y de Bebequio, cacique de Xaraguá:

Aya bomba ya Bombay
 La Massana Anacaona
 Van van tavana dogay
 Aya bomba ya Bombay
 La Massana Anacaona

Posteriormente, Fernando Ortíz demostró documentalmente que el supuesto areito dedicado a Anacaona “...no era sino un couplet acriollado por el vodú de los negros de Haití en sus guerras contra los blancos.” Ortiz cita el texto de Juan José Arrom **Letras en Cuba antes de 1609**, donde el autor afirma que “En cuanto al areito Anacaona que he copiado en el capítulo anterior, y cuya música se ha colocado en otra parte de este trabajo, no es todo lo auténtico que era de desearse, fue facilitado a Schoolcraft por el reverendo Hamilton Pierson, quien lo obtuvo de Guillermo J. Simone, de Port-au-Prince”.⁷

Cierto es que los areitos estuvieron presentes en Cuba y en la **Instrucción para el Padre Francisco Guerrero de la manera que ha de tener con los indios que se pongan en libertad**, expedida por el Gobernador Guzmán en Santiago de Cuba el 3 de abril de 1531 se le ordena: “Y porque esta gente se vea sin quien con tino los vea y ande sobre ellos, es cierto que todo el tiempo que puedan han de exercitar en la bulrería de sus areyos y porque, estos es rruyn cosa dexárselos hacer, su majestad por sus hordenancas no ha mandado del todo rreproballe y éstos, les aveys dexar hacer las fiestas solas y defenderles que no se pinten ni pongan aquellas maxcaras del diablo que suelen ponerse; hacerlos entender la burla que es los bebites”.⁸

En el Tomo Primero del **Protocolo de Antigüedades, Literatura, Agricultura, Industria, Comercio, etc.** de Joaquín José García, publicado en 1845 se describe parte del ambiente habanero entre los años 1562 a 1598: “Los bailes en La Habana son graciosos y extravagantes, conservan todavía, en los primeros, la rudeza y poca cultura de los indígenas y en los segundos, la

6) Sánchez de la Fuentes, Eduardo.- Ob. Cit.

7) Ortiz, Fernando.- La música Afrocubana.

8) Chacón y Calvo, José “La Experiencia del Indio”, en Fernando Ortiz. Ob. Cit.

escasez y ningún recurso de una población que comienza a levantarse. Hay en esta Villa cuatro músicos que asisten a los actos a que se les llame, mediante un previo convenio. Son estos músicos Pedro Almanza, natural de Málaga, violín; Jácome Viseira, de Lisboa, clarinete; Pascual de Ochoa, de Sevilla, violón; Micaela Ginés, negra horra, de Santiago de los Caballeros, viguelista, los cuales llevan generalmente sus acompañados para rascar el calabazo y tañer las castañuelas. Estos músicos siempre están comprometidos y para obligarles a la preferencia, es preciso pujarles la paga y además de ella, que es exorbitante, llevarles cabalgadura, darles ración de vino y hacerles a cada uno, también a sus familiares, además de lo que comen y beben en la función, un plato de cuanto se pone en la mesa, el cual se lo llevan a sus casas y a este obsequio llaman propina de la función. Esos mismos músicos, concurren a las fiestas solemnes de la parroquia, que son las de San Cristóbal, San Marcial y Corpus...”⁹

La Habana que el viajero andante francés Villier d'Avignon visita en 1742 es"... una ciudad espaciosa, bastante bien construída y de las mejores fortificadas de América. En tamaño puede compararse con La Rochelle; pero tiene mayor población... viéndose en ella más negros esclavos que en cualquier otra ciudad de la América española...las costumbres de sus habitantes son parecidas a las de España, diferenciándose de las otras colonias españolas en las cuales la franqueza, la probidad y corrección parece que fueron abolidas. Los habaneros son francos, extremadamente alegres, más de lo que corresponde a la gravedad española, lo que se debe, probablemente, al gran número de extranjeros que viene de todas partes. Las bellas habaneras gozan de más libertad que en el resto de la América española”¹⁰

Si en 1771, en La Habana existían locales denominados “corrales” donde eran presentadas comedias y sainetes, en 1776 se inaugura el primer teatro, El Coliseo, al final de la Alameda de Paula. En 1790 recorre las calles el primer número del Papel Periódico de La Habana y en él se anuncia la actuación de una compañía española de tonadillas escénicas, esas primarias piezas musicales que combinaban canto y baile y que con el paso de los años se encontrarían en el teatro bufo. El Teatro pasa a constituir un nuevo escenario para interpretar y transcurrido el tiempo para hacer música, unido a los tradicionales escenarios que constituían la iglesia, la calle de interminables procesiones, el salón particular, el muelle y el solar.

9) Cit. por Eduardo Sánchez de Fuentes en Ob. Cit.

10) Cit por Natalio Galán Cuba y sus Sones.

En el mes de julio de 1792, el **Papel Periódico de La Habana** anunciaba:

“Papeles de música a saber: Tiranas, Bolero, Seguidillas, Arias con otros géneros de música de iglesia y algunos conciertos.”

Este Bolero era una “...danza típica española, especialmente popularizada en Andalucía y que, como las boleras, se acompaña por lo general de una o varias guitarras. Parece ser una derivación de las seguidillas. El baile consta de tres partes iguales a coplas y en cada una se hacen ciertas mudanzas y una suspensión llamada bien parado, que es uno de los principales requisitos del baile y sirve para que descanse el ejecutante, mientras se repite el ritornello propio de este baile. El ritmo ternario de la música es marcado por las castañuelas sobre un dibujo repetido por grupos de tres compases que alternan con las copias cantadas. El acompañamiento típico se compone de guitarra, castañuelas y tamboril. Este baile alcanzó gran auge en el pasado siglo”.¹¹

Anota Gilberto Chase que “...se acostumbra dividir las danzas españolas en dos grupos principales: el clásico y el flamenco, este último profundamente penetrado de las inferencias gitanas. Entre las danzas clásicas, la más conocida es el bolero...”¹² Por otra parte existen referencias del bolero como una de las formas más populares de los mallorquies al lado de las tonadas conocidas como “capeos”, “mateixes”, “parados” y “margalideta”.

Bruno Nettl en **Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales** señala que “El divertimento que desde siempre atrajo con mayor fuerza al pueblo español, del que surgió un notable cancionero, rico de aspectos, es el baile... la temática de la canción de baile es de clases muy diversas, encontramos tanto las de ideología amatoria, sentimental y lírica, como las de contenido jocoso, cómico o burlesco; las de intención irónica, o satírica de personas y cosas... las canciones a tres tiempos de aire activo y vivaz, o bien pausado, la hallamos extendida en toda España, incluyendo los territorios insulares. Pero es sumamente cambiante su configuración y de melodía y ritmo, pues se diversifica y toma variedad de caracteres, no sólo por lo que en ella influyen la variable geografía y las diferencias psicológicas, sino, principalmente, porque sirve a numerosos bailes de técnicas y coreografías distintas y hasta opuestas a veces; *a lo bajo, son llano, fandango, mateixa, jota, seguidillas, ball pla, folias, bolero, parranda* y mucho más. Estos cantos danzarios, compuestos de copla y estribillo, o copla sola, presentan grados

11) Enciclopedia Salvat de la Música, Tomo I.

12) Chase, Gilberto. La Música en España.

de variedad en cuanto se refiere a la cantidad y combinación de las frases, la expresión melódica y aún el color tonal¹³.

La estructura de este tipo de bolero consta de una corta introducción instrumental, tres o cuatro compases de salida cantada y después de otros tres de estribillo, que siguen haciendo sólo los instrumentos, se desarrolla la copla, la cual abarca nueve compases. Es de rigor repetir dos veces el estribillo con la copla, repartiéndose en ésta los versos poéticos de muy particular manera.

Según Natalio Galán, este bolero español de principios del siglo XIX comprendía:

“A. Introducción (se camina)

B. Primera copla (36 cs.)

A. Refrán (bailarín descansa: el desplante o bien parado).

D. Segunda copla (36 cs.)

A. Refrán (descanso)

D. Tercera copla (36 cs.)¹⁴

Esta danza típica española conocida como bolero, derivada de la seguidilla fue creación de Lorenzo Cerezo y escrita en compás ternario en 1780. Se hizo popular en Cuba al igual que las seguidillas y tiranas en la última década del siglo XVIII. Ya en los inicios del XIX el bailarín Cerezo la interpretaba en cuanta fonda andaluza encontrara a su paso y dicen que cantó y bailó para el Rey Fernando VII.

La Enciclopedia de la Música Pop sostiene que el bolero se remonta a 1780 y donde “Viendo bailar los mozos de la Mancha a don Lorenzo Sebastián Cerezo, por alto, con un compás muy pasado que redoblaba las variaciones que ellos tenían por sus seguidillas, creyeron que volaba, o por lo menos se lo figuraban así, según le veían ejecutar en el aire; de lo que resultó que las gentes se recomendaban unas a otras para ir a ver al que volaba, o según ellos, al “volero” o “bolero”.¹⁵

13) Nettl, Bruno.- Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales.

14) Galán, Natalio. Ob. Cit.

15) Enciclopedia de la Música Pop.

El 27 de julio de 1812 se lee en el **Diario La Habana**:

Comedia: Día de regocijo para España. Quinteto la “Dama Voluntaria” por la Sra. Galino, García, Pau, Gomara y Muñoz. Baile del Bolero.

El 21 de septiembre, también en el Diario de La Habana se anuncia a una compañía dramática española la cual interpretaría “Las Dos Eyes” siendo los actores principales el español José A. Prieto y el cubano Francisco Cavarrubias. La función terminaba con “...el baile del bolero, para la Sra. Olivares y el Sr. González.”

El 22 de noviembre, el mismo diario relata que: “... cantaron un terceto las sras. Mariana Galino, Isabel Gamborino y el Sr. Pau. Dando fin con el Bolero por la Sra. Manuela García y la beneficiada (la Gamborino) que bailará en traje de hombre...” En este mismo año la Imprenta de Esteban Bolaños publica el primer periódico musical de Cuba con el nombre de **El Filarmónico Mensual**.

El 14 de febrero de 1813 se anuncia en el **Diario de La Habana**:

“...las señoras Margarita Olivares, Manuela García y el señor Joaquín González, bailarán un particular bolero nuevo de exquisita música.”

En 1814, Antonio Coleho crea la primera Academia Musical dedicada a la enseñanza del canto, violín y piano. En 1816 se funda la Academia de Música Santa Cecilia.

El musicólogo Sefarín Ramírez en su libro **La Habana Artística**, reproduce la parte de piano de un bolero editado por la Casa Editorial de Anselmo López, entre 1880 y 1890. Parece ser éste, el único bolero español impreso en Cuba.

El bolero descrito anteriormente como forma musical —al decir no sólo de musicólogos sino en el andar de los códices caribeños de forma oral— es rítmica y estructuralmente diferente como diferente lo fue el escenario donde dejó marcas de castañuelas que no sudor mestizo como el bolero de acá, del caribe. Existe la creencia de que el bolero cubano o es una derivación o simplemente constituye una variación del “bolero”, “volero” o “bolera” español. Es así como en el **Panorama Musical Latinoamericano**, un album de Selecciones de Reader’s Digest se afirma que “El bolero es originalmente español, pero el antillano lo volvió criollo y con la ayuda de las maracas, las claves y el bongó lo hizo popular en todo el mundo”. El bolero español, tocado en compás $\frac{3}{4}$ poco tiene que ver con el bolero cubano, emparentado con la vieja trova santiaguera y estructurado en compás binario de $\frac{2}{4}$. El bo-

lero cubano constituye un género musical cantable y bailable diferente en el contenido y en las letras, apoyadas en una rítmica sólo dable en esta parte del mundo. Los movimientos libres de los brazos, presentes en el bolero español, aparecen en el cubano entrelazados a los cuerpos de las parejas en el baile.

En la Cuba de los años comprendidos entre 1762 y 1837 aparecerán ritmos que como la contradanza constituye uno de los embriones de la música cubana. Entre 1837 y 1880 se desarrolla el nacionalismo musical de Manuel Saumell (1817-1870). Anteriormente el panorama musical se caracterizaba por su extraordinario mimetismo; Antonio Raffelín Estrada, fundador y profesor de una escuela de música y baile, situada en la calle de Factoría, se encuentra sumergido en el mundo de Haydn y de Cherubini. Ignacio Cervantes (1847-1905), considerado el músico cubano más importante del siglo XIX, componiendo al estilo de Mendelsohn, Chabrier y Saint-Saëns.

Saumell había sido influenciado por la oleada de colonos franceses que huyen de Haití después de producirse el movimiento revolucionario a finales del siglo XVIII. Es así como “al legado español y africano se sumaron nuevos factores culturales, entre ellos la contradanza y algunos instrumentos que no se usaban entonces en Santiago de Cuba, por ejemplo, la viola y el contrabajo”.¹⁶ Para autores como María Teresa Linares, en las contradanzas compuestas por Saumell y “...entre sus materiales rítmicos y melódicos se encuentran las células iniciales de la habanera, del danzón, de la guajira, de la clave, de la criolla y de otras modalidades de la canción cubana”.¹⁷

En el siglo XIX cubano se observará un hecho que es característico de las protéicas repúblicas latinoamericanas, la marcada separación entre la música culta, de conservatorio, y la música y los músicos populares.

Al lado de las presentaciones de tonadillas, óperas, operetas y zarzuelas ejecutadas por compañías extranjeras, se van desarrollando manifestaciones musicales y danzarias subyacentes, muchas veces esporádicas y que no van más allá del ambiente de barracones. La africanía que se incorpora a la construcción de una tonalidad nacional vendrá de los cañaverales, cafetales, del batey, del palenque y el barracón, en el medio rural; también sus sonoridades surgirán de los cabildos, fraternidades y congregaciones, en los centros urbanos y en las iglesias.

Serafín Ramírez relata en **La Habana Artística**: “Con decir que las negras cantaban en nuestros templos entre nubes de incienso, acompañadas por un

16) Ardevol, José.- Introducción a Cuba: La Música.

17) Linares, María Teresa.- La música y el pueblo.

instrumental desproporcionado e incoherente, en el cual figuraban el gracioso tiple y el seco y ríspido calabazo o güiro; y que en ese mismo período (1830 a 1880) reinaron la Morena, el Cachirulo, donde se oyen unas canciones del Padre Pando, de la Beata, y otras llenas de las mayores obsenidades, la Guavina, que en boca del que la canta, sabe a cuantas cosas puercas, indecentes y majaderas se pueda tomar, la Matraca, el ¿Cuándo? y Que Toque la Sarabandina, donde se nombra a Fray Juan de la Gorda manzana...¹⁸

Un hecho muy importante en la sociología de la música cubana que se da a partir de la abolición de la esclavitud, es cuando el negro empieza a hacer música en las ciudades y se reinician la conformación de orquestas típicas para bailar, en la misma abundancia y calidad a las que existían anteriores al hecho conocido como Proceso de la Escalera, Año del Cuero o Conspiración de los Negros contra los Blancos, en el año 1844.

Cirilo Villaverde describe ese ambiente donde se encontraban "...Brindis, músico elegante y bien criado... a Tondá, protegido del Capitán General Vives, negro joven, inteligente y bravo... a Vargas y a Dodge, ambos de Matanzas... a Gabriel de la Concepción Valdés, alias Plácido, el poeta de más estro que ha visto Cuba... a Tomás Buelta y Flores, insigne violinista y compositor... al propio Francisco de Paula Uribe, sastre habilísimo...a Juan Francisco Manzano, tierno poeta que acaba de recibir la libertad... a José Dolores Pimienta, sastre y diestro tocador de clarinete, tan agraciado de rostro como modesto y atildado en su persona...a Ulpiano que dirige la orquesta de baile".¹⁹

PROCESO DE LA ESCALERA

En aquel entonces, prácticamente todas las orquestas eran de negros a las cuales el Régimen español las hace desaparecer. Para la época "... las artes están en manos de la gente de color...En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicara a las artes, pues con el hecho sólo de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase".²⁰

En el año 1830, con la Conspiración de la Gran Legión del Aguila Negra, parecía cerrarse el ciclo iniciado en el siglo XIX con el movimiento conspirativo Soles y Rayos de Bolívar. La historiografía cubana, posterior al triunfo de la Revolución discute sobre la real posibilidad de un movimiento conspirativo

18) Cit. por Díaz Ayala, Cristóbal. Música Cubana del Areyto a la Nueva Trova.

19) Villaverde, Cirilo.-Cecilia Valdéz.

20) Saco, José Antonio.- "Memoria sobre la vagancia en Cuba"; en Revista Bimestre Cubana (7), 1932.

de negros mulatos.²¹ Lo cierto es que a partir de la noche del 27 al 28 de enero de 1843, los esclavos de Matanzas inician una rebelión que se origina en el Ingenio Alcancía y se extiende a La Luisa, La Trinidad, Las Nieves, La Aurora, el Cafetal Moscú, el Potrero Ranchuelo y otro conjunto de ingenios en los alrededores de Matanzas. De estos levantamientos surge el cimarrón José Dolores. Había sido sin quererlo, el continuador del lejano intento de sublevación de negros Bozales el 8 de febrero de 1812 en Bayamo y de donde surgió la canción:

Francisco Mandinga se murió
 Donde come mi amo, como yo,
 donde duerme mi amo, duermo yo,
 donde jode mi amo, jodo yo.

El objetivo del proceso contra los negros, conocido como La Escalera, consistía en la liquidación de la pequeña burguesía de negros como apuntan Dechamps y Manuel Moreno Fragnals; acabar con toda la clase profesional negra.

En el año 1843 se encuentra como Capitán General de la Isla, Jerónimo Valdés, liberal que no toma en consideración las órdenes que venían de España. Entre ellas aquella que le ordenaba la intervención de las congregaciones eclesásticas de los franciscanos y les expropiara sus bienhechurías. Valdés archiva la orden, creándose problemas con el Ministro de Ultramar. Las rebeliones de negros en las Provincias españolas son ahogadas en sangre. En ese momento le llega una confidencia por parte de la sacarocracia cubana que temía que se produjesen rebeliones parecidas a las de Haití. Entre estas denuncias la más alarmista es la realizada por el hacendado Santa Cruz de Oviedo. Recibe el documento donde se denuncia una conspiración de negros para someter a los blancos y adueñarse del país. Valdés recibe y archiva la denuncia, los blancos protestan y Valdés es destituido y nombrado en su lugar Leopoldo O'Donell, quien venía de participar en algunas rebeliones producidas en Tierra Firme. Conjuntamente con el venezolano Narciso López inicia la represión y radica los expedientes y el proceso en Matanzas. El Expediente Nro. 1 se encuentra archivado en Sevilla. Se actúa directamente contra la pequeña burguesía negra. Son detenidos y torturados en La Escalera. Entre ellos un sastre de apellido Seguí que bajo tortura confiesa la intención de levantamiento de la población negra. “Declara Seguí que Turnbull (un inglés abolicionista que había sido Cónsul General de la Gran Bretaña en Cuba), está en Jamaica y

21) Véase: Méndez Capote, René.- 4 Conspiraciones. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972; Guerra y Sánchez, Ramiro.- Manual de Historia de Cuba. Edit. Pueblo y Educación. La Habana, 1985.

tiene a su disposición 70.000 pesos para alimentos de los conjurados y compra de armas y municiones. Luego dice que el jefe primero era Plácido, el poeta mulato, que gozaba de gran influencia entre la gente de color y también entre los blanco”.²²

Fueron detenidos los integrantes de las orquestas de La Habana y Matanzas y de aquellos pueblos que unían a las dos ciudades; entre ellos al músico Santiago Pimienta y a José Miguel Román, violinista y director de orquesta y profesor de José White quien escribiría años después, “La Bella Cubana”. Hubo orquestas que desaparecieron totalmente como la de Brindis, padre de Claudio José Domingo Brindis Garrido. Fusilan al poeta Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés) junto a Andrés José Dodge (dentista de las facultades de París y Londres), Santiago Pimienta (músico), José Miguel Román (músico), Jorge López, Pedro de la Torre, Manuel Quiñonez, Antonio Abad, Bruno Izquierdo, Miguel Naranjo y José de la O. García, todos pardos o mulatos. “El fusilamiento de Plácido, Dodge, Pimienta y demás personas de color libres el 22 de junio de 1844, ha sido objeto de preferente atención de los historiadores... en virtud de la condición personal de las víctimas y particularmente de la reputación literaria del poeta, y de que, aunque los contemporáneos creyeran sin excepción en el complot, la forma en que se obtuvieron las confesiones, arrancadas con el látigo y las grandes irregularidades del procedimiento judicial, hicieron dudar con posteridad respecto de la realidad de la conspiración y de la existencia de la misma”.²³ Se implica al venezolano Domingo del Monte por cuanto reunía a grupos de liberales en su Peña de Libres Pensadores a la cual asistían hombres negros libres como el poeta Plácido y esclavos como Manzano. Una vez intervenidas las propiedades de los negros se inicia la extorsión a dueños de esclavos por tener negros que habían participado en la conspiración.

El proceso de La Escalera dura un año, en el cual quedan vencidas las agrupaciones orquestales negras. Casi todos los negros mueren en el proceso, perdiéndose gran cantidad de músicos e instrumentistas. Es la primera gran matanza de negros en Cuba por parte del Gobierno Español. Es significativamente importante su estudio para entender un período del proceso musical cubano. Fueron procesados 86 músicos, fallecieron 46 y otros fueron deportados a México y Yucatán. Tomás Buelta y Flores por su condición de masón es protegido por familias blancas y logran sacarlo de la causa. Claudio Brindis de Salas tuvo la peor suerte. Fue deportado a México con la prohibición de no regresar nunca más a Cuba. Había enseñado a la oligarquía cubana a bailar danzas y contradanzas. Regresa a Cuba en el setenta y dos casi ciego

22) Méndez Capote, René.- Ob. Cit.

23) Guerra y Sánchez, Ramiro.- Ob. Cit.

-producto de golpes recibidos en la cabeza en el Proceso de la Escalera- y pobre, muere en 1872.

Se crean entonces orquestas de blancos como las de Sixto García, Laguenuela y la Orquesta Siglo XIX. No se incluyen a músicos negros por temor a represalias. Este temor se extiende hasta la década del setenta en la cual son incorporados negros como instrumentistas pero siempre dirigidos por músicos blancos.

El negro, que había sido la base fundamental en el esquema de la economía de plantación, se desplaza a las ciudades intentando vivir de lo que sea. La concentración de negros en las ciudades después de la abolición de la esclavitud en 1886 lleva aparejado un fenómeno que no fue muy abundante pero que existió, al tomar el negro la libertad y seguir trabajando en la casa de los esclavistas. El proceso de implantación de la máquina de vapor va desplazando la mano de obra negra. En la periferia colonial se materializa el ciclo según el cual “El capitalismo comercial del siglo XVIII desarrolló la riqueza europea mediante la esclavitud y el monopolio. Pero al hacerlo contribuyó a crear el capitalismo industrial del siglo XIX que se volvió y destruyó el poder del capitalismo comercial y la esclavitud”²⁴

En el siniestro año de 1844, el 7 de enero, los maestros José María Trespuentes (español) y Mauricio Pike (inglés) fundan la primera Academia de enseñanza de Armonía y Composición.

LOS ORGANILLEROS

La presencia de los organilleros constituye un dato significativo e importante en la historia de la música en Cuba. Tiene sus antecedentes históricos en el siglo XIX donde las calles de La Habana constituían un gran escenario musical. En el último tercio del dieciocho y todo el diecinueve se encuentran en La Habana estos conjuntos con órganos, organillos, manejados por extranjeros y acompañados de acordeones, instrumentos de cuerdas, flautas, etc. La Habana de estos dos siglos presenció a italianos, alemanes y muchos españoles con sus órganos por las calles. Nunca criollos blancos por cuanto éstos ya en el siglo XIX entendían que el hacer música era denigrante, dejando esta actividad en manos de extranjeros y de negros libertos y esclavos tal cual lo describe José Antonio Saco en su trabajo **Memoria de la Vagancia en Cuba**.

24) Williams, Eric.- Capitalismo v Esclavitud.

Este fenómeno constituyó un negocio y para la clase negra esclava, una forma de ganar dinero para comprar su libertad y constituyó un medio de explotación de músicos blancos y de otros que no eran músicos. Ejemplo de ello lo constituye un vendedor de muebles ubicado en la calle Galeano y Virtudes, que entre 1856 1866 compró cuatro órganos y ponía a sus esclavos por las calles y a tocar en fiestas. En ese momento empieza el acompañamiento con instrumentos percusivos. El 13 de febrero de 1852 el moreno Pedro Beato, africano de condición libre, vecino del barrio de Guadalupe solicita permiso para usar un órgano con timbales por toda la isla. (Archivo Nacional de Cuba. Leg. 998. Exp. 34626). En el siglo XIX se observa gran cantidad de solicitudes por parte de negros para acompañar los órganos con timbales y tambores. Existían reglamentaciones no tanto por el ruido que producían sino por las aglomeraciones de personas que se formaban alrededor del órgano para bailar danzas y contradanzas y donde se constituían verdaderos guateques con acordeón, timbales y güiros; en los grupos participaban marineros de los muelles. García de Arboleya relata que “Apenas se estrena una danza, lo que sucede bien a menudo, aumentan con ella su repertorio los órganos ambulantes que la tocan por las calles día y noche, y entonces es de ver como niños y niñas, hombres y mujeres, blancos y negros se contonean en la silla o sobre los pies, midiendo con éstos o por movimientos de cabeza los compases, como arrastrados al baile por un impulso mágico”²⁵

En esta forma se manifestaron estos órganos y organillos que eran cargados atados a la espalda o llevados en rústicas carretillas. Las piezas se codificaban en superficies metálicas o de cartón; además de las danzas y contradanzas se imprimieron boleros, habaneras como *La Paloma*, escrita por el músico español Sebastián Yradier en el siglo XIX, parte de romanzas de zarzuelas como “*Gigantes y Cabezudos*” del maestro Caballero. “*Agua, Azucarillo y Aguardiente*”, género chico del siglo XIX.

Al final de este siglo ya se encontraba el cilindro fonográfico y la trova adquiría su rango popular definitivo. La oligarquía y las capas medias profesionales llevaban trovadores y orquestas a sus casas; los organilleros constituían un fenómeno para ser visto solo en las calles. Sonaba ya la rumba y se conocía su organización. Los órganos inician entonces su ocaso hasta desaparecer definitivamente. En las áreas de Holguín y Manzanillo se mantiene el popular órgano de manigueta con el cual se amenizaban fiestas y celebraciones, con música cubana, polkas y vales impresos en rollos que primero traían de París y que posteriormente fueron fabricados por diversas familias y artesanos en Cuba. El caso más conocido es el de los Borbolla, cuyos órganos “eran

²⁵ García de Arboleya, José.- “Manual de la Isla de Cuba”; cit. por María Teresa Linares. *La Música y el Pueblo*.

famosos en toda la región santiaguera, siendo preferidos, por incansables, a las orquestas locales” y donde los Borbollas componían música “sobre cartones perforados, para accionar verdaderas orquestas automáticas, de tubos y percusión, animados por un personal técnico del manubrio, que, como en los tiempos de Micaela Ginés, exigía su ración de aguardiente, además de la paga, para concurrir a los bailes”.²⁶

De esta familia, Carlo Borbolla escribió entre 1924 y 1928 sus **Sones para Piano** (“Con un viejo tres”, “Allá en Oriente la Má Teodora”, “Son Número 11”, etc.), Escribió también dieciocho rumbas, tres congas, danzas y caprichos.

EL CUBANO Y EL BAILE

La indagación de la historia del baile en Cuba es de gran significación e importancia. El cubano bien podría tener como apellido el de bailador. Es necesario leer las crónicas de los viajeros del siglo XVIII y XIX que pasan por la Isla para constatar esta afirmación. “La Habana fue, como lo ha sido siempre todo puerto marítimo muy frecuentado, famoso por sus diversiones y libertinajes, a lo que se daba en sus luengas estadas la gente marinesca y advenediza de las flotas, junto con los esclavos bullangeros y las mujeres del rumbo, en los bodegones de las *negras mondongueras*, en los tablajes puestos por generales y almirantes para la tahurería y en los parajes, aún menos santos, por los bohíos y casas de embarrado, cabe las murallas y fuera de éstas, por el Manglar, los Sitios y Carraguao... Cantos, bailoteos y música fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África y La Habana fue el centro donde se fundían todas con mayor calor y la mas polícromas irisaciones”.²⁷

Relata Alejo Carpentier en **La Música en Cuba** que “En 1776, una flota procedente de Europa, que había hecho larga escala en La Habana, llevó a Veracruz algunos emigrantes de 'color quebrado'. Estos forasteros traían de Cuba un baile llamado *El Chuchumbé* que obtuvo, en el acto, un extraordinario éxito de difusión. La gente maleante de la ciudad marítima se dio a bailar, con el mayor regocijo la amable novedad antillana. Las coplas, llenas de intenciones licenciosas, tenían ya el tono, el giro, el tipo de malicia que habríamos de hallar en guarachas cubanas del siglo XIX:

¿Qué te puede dar un fraile
por mucho amor que te tenga?
Un polvito de tabaco

26) Carpentier, Alejo.- La Música en Cuba.

27) Ortiz, Fernando.- La clave xilofónica.

y un responso cuando mueras.
 Por aquí pasó la muerte
 poniéndome mala cara,
 y yo le dije cantando:
 ¡No te apures, alcaparra!
 Mi marido se murió,
 Dios en el cielo lo tiene
 y que lo tenga tan tenido
 que acá jamás nunca vuelva.

El chuchumbé se bailaba “con sarandeos... contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo”.²⁸

Buenaventura Ferrer en su crónica **Cuba en 1798** anota que “Otra de las diversiones favoritas de los habaneros es el baile, pues casi toca en la locura. Habrá diariamente en la ciudad más de 50 de esas concurrencias. Los bailes de la gente principal se compone de buenos músicos y de danza, en ellos la escuela francesa; los demás se ejecutan con una o dos guitarras o tiples, y un calabazo hueco, con unas hendiduras. Cantan y bailan unas tonadas alegres y bulliciosas, inventadas por ellos mismos, con una ligereza y gracia increíbles. La clase de las mulatas es la que más se distingue en estas danzas”.²⁹

El siglo XIX encuentra a La Habana y otras ciudades de la Isla provistas de todos los instrumentos de viento y de cuerda, además de la variedad y complejidad de los percusivos africanos ya aclimatados en Cuba y en el Caribe. José Victoriano Betancourt en **Las tortillas de San Rafael** relata que el 23 de octubre de 1828 observó en La Habana “...dos o tres bailes, cuyas orquestas derramaban torrentes de armonías incitadoras, tocando las danzas de *La Lumbiqué*, *El forro de catre* y *Si el amor fuera de tinta*, cuyos melodiosos acordes llevaba a oleadas el aire a largas distancias”.³⁰ Entre las poblaciones negras de la costa central de Venezuela, todavía se canta la fulía “Si la mar fuera de tinta” y “Adiós, mujer”, una de cuyas estrofas dice “si el amor fuera de tinta, ay mujer...”

En 1828, el viajero norteamericano Abiel Abbot describe los instrumentos marímbula y bambá diciendo que “Los mandingas tienen un instrumento un poco más complicado; una caja de nueve pulgadas de largo, tres de ancho y dos y media de profundidad, con un agujero cuadrado para que escape el

28) Carpentier, Alejo.- Ob. Cit.

29) Cit. por Serafín Ramírez.- La Habana Artística.

30) Cit. por Natalio Galán.- Ob. Cit.

sonido... El músico se sienta en el suelo y toca con sus dedos considerable variedad de notas, que por el batey los oídos educados oyen con agrado... Los congos tienen un instrumento que llaman bambá. Es un palo del grueso de un pulgar, curvado como un arco... sus notas no forman una melodía corriente. Conservan el tiempo perfectamente con este instrumento, y bailan a sus sonidos tanto como a los golpes de sus rudos tambores.”³¹

Sir James E. Alexander —capitán inglés— observó en un día del mes de julio de 1831 en La Habana, al visitar una casa de juego que, “El salón de baile estaba siempre iluminado brillantemente, las señoras sentadas en hileras alrededor de éste, como es costumbre, los hombres en grupos, fumando cómodamente sentados por las galerías; cuando el baile comenzó, la orquesta que consistía de nueve ejecutantes: tres violines, dos violoncellos, aboes (2) y trompas (2), tocaba en un estilo excelente y animadísimo un vals, fandango o contradanza, la última una combinación de vals y cuadrilla; ciertamente, para gracia y elegancia en el baile los habaneros no tiene rival.”³²

En **Cecilia Valdés** de Cirilo Villaverde se lee “Serían las diez de la noche y entonces estaba en su punto el baile. Bailábase con furor; decimos con furor porque no encontramos término que pinte más al vivo aquel mover incessante de pies, arrastrándose muellemente junto con el cuerpo al compás de la música; aquel revolverse y estrujarse en medio de la apiñada multitud de bailadores y mirones, y aquel subir y bajar la danza sin tregua ni respiro. Por sobre el ruido de la orquesta con sus estrepitosos timbales, podía oírse, el perfecto tiempo con la música, el monótono y continuo chischas de los pies; sin cuyo requisito no cree la gente de color que se puede llevar el compás con exacta medida en la danza criolla.”³³

Parecida a esta apreciación es la descripción danzaria que Félix M. Tanco le comunica desde Matanzas a Domingo del Monte: “La misma influencia se advierte en nuestros bailes y en nuestra música. ¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailan contradanza y valeses, una imitación de la mímica de los negros en sus cabildos? ¿Quién no sabe que los bajos de los danzistas del país son el eco del tambor de los Tangos?”³⁴

En 1838, Gaspar Betancourt Cisneros “El Lugareño”, afirma que “Hay otras danzas, prole adulterina y baja del zapateo, en que positivamente pierden las costumbres; tales son *el cuero*, *el gavilán*, *el sarandico* otras de este jaez,

31) *Ibid.*

32) *Ibid.*

33) Villaverde, Cirilo.- Ob cit.

34) Galán, Natalio.- Ob cit.

cuyos movimientos y pantomima ofenden la modestia de los concurrentes y perjudican el decoro de los bailarores”.³⁵

Betancourt Cisneros clasifica los bailes populares entre 1800 y 1830 en: **Baile del reinado:** baile de nación africana "lo más antiguo que tenemos... no se observan los caracteres generales del progreso", por ser bailes tradicionales, etnológicos. Instrumentos: atabales, güiros, sambombos.

Bailes de velorito, changües o rebumbios: 'presentan algunos caracteres del progreso, más variedad, más innovación, más gusto. Entre ellos figura el zapateo, del que surge como 'prole adulterina y baja, el cuero, el gavilán (y) el sarandico... Instrumentos: harpita, guitarra, tiple.

Base familiar: bailes improvisados, de ponina (cuando los gastos lo sufragan sus participantes), de tertulia o como les clasifican las Camagüeyanas 'bailes de muselina'.

Bailes de etiqueta o de tono: 'bailes de seda', 'los que se dan en días solemnes, en las fiestas nacionales, o en obsequio de personas de determinada categoría'.³⁶

En el año 1864, un pintor retratista nacido en las Islas Británicas llega a Cuba, entrando por Santiago. Se trataba de Walter Goodman. En 1873 publica sus impresiones de viaje con el título de **Un artista en Cuba** y en el Capítulo XVI, dedicado al baile expresa que “La danza criolla es el baile preferido por todos, y con excepción de alguna que otra polca y dos o tres mazurcas, ocupa el programa completo de la noche... Cada bailarador imprime a la danza cubana lo que él entiende como mejor versión de tan notable paso; algunos parece que van como deslizándose o impulsados por ruedas; otros, por ligeros saltos como de alegría y contento... y otros como si rebotasen suavemente hacia atrás, y girando un poco a la derecha o la izquierda, sin perder un instante la gracia, el movimiento del cuerpo, mientras los pies labran tales maravillas”.³⁷

En el cuento costumbrista **El Baile** escrito por Luis Victoriano Betancourt apunta que “Los romanos pedían Pan y Circo; otros según Jovellanos, Pan y Toros; nosotros pedimos Pan y Danza”. Transcurrido el tiempo y con la invención del danzón se transformó en:

35) Cit. por Natalio Galán.- Ob cit.

36) *Ibid.*

37) Goodman, Walter.- *Un artista en Cuba.*

“Los Romanos pedían Pan y Circo;
 los hijos Iberia, Pan y Toros;
 nosotros pedimos Pan y Danzón”,³⁸

Iguales impresiones recoge el norteamericano de origen judío, Samuel Hazard, quien escribió **Cuba a pluma y lápiz**, donde describe los bailes y el gusto de los cubanos por esta manifestación.

El negro cubano pasará primero por las “Escuelas de Baile” o “Academia de Baile”, las cuales constituían asociaciones formadas y organizadas por negros y pardos libres en los distintos barrios habaneros para enseñar y ensayar piezas de cuadros a la juventud de entonces. Eduardo Sánchez de Fuentes relata que “A mediados del siglo XVIII existían en La Habana academia en donde por módica pensión y según rezan las crónicas de la época, se enseñaban el minué en sus diversas fases; la contradanza, de moda española, rusa e inglesa; el baile inglés, de una, dos y cuatro personas y el vals, figurado ruso o francés.”³⁹

Bartolomé José Crespo en 1874 describe uno de estos bailes:

Bailando en la cuna, en esa
 morada donde a su gloria
 una mulata se eleva.
 Porque su cuerpo se ciñe
 se estira, encoge y doblega,
 igual que la goma elástica,
 lo mismo que la gacela.
 Y, “noramala el jaleo
 el fandango y las boleras
 –dice ella-, cuando yo bailo
 la sopimpa de mi tierra
 el merengue y la ley brava
 danzas para mi compuestas”.
 Porque, en verdad, ella sola
 es quien bailarlas pudiera.⁴⁰

En las Academias de Baile o “Escuelitas de Baile” como se les conocía popularmente, se enseñaba bailar la danza” ...a ocho Medias diferentes y hasta

38) Galán, Natalio.- Ob cit.

39) Sánchez de Fuente, Eduardo.- La Contradanza y la Habanera;

40) Cit. por Linares, María Teresa.- Ob. Cit.

dieciséis, que llenan dos veces la Danza, difícil de imitar y retener en la memoria”.

A mediados del siglo XIX, una Academia tenía como base técnica instrumental a la flauta, clarinete, violín, contrabajo, piano y batería y “...en las *Cunitas* no dejaba de escucharse el inevitable requinto o el cornetín con guayo y tambor”.⁴¹

Muchas de estas instituciones degeneraron en centros donde iban orquestas y conjuntos y donde acudían a bailar prostitutas o “mulatas de rumbo”.

La tradición colectiva de organizar y hacer bailes en las Escuelitas y Bailes de Cuna que se hacían en el siglo XIX y que se realizaban en la casa de la mulata rica del barrio —codiciada por negros, mulatos y blancos constituyen el antecedente de asociaciones que aparecen en el siglo XX. Cirilo Villaverde describe un Baile de Cuna: “El baile, conocidamente era uno de los que, sin que sepamos su origen, llamaban cuna en La Habana. Sólo sabemos que se daban en tiempos de ferias, que en ellos tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color sin que se les negase tampoco a los jóvenes blancos que solían honrarlos con su presencia. El hecho, sin embargo, de tenerse preparado en el interior un buen refresco, prueba, que si aquello era una cuna en el sentido lato de la palabra, parte al menos de la concurrencia había recibido previa invitación o esperaba ser bien recibida. Así era en efecto la verdad. La ama de la casa, mulata rica y rumbosa, llamada Mercedes, celebrada su santo en unión de sus amigos particulares, y abría las puertas para que disfrutaran el baile los aficionados a esta diversión y contribuyeran con su presencia al mayor lustre e interés de la reunión... Bastante era el número de negras y mulatas que habían entrado, en su mayor parte vestidas estrafalariamente. Los hombres de la misma clase, cuya concurrencia superaba al de las mujeres, no vestían con mejor gusto, aunque casi todos llevaban casaca de paño y chaleco de pique, los menos chupa de lienzo, dril o Arabia, que entonces se usaban generalmente, y sombrero de paño. No escaseaban tampoco los jóvenes criollos de familias decentes y acomodadas, los cuales sin empacho se rozaban con la gente de color y tomaban parte en su diversión más características, unos por mera afición, otros movidos por motivos de menos puro origen. Aparece que algunos de ellos, pocos en verdad, no se recataban de las mujeres de su clase, si hemos de juzgar por el desembarazo con que se detenían en la sala de baile y dirigían la palabra a sus conocidas o amigas, a ciencia y presencia de aquellas que, mudas espectadoras, los veían desde la ventana de la casa... Podía advertirse que cada vez que entraba una mujer notable por alguna circunstancia, los violines, sin duda para hacerle honor,

41) Galán, Natalio.- Ob cit.

apretaban los arcos, el flautín o requinto perforaba los oídos con los sonos agudos de su instrumento, el timbalero repiqueteaba que era un primor, el contrabajo, manejado por el después célebre Brindis, se hacía un arco con su cuerpo y sacaba los bajos más profundos imaginables, y el clarinete ejecutaba las más difíciles y melodiosas variaciones. Aquellos hombres, es innegable, se inspiraban, y la contradanza cubana, creación suya, aún con tan pequeña orquesta, no perdía un ápice de su gracia picante ni de su carácter profundamente malicioso-sentimental⁴².

En la segunda mitad del siglo XIX surge la orquesta típica donde al lado de la percusión, se encuentran dos clarinetes, cornetín, fígle y trombón. Al finalizar el siglo ya se encuentra estructurada la charanga francesa, constituida por una flauta de madera, dos violines, contrabajo, piano, pailas y güiro. En el sector rural se encuentran conjuntos formados por guitarras, bandurrias, laúd, al igual que las tradicionales maracas y claves. En la región oriental —con fuerte influencia africana— se incorporan instrumentos típicos como la marímbula y la botijuela o botija.

Esta forma, este sentido colectivo de hacer bailes por los negros en el siglo XIX son interiorizados, caracterizan parte de su aspecto psico-social y es practicado en la década del cuarenta del siglo XX donde el Baile de Cuna y las Academias de Baile expresan su pasado significativo en las Agrupaciones de Bailadores que en la década del cuarenta se hacen abundantes. Así encontramos las Asociaciones de los jóvenes de la Antorcha, Juventud Sociedad de Marianao, Jóvenes del Progreso, Juventud de Ataré, San Leopoldo Sport Club, Antillas Sport Club, Marianao Social, Juventud Social de Julia Morena, Jóvenes del Silencio, Cuarenta que son Uno del Barrio Ataré y a la cual Arsenio Rodríguez le hizo un guaguancó que interpretó Miguelito Cuní, *El cerro tiene la llave*, los Sitios Acere, los Jóvenes Gozadores del Barrio de Colón, Amores de Verano, la Sociedad Güira de Melena etc. Todas estas Asociaciones fueron creadas con sala propia y otras eran agrupaciones que se localizan en las esquinas de los barrios. En ellas tocaron las Orquestas Lira, Arsenio Rodríguez, Antonio Arcaño, Melodías del Cuarenta y la Orquesta Ideal. Las agrupaciones hacían bailes y cantaban en la medida que se iba interpretando por la orquesta el bolero, el danzón o el son. Todo eso puede conocerse a través de la obra artística de Arsenio, de Cachao y Orestes López, de Arcaño, que a todas estas asociaciones o agrupaciones de bailarines les dedicaron un son, un guaguancó, un bolero o un danzón como lo son por ejemplo. *Marianao Social* de Cachao y *Amores de Verano* de Arsenio.

42) Villaverde, Cirilo.- Ob cit.

Existían agrupaciones de bailadores que no tenían salones propios y entonces los agremiados pagaban al Ayuntamiento, es el caso de Cuarenta que son Uno y muchos otros. Los Jóvenes del Silencio tenían su local en la calle Maloja. A su lado se encuentran otras Sociedades con locales propios. En verdad hoy en Cuba han desaparecido virtualmente los salones de bailes; en su lugar quedan los bailes públicos. La antigua Ley de Asociaciones, herencia de la reglamentación promulgada por el Gobierno Colonial español en 1888, es modificada y adaptada a las particularidades actuales, sobre todo a partir del año 1979 cuando en el marco del *Festival del Danzón* se realiza el gran baile competitivo en la ciudad de Matanzas, donde a estos bailadores se les respalda con salones destinados a esta actividad y con la asignación de orquestas.

En La Habana surgen en Madruga y en Santiago de Las Vegas, grupos de bailadores al igual que las Peñas de Rumberos como la de Belén y la del Barrio Colón. En el Barrio Jesús María, en Aguila y Vives se constituye la agrupación de bailadores de José Portela “Cheo Mumba”. En Jesús del Monte surge otra que tiene como centro a la Casa de la Cultura.

El bolero cubano en su proceso de diseminación no sólo se moverá en estas asociaciones populares; se situará también en las orquestas, en las Jazz Band y en muchos conjuntos que por razones económicas no tocaban en estos salones de baile donde se encontraba el negro o “las gentes de abajo”. Tocan en otro tipo de instituciones como el Club de Teléfonos, el Club Fortuna, La Habana Club, el Jazz Club, el Miramar Sport Club, el Country Club, a ellas asisten Miguelito Valdés, Graciano Gómez, Isaac Oviedo, Barbarito Diez, el Conjunto Casino, Belisario López, La Habana Casino, donde le tocan al blanco rico y donde se interpretan además sones y rumbas.

II.- La Trova Cubana:
esa forma de decir canciones y boleros

Entre 1870 y 1900 se encontraban en Santiago de Cuba haciendo música Nicolás Camacho, Eulalio Limonta, René Manfugás, los hermanos Boudet, “Panchito” Castillo, el bayamés Leopoldo Jacobo Rubalcaba y José “Pepe” Sánchez, entre otros. Estos trovadores se dan la tarea de buscar, de perfilar, de lograr una estructura, una sonoridad musical diferente a la canción pero al interior de la canción trovadoresca oriental. Esto no quiere decir que en La Habana y otras regiones del país no existiera trova. Antes de la Revolución del 68, Fornaris y Céspedes componen la canción La Bayamesa que pasado el tiempo, se transformará en canción patriótica:

¿No recuerdas gentil bayamesa
que tú fuiste mi sol refulgente?
¿No recuerdas que en un tiempo dichoso
me extasiaba en tu pura belleza,
y en tu seno doblé la cabeza
moribundo de dicha y amor?

A mi canto despierta sonriendo
ven y mírame al pié de tus rejas,
ven, no duermas y atiende a mis quejas,
pon remedio a mi negro dolor.

Recordemos las glorias pasadas
disipemos mi bien, la tristeza,
y doblando los dos la cabeza
moriremos de gusto y amor.

Esta *Bayamesa* es diferente a las compuestas con el mismo título por Pedro Figueredo y Sindo Garay.

Pedro Figueredo (1819-1870) de profesión abogado y aficionado a la música y a la literatura compone *La Bayamesa* que es estrenada el 20 de octubre de

1868 y que posteriormente es convertida en el Himno Nacional del pueblo cubano.

Movimiento importante el desarrollado en Santi Spiritus donde se encontraba el trovador Madrigal que inexplicablemente poco se menciona y que es en definitiva uno de los primeros de la trova en Cuba, abuelo de la Madrigal pianista. A partir de 1868 se escuchan en Santiago de Cuba los primeros intentos de una nueva sonoridad. En aquel entonces sonaban Evaristo Molina, “Panchito” Castillo y Nicolás Camacho.

Es entre esos trovadores, es en ese arte popular donde se van gestando elementos que con el correr del tiempo van conformando, estructurando, dando fisonomía, perfilando rasgos de parte de la cultura nacional cubana. Hombres y mujeres que en la mayoría de los casos formaban elementos de un estrato social marginado, desheredado, van creando formas expresivas, coordinadas estilísticas contrarias a las de una cultura dominante; es en ese fresco, en ese conjunto de materia social donde se elabora una nueva forma cultural como respuesta a necesidades vitales, expresivas. La mayoría de los trovadores eran sastres, tabaqueros, barberos, carpinteros, mayoritariamente criollos negros y mulatos, descendientes de africanos esclavos o libres, mestizos en general. Comúnmente no sabían leer ni escribir música y sin embargo son herederos de expresiones sonoras occidentales y africanas. Es al interior de este conjunto cultural, en ese proceso de mestizaje rítmico, melódico y armónico, donde encontraremos el origen de “...esos cantos juguetones y anecdóticos, de honda raíz popular que al principio constituían tonadas y temas muy simples”⁴³ y que a diario de oían en las barriadas santiagueras El Tívoli, Los Hoyos, la Plaza de Marte, el Guayabito, a finales del siglo XIX.

Constituyen en el fondo la manifestación de un grupo humano a las condiciones de un ambiente social heredado y caracterizado por la dispersión de poblaciones que habían sido colocadas por oleadas de diverso origen; las primeras en son de conquista, liquidadoras de patrimonios ancestrales americanos, constructoras ahora en el nuevo mundo —que en parte habían destruido— de formas de vida que no podrán ser nunca más simple imitación de Europa, por cuanto el aire y el paisaje ya los habían condenado a perder su alma.

Por la otra, grupos de negros de culturas también milenarios, herederos de dioses que mandaban en verdad sobre los cuatro puntos cardinales, para que en sincretismos sucesivos hicieran de la lucha contra la esclavitud y con la

43) Cisneros Justí, Ramón.- “La Trova Santiaguera”; en Rosendo Ruiz Quevedo. Origen, desarrollo e influencias hemisféricas del Bolero Cubano.

polirritmia percusiva un área que estará destinada a parir permanentemente cantos, toques y ritmos.

En 1781 otra oleada migratoria, esta vez de franceses que huían de las rebeliones negras producidas en el Caribe; con ellos vendrá "...la ópera a Santiago de Cuba. Igualmente nos legarían la fructífera costumbre de las veladas musicales caseras donde se hacían música a la usanza europea..."⁴⁴

Incorpore amigo lector la lucha independentista cubana, desde la Guerra Grande (1868-1878) que culmina con la firma del Pacto del Zanjón a la Guerra Libertadora (1895-1898) donde muere José Martí y entre las dos, la Guerra Chiquita de 1880. Guerras todas movidas a golpes de versos, machete en la manigua y conmoción de pólvora. Agregue en la cuenta los intentos de los Estados Unidos de Norteamérica, los mismos del Destino Manifiesto, por determinar la pertenencia de la Isla al imperio que se conformaba; los mismos intentos que van fagocitando plantaciones, espacios, héroes y dioses y así podrá encontrar, explicar y comprender a la mujer cubana en la poética expresión de Sindo Garay en La Bayamesa, es decir, a los múltiples decires melódicos, mezcla desde entonces de amores, solidaridades y patriotismo:

“Tiene en su alma la bayamesa
tristes recuerdo de tradiciones,
cuando contempla sus verdes llanos
lágrimas vierte por sus pasiones. ¡Ah!

Ella, sencilla, le brinda al hombre
Virtudes todas y el corazón,
pero si siente de la patria el grito (Bis)
todo lo deja, todo lo quema,
ese es su lema, su religión”. (Bis)

Un proceso diverso, heterogéneo, de dispersión en momentos y de integración posteriormente va caracterizando desde el siglo XVIII el desarrollo de instrumentos como base material melódica, de formas musicales, ritmos y bailes que abortan en el siglo XIX con fuerza incontenible en la formación y consolidación del espíritu nacional cubano.

Profundizar en la historia del bolero y de todos aquellos, hombres y mujeres que concurrieron a su formación y difusión, significa descubrir un campo de hechos históricos-culturales que se combinan para producir esta especie de

44) Hernández Balaguer, Pablo.- El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos. pp. 18-19

parto telúrico —el bolero— que signa una de las aristas constitutivas del ser caribeño y latinoamericano.

TROVA, CANCIÓN Y BOLERO

La canción, la *trova* y el bolero que en muchos escritos y comentarios de autores latinoamericanos y europeos son presentados como sinónimos, se encuentran, en un principio, bien diferenciados. La *trova* es una forma —en el caso de Cuba y de Yucatán después— colectiva de decir canciones y boleros. Viene de trovador, juglar, que saltando distancias cantaba poemas en plazas públicas, anunciador de amores, descriptor de hazañas y sucesos, fuente incalculable de historia oral. En Cuba la *trova* y las fiestas colectivas; en el siglo XIX es a la vez, fiesta de cámara, para cantar a la amada en interminables serenatas y en fiestas íntimas. Para que exista *tova* es necesario la presencia de un trovador, esa especie de mitológica figura que es capaz de crear o componer la canción, cantarla y acompañarse; un solo individuo que con una guitarra, un tiple o un tres dice las cosas, anuncia sus querencias y exorciza sus demonios interiores o, como lo apunta Denis de Rougemont en *El Amor y Occidente*: “¿Qué es poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. No hay toda la lírica occitana y la lírica petratesca y dantesca más que un tema: amor; y no el amor feliz, colmado y satisfecho (ese espectáculo no puede engendrar nada); al contrario, el amor perfectamente insatisfecho; finalmente, no hay más que dos personajes; el poeta que, ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no.”⁴⁵

Extraordinariamente bien lo expresa Sindo Garay en su bolero *La Alondra*, escrito en 1927:

Estoy en la florida
edad de mis amores
y dediqué mi tiempo
sólo para cantar.

E igual que los antiguos errantes trovadores,
yo busco por el mundo
un ser a quien amar”.

Pueden los trovadores ser buenos o malos intérpretes, pueden cantar canciones de otro al que consideran con méritos suficientes para que en una tarde anuncie dichas sentidas y compartidas. Han sido trovadores, Pepe Sánchez, Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón Morales, Graciano Gómez,

45) De Rougemont, Denis.- El amor y Occidente.

Rosendo Ruiz, Pepe Banderas, Pedrallez, Miguel Matamoros, Ciro el autor de “Cien Veces”, Vicente González Rubiera “Guyún”, José Antonio Méndez, Portillo de la Luz, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola y tantos otros.

La canción es una forma musical cubana que nace en los primeros años, en el primer tercio del siglo XIX y que se inicia con temas patrióticos, “*Corina*” primero y después *La Bayamesa*, de Fornaris y Céspedes. José Martí no fue trovador pero cantaba canciones y componía versos para ser musicalizados y que María Granados le cantaba casi a diario.

En la Peña de Alfredo González Zuazo “Sirique” en los años sesenta, María Granados relataba como ella le cantaba en Cayo Hueso a “El Delegado”, forma de llamar a José Martí. Se trataba de una canción con versos de Martí, *El Desterrado* y que un viejo tabaquero había musicalizado:

“Cuando proscrito en el extranjero un día...”

Según Nené Enrizo, la trovadora María Granados en la década del veinte formó Dúo, primero con su hijo y después con un nieto. Se conocieron con el nombre de *Los Granaditos*. Perteneció a la tanda de trovadores de los barrios y uno de sus éxitos lo constituyó el bolero *El Buzo* con letra del poeta Francisco Vélez y música de uno de los más grandes de la trova tradicional, Rosendo Ruiz.

Es en vano que pretendas
alejarte de mi lado,
insensible, arrodillado
a tus plantas iré a besar.

Escucha niña querida
lo que yo quiero decirte,
disfrutar de tus caricias
yo seré niña feliz...

Si en el cielo eres estrella
yo seré cometa errante,
si en la tierra eres diamante
a la tierra bajaré.

Si eres perla seré buzo
y en el mar iré hasta el fondo,

si la tumba es lo más hondo
si tú mueres, moriré.

El Buzo

El Bolero fue interpretado además por el *Dúo Floro y Miguel* (Floro Zorrilla y Miguel Zaballa).

La canción está claramente diferenciada del bolero. Argeliers León logra delinear una evolución de la canción cubana desde aquella primaria canción de la primera mitad del Siglo XIX " ...cuya característica fue el giro melódico retorcido, con giros ornamentales a manera de grupetos, apoyaturas y bordaduras, y textos alambicados que transcurrían entre imágenes oscuras y enigmáticas".⁴⁶ Un segundo momento lo constituye aquella canción que recurre al sentimiento libertario —porque de lucha por libertad se trataba— en la segunda mitad del mismo siglo, mezclada con "...canciones amorosas, tiernas, idílicas, que simbólicamente tomaban una palma, un sinsonte o una muchacha de la ciudad de Bayamo..."⁴⁷ A diferencia del primer momento de la cancionística cubana, ésta va a responder "...a los viejos artificios vocalistas del aria operística italiana, a la línea melódica adornada de la romanza francesa y de la canción napolitana, y al movimiento ternario, suavemente mecedor del vals lento. La melodía se cantó a dos voces por terceras y sextas; y con dos guitarras se obtuvo el medio adecuado para acompañarse".⁴⁸ La canción es entonces una forma musical amplia escrita en frases de cuatro compases, con diez y seis compases la primera parte, escrita en compás ternario $\frac{3}{4}$.

La canción trovadoresca de finales del siglo XIX y principios del XX se caracterizaba por una construcción en base a líneas melódicas muy ondulantes, elaboradas y adornadas sobre un texto romántico que transparentaba imágenes de situaciones poco reales. Este tipo de canción era interpretada por dúo de voces acompañados de guitarras y donde las voces adquirían características de independencia. Nunca el segundo se encontraba supeditado al primo ni las voces se encontraban dominadas por el acompañamiento.

La canción propiamente dicha, no tenía un ritmo fijo, era libre en su forma y en su métrica. El bolero presentaba fórmulas rítmicas observadas ya en otras formas musicales como lo eran las guarachas y algunas contradanzas, por otra parte, características que no se observan en el bolero: al introducirse la instrumentación, ésta interactúa muy tenuemente en virtud de que el vocalista

46) León, Argeliers.- Del Canto y el Tiempo.

47) *Ibíd*;

48) *Ibíd*;

posee extraordinarias libertades para expresarse, para cantar a placer, para dominar la escena.

La canción desde el punto de vista del ritmo, se escribe en un plano sonoro en sentido rítmico general más abierto; no existe rigidez rítmica, es mas placer. Esta característica le viene desde el siglo XIX y se extrapola hasta el movimiento feeling y la nueva trova. Esta característica es válida tanto para la ejecución como para la interpretación, es por esto que todos los elementos italianos de la ópera, de la opereta y de la romanza de la zarzuela española sea fácilmente subsumida en la interpretación de la canción. Tanto en su vertiente en el marco de la guitarra (ejemplo de ello son La Bayamesa de Sindo Garay, las Cantantas Nro. 1 y Nro. 2 de Pepe Sánchez y las canciones de Villalón Morales y Manuel Corona) como las realizadas en el marco del piano o en la cancionista de concierto (Ankermann, Prats, Lecuona, Simons, momento en el cual surge la canción cubana para conciertos y que en muchos casos sustituye a la romanza de las zarzuelas y operetas cubanas), constituyen estructuras abiertas para ser cantadas a dos voces o por tenores, sopranos y mezzosopranos. Esa canción entrará en la charanga cuando el cantante empieza e interpreta danzonetes y anteriormente en la forma violinística (recuérdese las interpretaciones geniales de Santa Cecilia de Manuel Corona, realizada por la Orquesta de Antonio Arcaño). ¿Acaso Fernando Collazo no hacia lo mismo en el Sexteto Cuba? Era entonces el momento en el cual el bailaror detenía su afición danzaria, detenía sus pasos, la rítmica se silenciaba, no existían esos pasillos básicos incitadores al baile.

En la década (1935-1945) aquellos compositores que trabajaban en el marco del piano continúan el desarrollo de la canción y para entonces ya se puede hablar de una cancionista cubana anclada en un maravilloso mundo sonoro, no elaborada para el baile, sino para ser escuchado. El movimiento filinesco acentuaría aún más y desde otra vertiente –una confluencia de la línea de desarrollo de la trova tradicional con elementos de la cancionista norteamericana- que a su vez es retomada por los pianistas y recreada en el mundo sonoro de la orquestación. Aquellas construcciones armónicas del Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Luis Yanez, Rosendo Ruiz, en la guitarra serán fusionados en el piano y en la orquesta por compositores como Orlando de la Rosa, Julio Gutiérrez, René Touzet y Mario Fernández Porta, entre otros.

Los elementos cadenciales y rítmicos y la construcción toda de la canción es diferente al bolero. Una canción no necesita del ritmo; la misma naturaleza de la música no necesita de instrumentos rítmicos o percutientes (clave o maracas). El bolero si lo necesita, es intrínseco a él. Con el maestro José “Pepe” Sánchez se incorpora la clave; en algunos casos el ritmo se definía

en los pasacalles y se usaba además un par de cucharas invertidas. En cuanto al texto, la canción es más extensa. La exigencia técnica de una canción es mayor. En el bolero existe brevedad en el texto, una mayor rigidez en la rima.

El bolero constituye una síntesis magistral que se resuelve en sesenta y cuatro compases. En los boleros que posteriormente elaboran Lecuona, Roig, etc., es decir, en los boleros escritos como canción de concierto, más extensas y elaboradas para ser cantadas por tenores y mezzos sopranos, la rítmica descrita para el bolero siempre se encontrará presente, lo mismo sucederá con las formas mixtas de la criolla-bolero, del bolero-son y de la guajira-bolero.

El bolero constituye la gran y exquisita síntesis de la música vocal y bailable que los cubanos entregaron al mundo. Con sólo treinta y dos compases escritos que al repetirse forman sesenta y cuatro, Cuba primero y México después revolucionaron la música popular latinoamericana y universal. Hoy, cantidades de piezas bolerística forman parte de la antología espiritual de América Latina. En el bolero con dos cuartetas o cuando más con una décima, cinco versos, se ha estructurado y resuelto una gran obra: es el Bolero Cubano.

El fenómeno musical de la existencia del bolero español en Cuba, anterior a la creación del bolero cubano, permite pensar que éste es una emanación, un producto, una variación del europeo. El bolero español, esa danza típica emparentada con la seguidilla y escrita en compás de $\frac{3}{4}$ con acompañamiento de castañuelas, tamboril y guitarra, muy poco tiene que ver con su homólogo caribeño creado en el tercio final del siglo XIX en Santiago de Cuba, tal cual lo apuntamos anteriormente.

A diferencia del bolero español, el bolero cubano se escribe en compás musical binario $\frac{2}{4}$. El tiempo es más vivo, con más cadencia y sabor. Se acompañaba de guitarra en un primer momento, empleándose típicos rasgueados o rayados semi-percutidos caracterizados por cierres cortos, que delimitaban las frases literarias-musicales del bolero. Este bolero ya definido, no pierde la condición de bailable del bolero o volera español ni pierde tampoco el pasacalle.

Generalmente este primitivo bolero comprendía dos períodos musicales y dos compases; siendo frecuente iniciar el primero en modo menor y pasa al segundo en modo mayor. Las guitarras acostumbran producir una introducción y también un interludio en los pasacalles, un pasaje instrumental por la llamada guitarra prima que trabajaba las cuerdas agudas, en un estilo diferente, nunca oído anteriormente y en el que predominaban los dúos de

cuerdas. En las melodías de aquellos primeros boleros se imponía la figuración rítmica del denominado cinquillo cubano “ese travieso fantasma que atraviesa la contradanza cubana y la habanera para instalarse como en casa propia en el danzón” como apunta Leonardo Acosta.⁴⁹

Rosendo Ruiz Suárez recordaba a aquellos primeros boleros por poseer un “aire aguarachado” y daba como ejemplo:

“¡Que pluma, que pluma tan mala
agua no me quiere dar
¿Por qué tiene a los vecinos
muertos de sed sin cesar?”⁵⁰

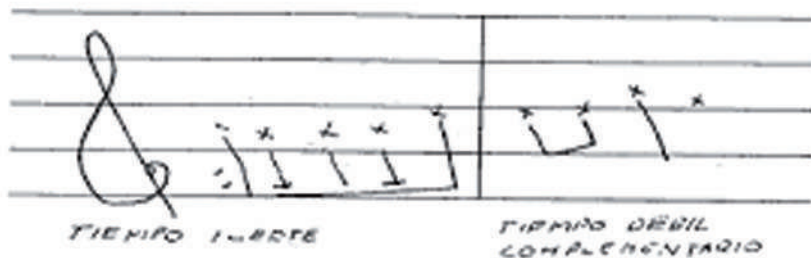
El bolero nace para ser bailado, es creado en el marco de una clave. Al pasar de la trova al son en el mundo de los sextetos y septetos el ritmo es marcado en el martillo de los bongoses; va al danzón en la primera parte, en el trío de violines o en la última, donde el ritmo es llevado por los timbales. En el teatro adquiere diversidad rítmica (ejemplo de ello lo son “*Un Bolero en la noche*” y “*Cuando en ocaso*” donde a los lejos se percibe el ritmo conducido por el tímpani italiano. En el teatro se producirán las variantes canción-bolero y criolla-bolero, donde una primera parte escrita en 6/8 se canta a placer, se introduce un cinquillo y después en perfecto 2/4 entra el bolero.

El movimiento de los pianistas lo asumirá y lo creará maravillosamente (bastaría con mencionar a Inolvidable de Julio Gutiérrez) y lo acompañará rítmicamente al piano con la mano izquierda, tal como lo entregaron para la historia musical Mario Fernández Porta, Frank Domínguez y el magistral Ignacio Villa “El Bola” o “Bola de Nieve”. En los tríos, será la guitarra acompañante o como en el caso de Luisito Pla que le introduce una tumbadora y un cencerro que posteriormente como batería rítmica a la cual se le agrega un redoblante es tomada por los Guaracheros de Oriente, los cuales interpretan una gran variedad de boleros en sus giras por América Latina. La Sonora Matancera lo interpretará con timbalitos y claves en las manos cuando inicia su gira por latinoamérica en la década del cincuenta con Celia Cruz y Bienvenido Granda.

El cinquillo como figurado musical aparece combinando tres corcheas y dos semi-corcheas; el músico cubano le da otro sentido, distinto a como está escrito, constituye un conjunto de notas sincopadas que adquiere la forma de un ritmo regular, es entonces cuando aparece el cinquillo cubano, célula

49) Acosta, Leonardo.- Sabor a Bolero.

50) Cit. por Rosendo Ruiz Quevedo. Ob. Cit.



Irrumpe en muchas de las formas y especies de la música cubana: en la danza, contradanza, criolla, habanera, danzón, guaracha, son y bolero:

Por un beso de tus labios primorosos
entregara prieta mía el corazón”

Prieta Mía. Manuel Corona

Bolero éste que por cierto, Rubén Martínez Villena ya tuberculoso, oía en la voz de su autor entre los años 1915 y 1916 en la Fonda de Chinchurreta, en la calle de Compostela.

Es el grupo de trovadores de Santiago de Cuba quienes buscan una forma síntesis, nueva, que limpie con elementos criollos incorporados, los elementos más significativos del bolero o bolera español. No le quitan la condición de ser bailable porque el bolero trovadoresco de Santiago, desde el momento que se le pone la clave es para bailar parejas enlazadas, independientemente de que además se cantara en la ventana o el balcón de la mujer amada. “Originariamente, el cinquillo apareció en la línea melódica, que era entonada por la voz, mientras la guitarra rasgueaba un acompañamiento monorrítmico”.⁵¹ Ya para 1883, José “Pepe” Sánchez tiene un bolero perfectamente definido en dos partes de dieciseis compases cada una que al repetirse ambas dan un total de sesenticuatro compases, en un texto realizado a cuartetas o en décimas.

El primer bolero que documentalmente los investigadores cubanos y en bases a las fuentes existentes reconocen es “Tristezas” de Pepe Sánchez, escrito en 1883.

51) Ruiz, Rosendo; Vicente González Rubiera (y) Abelardo Estrada.- *Los años treinta: núcleo central de la Trova Intermedia* en Unión (4). La Habana, 1980.

Tristezas me dan tus quejas mujer
 profundo dolor que dudes de mi,
 no hay prueba de amosque 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

Se ha difundido en América Latina la especie de que este bolero se escribió en 1885. En Colombia se publica el libro *Cien años de Boleros*, donde se expresa: "...se sabe que por el año 18865, Pepe Sánchez compuso su primer bolero con el título de Tristezas. Es ese entonces el primer bolero, del que como tal se tiene una referencia precisa. De este hecho nació la idea de celebrar los **Cien Años del Bolero...**"⁵² Los que han difundido esta información se basan en las referencias que el periodista Cisneros Justi publica en Santiago de Cuba y el cual estimó que el bolero Tristezas lo escribe el maestro Sánchez en 1885 José Pepe Sánchez escribe "Tristezas" en 1883, tal como lo demostró Radamés Sánchez —hijo del maestro— cuando presenta una carta escrita por Pepe Sánchez donde éste afirma que su bolero Tristezas los estrenó en una peñita formada en casa de Sindo Garay y en la cual, en esa noche habían asistido Laureano Fuentes Matons y el Cónsul Michaelson. Por otra parte, en 1885 Sánchez estrena su bolero "Cristinita", del mismo corte pero donde ya se observa una construcción más elaborada, una clave completa; se vislumbra ya un dominio del género y la forma.

En ese mismo año, Rubalcaba presenta el bolero "Labios rojos", una pieza magistralmente creada. A partir de esa forma tan sintética, tan alegre, tan bien llevada, manteniendo únicamente el elemento español del pasacalle en el puente, en la unión melódica instrumental de la primera y segunda parte, se perfiló y se dio a conocer el bolero.

Según Valdés y Villar, "Al finalizar el siglo XIX, se le había dado el nombre de bolero a un nuevo estilo acompañante que asimiló la estructura formal de la canción binaria y adoptó patrones rítmicos; rayados guitarrísticos con la utilización del cinquillo mientras que en la temática de los textos asomaba lo amoroso en una primera etapa, para posteriormente cambiar sus expresiones..."⁵³ hacia otras áreas de la cotidianidad y de los conflictos existenciales de los autores.

52) Rico Salazar, Jaime.- Cien Años de Boleros.

53) Valdes, Alicia (y) Juan M. Villar.- "Nosotros y el bolero"; en Clave (13). La Habana, 1989.

El desarrollo del bolero como manifestación de lo social se produce al igual que el desarrollo de las sociedades, es decir, a saltos, no en forma lineal y dejando rastros y elementos de las formas iniciales o primitivas. Creemos que no existe una forma única del bolero al cual se le pueda determinar una evolución coherente, lineal y hasta predictiva. El bolero es un producto, como todo lo social, de hombres acompañados por todo su complejo mundo psicosocial e histórico. Existen en su evolución rupturas, como diría un estudioso de la teoría social. Encontraremos, constituyendo una unidad en la diversidad, diferentes tipos de boleros, coexistiendo en diversos modos expresivos en un mismo tiempo histórico y por supuesto también en diversos momentos históricos-sociales. Razón tiene entonces el músico y musicólogo Leonardo Acosta cuando se pregunta: “¿Cómo pasó de ternario a binario?, ¿qué es en verdad el bolero?, ¿existe un bolero o diferentes tipos de boleros?”⁵⁴

Entre 1883 y 1885 existió un personaje procedente de Guantánamo y nativo de Baracoa, de familia dominicana emigrada a Santiago de Cuba, conocido como René "Nené" Manfugás, quien al lado de Eulalio Limonta, José "Pepe" Sánchez, Leopoldo Jacobo Rubalcaba, Juan de Dios Echeverría, Fermín Castillo y Emiliano Blez hacían e interpretaban boleros en la región oriental. Manfugás, tocador de la guitarra es considerado como uno de los primeros que fabrican y tocan el *tres*, se hizo presente en los carnavales de Santiago en 1892, acompañado de un *tres* e interpretado sones, según lo informó a Alberto Muguerca, el miembro del Ejército Libertador y afamado tresero de la ciudad de Velásquez, Rafael Ortega "Pillo" (1882-1975). El musicólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera sostiene que anterior a Manfugás, el *tres* existía en Santo Domingo; es posible entonces, que esta familia lo haya introducido a Cuba y enseñado a sus descendientes. En conferencia realizada por Eduardo Sánchez de Fuentes, en la Academia de Artes y Letras, presentó como invitado para que ilustrara musicalmente su exposición al compositor Sindo Garay. Es éste quien relata que a partir de 1883 el Nené Manfugás interpreta en el *tres*, boleros al estilo de Pepe Sánchez.

El investigador Jesús Blanco Aguilar, al referirse a Manfugás anota: “Nosotros sin conocer de tal información y necesitando tener noticias sobre el origen del Tres y los primeros tresistas nuestros, encaminamos nuestros pasos hasta el Barrio de Chávez y allí localizamos a Francisco Lincheta conocido por “Panchito Salvaje”, el tresista más antiguo de La Habana, quien nos dijo que el había conocido a uno de los traseros más viejos de Oriente, que se llamaba Pillo Ortega y como recuerdo de esa amistad, el guardaba una libreta con algunos apuntes hechos por este músico y que él la consideraba como la historia del Tres en Oriente. Ya en su casa nos mostró una vieja caja de madera

54) Acosta, Leonardo.- Ob. Cit.

la que abrió y luego de corta búsqueda apareció la libreta fechada en 1924, la cual contenía información acerca de Manfugás, el tres y el son en Santiago. Por considerar que esta información sobre Manfugás es de primera mano y sustancialmente de interés histórico-musical, la transcribo literalmente: "(...) Pillo Ortega nació en Santiago de Cuba, el 10 de diciembre de 1882, siendo hijo de un barbero. En los carnavales de Santiago de 1892 con sólo diez años, vio a un negro colorado, alto, fornido y de facciones toscas que meneaba la cabeza al compás del ritmo. Era Nené Manfugás, que tocaba un rústico instrumento, tenía la forma de una cajita cuadrada de pino sin pulir, con brazo parecido al de la guitarra, pero más corto y tres cuerdas de hilo acerado, se decía que Nené la había traído de Baracoa y allí lo había aprendido a tocar.

Como podrá colegir el autor –continúa Blanco Aguilar- esta información inédita hasta ahora, es distinta a la dada por Sindo Garay. Empero sigamos leyendo los apuntes hechos por Pillo Ortega, que no sólo nos dicen de Manfugás, sino del desarrollo inicial del tres y también de los primeros tresistas que él vio en Santiago de Cuba en la última década del siglo diecinueve. "(...) Ya en el 97 vi que el tres se había cambiado para tres pares de cuerdas de acero y la gente conseguía guitarras chiquitas para hacerlo, pues éstas sonaban más agudas. El primero que vi tocando un instrumento así fue a un mulato llamado Santiago Blandí y después a otro llamado Juan Ferrer que es el verdadero autor de "Cuba tus hijos te lloran", todavía no se había acabado la guerra. Después vi a los hermanos Evaristo y Manuel Sánchez que eran blancos y que tocaban a dúo de tres las canciones, boleros y sonsitos de la época. Con Evaristo Sánchez fue que yo aprendí a tocar el tres; Evaristo fue quien el 1907 hizo el primer tres de perita que se vio en Santiago. En 1899 ellos formaron un cuarteto con dos tres (primo y segundo), Felipe Valverde (guitarra), Carlos Calero (timbales), Joseíto (el güiro), Emiliano Palacios (botija) y de los otros no recuerdo pues hace muchos años. En 1908 le metí un cornetín a la Estudiantina que lo tocaba Fermín. Yo soy el único tresero de tiempo de España que queda en Santiago, dejé el tres en 1929 porque puse mi barbería propia".⁵⁵

El bolero en ese momento no se encuentra en La Habana. En esta ciudad se interpretan las canciones trovadorescas en compás ternario 3/4, de texto amoroso, románticas, lánguidas y de tipo patriótico e interpretadas por grupos de cantadores y trovadores. Es esa la época de los cantadores José Parapar, español nacido en Galicia y de Higinio Rodríguez voz segunda; es la época del padre de José y Manolo Mauri que cantaba acompañado con guitarra y de Sansirena padre, quien fue cantante en la década del ochenta, su hijo hizo posteriormente dúo con Eusebio Delfín. Este grupo cantaba y

55) Blanco Aguilar, Jesús.- 80 Años del Son y los Soneros en el Caribe. (1909-1989).

componía canciones. A su lado se encontraban los serenateros y trovadores finiseculares.

En La Habana existían los *Coros de Clave* los cuales constituyen un fenómeno netamente popular que surge en el barrio Jesús María, barrio de trabajadores portuarios, carpinteros y albañiles; barrio abakuá por excelencia y de gran importancia en la historia musical y social de Cuba, asiento de asociaciones corales, comparsas y tahonas:

Pío, pío, pío
ya se está formando el lío
ya se está formando el lío

La misma que en las comparsas habaneras de los carnavales de 1947 aparece como “cántico de arrollao”.

Los coros de clave se encontraban conformados por varias voces y generalmente acompañados con una viola usada como tambor, guitarras, botija y claves. En 1886 estos Coros (El Piano, La Bella Unión, La Dulzura de Amalia, Las Delicias, etc), por iniciativa de un negro libre —Homobono Rodríguez— el cual tenía grandes aspiraciones de libertad social, lo que trascendía a la actividad musical que realizaba en los Coros de Claves le plantea a Juan Gualberto Gómez la posibilidad de realizar la unión de los Coros y en una noche concentró a todos los directores de las agrupaciones en una Unión Fraternal; Gómez era amigo de Martí, miembro del Partido Revolucionario Cubano y había constituido el Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color. En 1886 y bajo la dirección de Gómez actúan como centro de conspiración de la Guerra del 95. Se constituye entonces la primera sociedad de negros libres, la Sociedad Unión Fraternal, cuyo Presidente lo fue Juan Gualberto Gómez. Formando parte de esta Sociedad se encuentra además un intelectual santiaguero —muy admirado y respetado en su época de juventud por Nicolás Guillén— Lino Dou.

Los Coros de Clave entre 1909 y 1910 entran en decadencia. Se encuentra en La Habana en pleno apogeo -la cual se había desplazado de Matanzas- la música más importante de la fiesta llamada Rumba Cubana, una nueva forma musical, el Guaguancó, de creación colectiva y maravillosamente recreado por Felipe Spínola Travieso quien es fusilado por las tropas españolas en Matanzas. Constituye una personalidad importante de la música matancera. Bracero de los muelles, vivía en el Barrio de Pueblo Nuevo. Fue director del Conjunto de Clave “La Lira” e integrante de un juego abakuá. Patriota convencido se compromete con Juan Gualberto Gómez en las conspiraciones

independentistas. Compone claves que criticaban el dominio español en Cuba.

Temible es un pueblo civilizado
cuando
se encuentra bien unido
y
dispuesto, decidido
en pos
de su independencia

(Año 1894)

A cuanto sitio llegaba cantaba sus claves por lo cual es perseguido. En las rumbas populares, en las fiestas caseras y en las veladas nocturnas son cantadas. En los carnavales del 6 de enero de 1860 organiza la comparsa *Los Elefantes* y camuflados con disfraces trasladan medicinas, armamentos y alimentos a las tropas independentistas. Spinola Travieso se alza en armas y se incorpora al destacamento del General Pedro Betancourt, alcanzando el grado de Alférez. Regresa en misión a la ciudad de Matanzas donde es apresado y fusilado en el sitio donde en la actualidad se encuentra el Monumento a Plácido. Los Coros de Claves se convierten en Coros o Agrupaciones de Guaguancó. Este fenómeno de transferencia de Coros de Clave a Coros de Guaguancó sucede también en La Habana a principios del Siglo XX.

JOSÉ “PEPE” SÁNCHEZ (1856-1918)

Será José Sánchez quien definirá los caracteres estilísticos y formales del género Bolero, escrito en compás 2/4, transformado en género cantable y bailable y definirá además su sentido romántico. El nacimiento del nuevo género y la irrupción de esa nueva percepción temática aparece en Tristezas, donde Pepe Sánchez, entrega además un nuevo estilo de armonizar, puntear y adornar la introducción, el puente y todo el acompañamiento a voces. En verdad pueda decirse que ya en el ambiente existía un olor, un clima a bolero, tal cual como ha sucedido en todos los géneros musicales.

Cuenta Abraham Rodríguez que “...los madrugadores, alborotosos y bebedores de más larga memoria del parque Periquito Pérez de la Villa de Santa Catalina del Guaso, cacicazgo de Bayaitiquirí, hoy provincia y ciudad de Guantánamo, que por los antiguos patios y callejones entregados siempre a las dos riberas del Río Guaso, anduvo un atildado mulato, de buena presencia él, vestido de dril blanco o crudo de Irlanda, oloroso a aguardiente de central,

agua de lojo, y resumiendo en su presencia, la presencia de cafetales y saraos, el mojo y sofrito de cuanto macho asado o chilindrón de chivo, fue comensal en canturías y saraos hubo por el macizo montañoso Sagua-Baracoa.

Me dijeron, pues los viejos cuenteros del parque, que el mulato en cuestión, recién concluida la Guerra del Noventa y Cinco, bajó de Yateras, Los Palenques o demás atrás, un instrumento musical compuesto por una caja de bacalao, brazo de guayacán y llave de ébano real y tres cuerdas dobles de curricán encerado.

Era diestro en pulsarla con una uña de carey. No se hacía de rogar para darse un lamparazo y mucho menos sacar de aquel par de tríos de cuerdas, afinadas al unísono en octavas de altas y bajas, y por último en re menor, según la gente de oído, sones changuises y mengones y deliciosas melodías, traídas de allá del lomerío, muy ajustadas a la clave del cinquillo, y que, por su aire romántico, embelesaba al auditorio. Me hablaban los guantanameros de José “Pepe” Sánchez, el padre del boleó cubano.⁵⁶

Era el legendario, el casi mito Pepe Sánchez, que esa especie de cronista de la música popular cubana que es Jesús Blanco Aguilar nos describía a cada instante —como si hubiese sido su compañero entrañable— una tarde, caminando entre Zanja y Gervasio, buscando el sonido ya desaparecido de la tumbadora del Chano Pozo.

Nace en Santiago de Cuba un 19 de marzo de 1856, hijo de un blanco de profesión abogado y de nombre José con una negra hermosamente bella, Petronila Sánchez. Cursó la educación primaria y aprendió además el oficio de sastre; extraordinario operario en su profesión recibe de su maestro Don Lucas la licencia de “oficial de sastre” y como premio una guitarra. Al poco tiempo organiza su taller e inicia su oficio independiente donde logrará grandes éxitos, pasando a formar parte de la “pequeña burguesía de color”. El trovador Emiliano Blez lo recuerda como “...una figura bien dispuesta, era alto y de rostro afable, pulcro y elegante; jamás lo vi en mangas de camisa; lo conocí en su casa de Sao del Indio, cuando Sindó Garay me llevó para que él me oyera cantar y tocar la guitarra, pues yo nada más sabía acompañarme en uno o dos tonos; él fue quien me enseñó el diapasón del instrumento y me hacía tocar en distintos tonos; tenía un oído formidable; le gustaba mucho la ópera. Una vez en casa de Lauro, Sindó y yo lo vimos acompañar a Rosalía ‘Chalía’ Herrera en una romanza, ella lo estimaba mucho, y el esposo de ‘Chalía’ le regaló una guitarra traída de España, que después de su muerte no se que rumbo tomó; cuando fuimos a La Habana, Jorgito Anckerman la tocaba y le

56) Rodríguez, Abraham.- Vocación y evocación del bolero.

decía que era un tesoro. El maestro Pepe se portó muy bien conmigo, el día que murió cantaba él solo en 'Vista Alegre' pues ya había sucedido el disgusto entre él y Figarola y él había decidido no estar más en el quinteto... yo nunca me pelié con él, los demás sí; a mí él me buscaba para dar serenatas o tocar en algunas fiestas, yo cantaba la voz prima y él me hacía de 'segundo'. Supe de su muerte al poco rato de ocurrida y ayudé a vestir su cadáver; al entierro fue mucha gente y el dueño del mejor periódico de aquí mandó nueve coches de plaza...el Cónsul Michaelson lo admiraba mucho y Lauro Fuentes lo invitaba a su casa para que allí escuchara a los cantantes de las compañías de ópera que venían a Santiago y que tenían por costumbre reunirse en casa de Lauro, era trovador de pura cepa, pero le gustaba oír cantar la ópera...⁵⁷

Fracasada la *Guerra Chiquita* conoce al General Guillermo Moncada "Guillermón" que, transcurrido el tiempo, sería su gran amigo y a quien le compuso el bolero "En un Calabozo", cuando Moncada se encontraba detenido en la prisión del Morro en Santiago de Cuba. Este bolero fue cantado, a pesar de la represión del gobierno colonial en la voz de trovadores en cuantas reuniones y serenatas se celebraban en Santiago:

"En un calabozo lóbrego y sombrío
de aguas calizas sus paredes llenas
habita un hombre rodeado de penas..."

En el proceso de organización de la Guerra por la independencia liderizada por José Martí, el músico Pepe Sánchez participa en las actividades conspirativas y al iniciarse las operaciones pide ser trasladados al frente de guerra. El General Antonio Maceo, en atención al conocimiento que el trovador tenía de su región ordena "...a Pepe Sánchez lo necesitamos en Santiago". Durante la Guerra del 95 cumple las tareas ordenadas que consistían en el enlace para la correspondencia de las tropas mambisas y como informante de las posiciones españolas.

En el aspecto musical-literario, las obras de Sánchez expresan el romanticismo de la época que permea en sus temas sobre el amor, la patria y los patriotas en las personas de Guillermón Moncada, Antonio José Maceo y Quintín Banderas. El sentimiento de gratitud, de compromiso y de solidaridad por quienes en el campo de la guerra construían la unidad del pueblo y le daban fisonomía a una nación. Pepe Sánchez escribe entonces el Himno *Maceo, Titán de Bronce* que era cantado en todas las fiestas patrióticas:

57) Blanco Aguilar, Jesús.- El Trovador José Sánchez.

“Cuba, Cuba, mi patria querida,
al fin libre por siempre te veo,
nunca olvides a Antonio Maceo
al que todos debemos la vida.

Fue temido por bravo en la guerra
aquel gran titán que una patria nos dio,
defendamos y amemos la tierra
que con su sangre gloriosa regó”.

En igual dirección se encuentran los boleros *Cuba Libre* y *En un Calabozo*. Entre 1890 y 1899, Pepe Sánchez compuso dos grandes boleros que los trae Sindó Garay a La Habana. El primero de ellos es *Manena*:

“Quisiera bien mío robar el gorjeo
a ese jilguero que trina en las palmas,
quisiera cantarte con notas del alma
cuan lo siente mi fiel corazón.

Y por eso Manena querida
imprimí tu semblanza de amor,
y por ti perdería hasta la vida.
Si me niegas Manena tu amor”.

El otro bolero es *Elvira* que compone a cuatro manos con su alumno Sindó Garay:

“Elvira, Elvira
dulce mujer de mi maternal caricia
amable compañera de quien fue mi vida
perdóname que te explique de mi sueño el caso
y perdóname Dios mío lo que allí pasó. (Bis)

Fantástica visión de mí se apoderó
y yo que no podía ser más su salvador
al despertar de pronto tremenda pesadilla
me vi entre sus brazos más bella, más sencilla.

El compositor Sánchez no conoció la técnica musical-característica ésta dominante entre los trovadores de su época-sin embargo fue un músico intuitivo que dominó a perfección la guitarra, sacando de ella una limpieza de sonido que determinaron la admiración de sus contemporáneos. En casa del

Cónsul Michaelson compartió veladas artísticas y amistades con Brindis de Salas, el violinista cubano de reconocimiento universal en la segunda mitad del siglo XIX; con Modesto Fraga, flautista, que acompañó en diversas giras a la soprano italiana Luisa Tetrizini; a la tiple mexicana Esperanza Iris, a Miguel Zaballa, extraordinario barítono que compartió su trabajo entre el teatro lírico y la trova y quien formó el famoso dúo con Floro Zorrilla; con Arquimedes Pous, nacido en Cienfuegos y quien transcurrido el tiempo será la figura más destacada del teatro vernáculo cubano.

Sánchez trabajó con Pous y este trabajo quedó grabado en discos fonográficos. En el círculo de sus amigos se encuentran los músicos Rafael Salcedo, Gratiliano Guerra, Ramón Figueroa y Jorge Ankermann.

El trabajo del maestro no solo se inscribe en el campo de la creación y de la interpretación sino que se destacó como un gran organizador de coros, en los cuales reunió a trovadores y cantadores. El más conocido fue el Oriente, formado en 1900 en la casa de América García, madre de Antonio Gumersindo Garay (Sindo), su alumno predilecto. El repertorio del coro se encontraba conformado por canciones, barcarolas y boleros; actuaron con gran éxito en el Teatro Reina, en la Sociedad Luz de Oriente y en fiestas y serenatas. El grupo estaba formado por:

José Pepe Sánchez - Director
Lola García (madre de Sindo)-Contralto - Voz Segunda
Conchita Núñez (hermana de Sindo) –Soprano- Voz Prima
América Garay (hermana de Sindo) –Soprano- Voz Prima
José Joaquín “Surrupia” Tenor - Voz Prima
Juan Guillot
José Seguret Tenor - Voz Prima
Luis Olivella - Voz Prima
Juan Luís Castro - Voz Prima
Julio Hernández - Voz Segunda
Antonio Núñez (hermano de Sindo) –Barítono- Voz Segunda
Sindo Garay - Voz Segunda
Luis Felipe Porte –Barítono- Voz Segunda
Eduardo Reyes “Dorila” “Barítono” Voz Segunda
Felipe Sangroni - Voz Segunda

Posteriormente forman parte del coro, Gerardo Caballero, Augusto Castillo, (compositor y cantante nacido en Santiago de Cuba). Emiliano Blez, Bernabé

Ferrer (cantante que integró diversos grupos para interpretar el repertorio trovadoresco), José Figarola y el gran tenor José Toronto.

El músico y musicólogo cubano Vicente González Rubiera “Guyún” afirma que “Es indudable que la obra de Pepe Sánchez fue la que logró conducir a la trova cubana a una forma definida... A este pionero de la trova cubana siempre se le recuerda por sus importantes aportes”.⁵⁸

El maestro Gonzalo Roig por su parte afirma que José Pepe Sánchez fue “El trovero máximo, cantor por excelencia, alma de la canción cubana, padre de esa forma musical conocida por bolero cubano”.⁵⁹

Decía Sindo Garay “¡Con lo grande que fue Pepe Sánchez y yo, un vejigo, pude tocar las fibras de su sensibilidad! El fue el único maestro que tuve en mi vida. Pepe fue un gran cantador y cubanizó la canción. Tiene que figurar como precursor de la trova cubana”.⁶⁰

La producción musical de Sánchez es diversa y de gran amplitud; compuso romanzas (Adán y Eva, editada por Anselmo López y grabada en disco por Miguel Zaballa), canciones (Cuando escucho tu voz, dedicada a Sindo Garay; Rosa No. 1, Rosa No. 2, Cómo cantarte bien mío, Mujer Seductora, etc.), guarachas (A. Santiago de Cuba, El Tabaquero, Caneca, grabada en 1941 por la Robbins Music de USA en versión del músico norteamericano George Cole), boleros (Tristezas, En un Calabozo, Manena, Cristinita, Elvira, Pasión, etc.) Al bolero le determinó su forma estructural definitiva, la cual siguieron posteriormente Emiliano Blez, Manuel Limonta (trovador santiaguero nacido en 1876, guitarrista y creador de las criollas *Santiaguero Gentil y Graciela*), José Pepe Banderas (trovador nacido en Santiago de Cuba, autor de los boleros, María, Carmen, Boca Roja, Los Magistrados del Butil y La Cima), Manuel Delgado Manuelico Dos Cabezas (gran guitarrista santiaguero, autor de las canciones Beso adorado. Una mañana, Obedece corazón y del bolero Tierna gacela), Rosendo Ruíz, Sindo Garay y Alberto Villalón Morales.

En el año 1913, Pepe Sánchez visita La Habana con el Quinteto de Trovadores, fundado por él en 1905. Era la primera vez que una agrupación de este tipo es escuchada por los habaneros; actúan en el Teatro Payret y en la Acera del Louvre. El barítono Miguel Zaballa los llevó a la Peña de Isabelita Cruz, hermana de Juan Cruz, extraordinario barítono nacido en La Habana

58) *Ibíd.*

59) *Ibíd.*

60) De León, Carmelina. Sindo Garay: Memorias de un Trovador.

y quien cantó boleros y canciones en Centro y Sur America. En la Peña de Isabelita se reunían artistas de teatro, intelectuales, trovadores y cantadores. En la visita grabaron diez piezas que se constituyeron en grandes éxitos. El Quinteto de Trovadores se encontraba formado por:

Jose Pepe Figarola - Voz Prima
 Emiliano Blez - Voz y guitarra prima
 Luis Felipe Porte - Voz Segunda
 José Pepe Sánchez - Segunda guitarra. Director
 Bernabé Ferrer - Voz Segunda

El 3 de enero de 1918, en el Hospital de Santiago de Cuba, muere Pepe Sánchez. Había abandonado el grupo por problemas derivados del éxito obtenido, el cual había deteriorado el compañerismo y la amistad. Al momento de su muerte trabajaba solo y regresaba a su barrio desde Vista Alegre. Al siguiente día el periódico **La Independencia** informó:

“Pepe Sánchez, el popular rapsoda, el guitarrista conocido que con sus hábiles manos arrancaba a la guitarra notas de alegría o la hacía llorar de tribulaciones melancólicas, el más (sic) del intérprete de las canciones cubanas hondas en el sentir, el que nos ha hecho pasar deliciosas horas con su música, falleció en la tarde de ayer. Todos los que lo conocieron tendrán que sentir su muerte.

El sepelio tendrá lugar esta tarde a las cuatro, saliendo el fúnebre cortejo de la casa Sao del Indio.
 Esquina a Pio Rosado.
 Nuestro pésame a sus familiares.”⁶¹

OBRAS DE JOSÉ PEPE SÁNCHEZ.

Criolla: *Adán y Eva*
Himno: *Titán de Bronce*
Nocturno: *Souvenir*

Canciones: Cuando escucho tu voz, Pobre artista, Rosa No. 1, Rosa No. 2, Como el creyente, La luz de oriente, Oye Lola, Cómo cantante bien mío, Mujer seductora, La faz del cielo.

Boleros: Tristezas, En un calabozo, Manena, Cristinita, Elvira, Pasion, Te ví te amé, Cuba libre, Tus blandos besos, Anacaona, Tu

61) Blanco Aguilar, Jesús.- El Trovador José Sánchez.

desprecio, Minas del Cobre, Déjame decirte, Caridad, La esperanza, Angeles, Naturaleza, El civil, Preciosa mora, Crueldad, Liborio. Contes: Sastre de moda, Loco de amor, El rui-señor, La sultana, El mundo, Cola palma real. **Guarachas:** A. Santiago de Cuba, Los tres vencedores, El tabaquero, Caneca, Catalán o Negrito, Cemento Lijay, La serenata.

.....

..... III.- Primera década del siglo XX

La primera intervención norteamericana en la isla de Cuba, que impide el triunfo independentista, no detiene el ambiente musical cubano a pesar de los esfuerzos por imponer entre 1899 y 1901, las bandas y marchas de influencia germánica, traídas por el ejército de ocupación.

El año 1902 se despierta con uno de los primeros boleros escrito por Manuel Corona. *Doble inconsciencia*, dedicado a la despalladora Leovigilda Ramírez:

Cuán falso fue tu amor, me has engañado,
el sentimiento aquel era fingido,
sólo siento, mujer, haber creído
que eras tú el ángel que yo había soñado.

Cómo siento el haberte prodigado
mi amante corazón, triste y herido,
lo has traicionado tú y basta has vendido
por vil metal tu corazón ajado.

¿Conque te vendes, eh?, noticia grata;
no creas que te odio y te desprecio,
y aunque tengo poco oro y poca plata
y en materias de compras soy un necio,
espero que te pongas más barata,
sé que algún día bajarás de precio.

Es interpretado en la década del veinte, primero por el Trío Nano, integrado por Patricio Ballagas, Bienvenido León y Nano León, y después por el Cuarteto con la incorporación de Tirso Díaz. En esa misma década lo graba para la Víctor (73350-A) el dúo formado por María Teresa Vera y Floro Zorrilla. Pasado el tiempo, en el año 1947 este bolero será el favorito del torero español Manolete que perseguía en México, a María Teresa Vera en cuanta taberna cantaba o teatro se presentaba. Yolanda Moreno Rivas en su

Historia de la Música Popular Mexicana afirma que, “...*Falsaria*, compuesta en 1918 por el padre de los Hermanos Gil”⁶² y Jaime Rico Salazar en *Cien Años de Boleros* se lo atribuye a los Hermanos Martínez Gil,⁶³ quienes al parecer le agregan el estribillo “Oye Salomé, perdónala, perdónala”. El estribillo tampoco pertenece a los Hermanos Gil: forma parte del son compuesto por Ignacio Piñero *Mentira Salomé* y se encuentra referido a los amores de Joseíto Núñez, integrante del Septeto Nacional, con una mulata casada que vivía en la Calle Sitio. Bienvenido es quien refiere los amores a Ignacio Piñero y éste compone.

“Mentira, Salomé no está llorando
los martirios de tus penas...
Oye Salomé, perdónala, perdónala...”

En el año 1945 lo grabó Toña la Negra; en Cuba también lo popularizó el Cuarteto de Evelio Machín y posteriormente lo interpreta el cuarteto Siboney de Isolina Carrillo. En la década del cuarenta, el bolero de Corona se utiliza, con el título de *Falsaria*, para la realización de la película mexicana *La bien pagada*. En la década del ochenta lo graba Andy Montañez, acompañado por el Gran Combo de Puerto Rico y con la única identificación de *Falsaria* (D.R.). Anteriormente había sido grabado por Los Panchos y Leo Marini.

Identificación del disco grabado por RCA Victor *Doble Inconciencia* del Maestro José Manuel Corona (Década del veinte)



Entre 1901 y 1910, Ignacio Piñero (1888-1969) funda el grupo de claves y guaguancó *El timbre de Oro*. Rosendo Ruiz, acababa de componer su primera obra, *Venganza de Amor*. Manolo Mauri Esteve con letra de Evelio A. del

62) Moreno Rivas, Yolanda.- Historia de la Música Popular Mexicana.

63) Rico Salazar. Jaime.- Cien Años de Boleros.

Real componen el bolero *Lloraba un corazón*, este bolero como parte de su zarzuela *El Padre Prior*, fue interpretado por Adolfo Colombo y su esposa Felola:

“Lloraba un corazón que así decía
la vida es imposible sin amores
una mujer que cambió sus pesares
brindóle del cariño sus primores.

Hubo luego traición por parte de ella
y el pobre corazón triste y herido
ya no vuelve a confiar en las mujeres
la dicha que inocente había perdido” (Bis)

En aquella Cuba, transformada por la intervención norteamericana en una República mediatizada y dependiente, después de la imposición de la Enmienda Platt, la población negra en su mayoría habitada en los solares, con toda la secuela de insalubridad, promiscuidad y explotación. Es en este hábitat donde se afianzan y desarrollan formas colectivas de cantos y bailes generados a partir de 1880, actividades que en parte le permitían a aquel conglomerado humano a los cuales le estaba negada el teatro y otras formas extraordinarias de diversión. Así surgen los Bailes de Cuna, los Coros de Clave, las Escuelitas de Baile, Agrupaciones de Bailadores, Coros de Guaguancó y Agrupaciones de Son en la segunda mitad del siglo.

En esta primera década se encuentra Juan Pichardo Cambié, en pleno apogeo Sindo Garay, quien en 1907, estando en La Habana compone uno de sus boleros más famosos; *La tarde*, con letra de los poetas Amado Nervo y Lola Tío y dedicado al maestro Gonzalo Roig Lobo:

La luz en tus ojos arde,
si los abres amanece,
cuando los cierras parece
que va muriendo la tarde.

Las penas que me maltratan
son tantas que se atropellan,
como de matarme tratan
se mellan unas con otras
y por eso no me matan.

Se encontraba además Alberto Villalón Morales identificado plenamente con el bolero y en 1905 lo lleva a La Habana, al Teatro de La Alhambra. Sindo había viajado a Puerto Rico con el circo Tatalí y regresado a La Habana donde trabajaba con pequeños grupos y sumergido en el mundo alucinante de la bohemia, en ese caminar permanente entre el Café *Vista Alegre*, a donde lo había llevado Manuel Corona, situado en San Lázaro y Belascoaín; en el local cantaba el dúo de Floro y Cruz, y el café *La Diana*, frente a la Plaza del Vapor. A Villalón lo escucha en el teatro, Manolo Maury —hermano de José Mauri— que lo ayuda desde el punto de vista Técnico-musical para la realización de la obra en homenaje al bolero donde se pone de moda en 1906, un bolero que se llamó *Cuando en ocaso*:

“Cuando el ocaso su luz desmaya
y brotan perlas en el zafir
un ave triste su queja exhala
lánguidamente cerca de mí

Ella me dice que en mí pensando
inmóvil mira un cielo azul
y me repite siempre cantando
lo que llorando me dices tú”.

que pertenece a la opereta Homenaje al Bolero, donde la orquestación fue realizada por Manolo Mauri.

En el teatro se asume al bolero. Cantan en esos escenarios, Adolfo Colombo —nacido en las Islas Canarias— con su mujer Felola. El bolero se expande por toda La Habana y va a la casa de un coronel de la Guerra del 95 que es barbero, apodado Guayo, natural de la Provincia de Villa Clara, quien vive en Virtudes y Galiano. La casa era un lugar de encuentro de trovadores. Se reunían Colombo, Felola, Parapar, Higinio, Sindo, Villalón, Manuel Corona y otros y por las tardes, con el pretexto de afeitarse se acercaba a oírlos el General Máximo Gómez. En 1902 este grupo se traslada al Malecón de La Habana a izar la bandera cubana y arriar la bandera norteamericana de la primera intervención, con Guayo al frente.

Manuel Corona tenía tiempo en La Habana, trabajando en el Café *La Marina*, ubicado en la esquina de Egido y Merced. En 1908 se traslada a Santiago de Cuba a conocer a Pepe Sánchez y a su regreso se lo comunica a Jorge Anckerman; éste al asumir la dirección de la Columbia que se había instalado en La Habana invita a Pepe Sánchez y a su quinteto a grabar. El bolero en La Habana se encuentra en su plenitud.

En 1906 se crea la más importante agrupación de guaguancó de La Habana, el Grupo *Paso Franco* con sus directores Elías Aróstegui y Severino Alfaro. En esos grupos se transformaron los Coros de Clave. Este nombre a lo mejor le viene de grupos de catalanes que convivieron con comunidades negras y se afiliaron a los juegos Abakúa y a la Santería. Una de las claves más famosas es la dedicada a Caridad Valdés, solista del Coro del Barrio del Pilar, la cual fue entonada en sus funerales:

“Aquí falta señores
ay, una voz
de esa clarina cubana
que Caridad se llamó.
Caridad no debió de morir
ay, de morir”

La Emperatriz del Pilar
1852-1921

De esta clave se tomó la melodía para la construcción, por parte de Emilio Villillo de la Clave a Martí. A principios de este siglo la clave compuesta a Martí viaja a México en el marco del danzón; allí es transformada en Clave a Juárez (“Juárez no debió de morir...”).

En La Habana se encontraban para ese entonces y desde finales del siglo XIX, los Coros de Clave y las Orquestas Típicas, tocando contradanzas y danzones. El danzón, derivación de la danza ya anunciado por Saumell a mediados del siglo XIX, había sido consagrado en Matanzas en 1879 por Miguel Faílde con sus danzones *Las Alturas de Simpson*, *El Delirio* y *La Ingratitud*. En Santiago de Cuba está la trova, la contradanza, el danzón y las agrupaciones de guitarras llamadas estudiantinas.

A principios de este siglo se observa la continuidad en el formato de las Orquestas Típicas. Juan de Dios Alfonso y Armenteros, (1877-1942), de Guanabacoa, había fundado en el siglo XIX la Orquesta La Flor de Cuba. Pablo y Raimundo Valenzuela, también fundan agrupaciones. Raimundo quien tocaba el trombón en la orquesta de Alfonso, al morir este asume la dirección y la agrupación pasa a llamarse Orquesta Típica de Raimundo Valenzuela.⁶⁴

Es en esa Cuba, donde como lo expresa el poeta Leopold Sédar Senghor en *Chants d'Ombre*, “El ritmo esencial no es el de la palabra sino el del

64) De León, Carmela.- Sindo Garay: memorias de un trovador.

instrumento que acompaña a la voz humana, más exactamente, el de aquel instrumento que marca el ritmo fundamental. Al existir una polirritmia, una especie de contrapunto rítmico, quita al ritmo verbal su regularidad, que, de otro modo, podría derivar en monotonía. Así el poema aparece como una arquitectura... que se basa sobre la uniformidad dentro de la multiplicidad”.⁶⁵

Se encuentran Limonta, Manfugás, Rubalcaba, Pepe Sánchez, Juan de Dios Hecheverría, Fermín y Augusto Castillo, Augusto Ivonet, padre de Ramón Ivonet quien muere en la Guerra de 1895.

Corona escribe en 1907

“Las flores del edén maravilloso
 envidian tu fragancia y tu candor
 pues tienes un semblante tan hermoso
 que inspira las dulzuras del amor.

Las miradas divinas de tus ojos
 y las formas de tu talle angelical
 aumentan por instantes los antojos
 de poderte mientras viva contemplar”

Las Flores del Edén

Otro de los boleristas venido de Villa Clara es Manuel Luna, notablemente influenciado por los poetas modernistas y postmodernistas de los cuales toma versos para sus composiciones. Entre ellas se encuentra *Secretos Pasionales*.

“Tibio el ambiente el cielo gris en una
 noche de conmoción y de fiestas
 Dos amantes que invitados por la luna
 han ido a internarse en la floresta.

Hay un deslumbramiento de amapolas
 en los ensombrecidos florestales
 los amantes que al encontrarse a solas
 se cuentan sus secretos pasionales”

Este bolero fue grabado en Inglaterra por Antonio Machín.

65) Senghor, Leopold Sédar.- Chants d'Ombre.

Por la misma época se encontraba José Pepe Banderas, tabaquero de oficio, uno de los más olvidados compositores cubanos:

“No siento ya placer nada me inspira
quisiera estar muerto y descansar
porque son tantos los criminios de la vida
que me ahorcan y me vienen a maltratar.

Si cojo mi guitarra de momento
para sanear, cauterizar mi herida
el astro sol, luz y elemento
me convida y me viene a figurar”

(No siento placer)

Banderas fue maestro de guitarra de “Guyún”. En su personalidad existía un sello de atractividad. ¿Cómo fue posible que alguien perturbado en alto grado de sus facultades mentales creara obras tan exquisitas desde el punto de vista musical?; porque en la producción de Banderas no sólo se observa la complejidad de sus líneas melódicas sino calidad en los textos. Internado varias veces en la Mazmorra –el antiguo Hospital Psiquiátrico de La Habana- pasado el tiempo ocupará un lugar destacado en la bolerística cubana en particular y en general en el mundo trovadoresco cubano. A principio de los años veinte compuso el extraordinario bolero “La Cima”.

Desde la más alta cima entono el vuelo
me desprendo desgajándome en amores
Adornando con gardenias y otras flores
los halagos, tristezas de mis anhelos.

Quiero remontarme hasta tu idilito
en aras de un amor siempre creciente
Coger la nave y gozar de los orientes
hasta quedarme en los fragantes lirios

Y allá a lo lejos donde único se escucha
el murmurar de la mar embravecida
darle un adiós y al desprender la vida
al último espirar de amargas luchas.

Anterior al son, se encuentra el bolero en La Habana con Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz, Manolo Mauri, Graciano

Gómez y Eusebio Delfín (el único trovador no bohemio y de la alta sociedad villaclareña). Existen cantores como los agrupados en dúos al estilo de Pancho Majagua y Tata Villegas, Floro Zorrilla y Miguel Zaballa, María Teresa Vera y Zequeira, Parapar e Higinio, Adolfo Colombo y Felola, Martínez y Juan Cruz, Floro Zorrilla y Juan de la Cruz Hermida, Juan de la Cruz y Bienvenido León, Cruz y de la Cruz; todos graban canciones y boleros.

En el teatro se oyen boleros, canciones y danzones; en las calles y en las serenatas, boleros y canciones; en los grupos que se reunían en casas y solares, boleros, danzones y canciones. Se encuentran las agrupaciones de guaguanco. Está además la pianola y la incipiente industria del disco, donde se graban boleros. A partir de 1906. Tata Pereira es empresario de esta nascente industria. Pepe Sánchez graba con su grupo, igual Alberto Villalón, Sindo Garay, Rosendo Ruíz y Pepe Banderas. Posteriormente, en los años de la década del diez se incorpora a la industria Moisés Simons, y en la década del veinte, Ernesto Lecuona.

Manolo Mauri, Luis Casas Romero, Jorge Anckermann, realizan grabaciones importantes. En Santiago de Cuba, en Santi Espíritus, en Matanzas, Santa Clara y Camagüey se oyen boleros. Los boleros más representaciones del periodo son:

Doble inconsciencia (1902), Manuel Corona; Cuando el ocaso (1907), Alberto Villalón Morales: La tarde (1907). Sindo Garay: Las Flores del edén (1908), Manuel Corona; Ensueño (1908), Manuel Corona; Lago Azul (1909), Sindo Garay; Pasión (1910), Manuel Delgado; Yoya (1910), Manuel Corona.

COMPOSITORES E INTÉRPRETES

ALBERTO VILLALON MORALES (1882-1955)

Nace en Santiago de Cuba el 7 de junio de 1882. Estudió guitarra con el maestro Pepe Sánchez; al iniciarse en 1895 la Guerra de Independencia y con sólo doce años de edad, intenta incorporarse a las tropas cubanas. Entre las catorce y quince años compone sus primeras canciones y poco tiempo después forma parte de un conjunto de guaracheros.

En 1990 se traslada a La Habana donde estudia Teoría de la Música, solfeo y clarinete; sin embargo será la guitarra y la sonoridad de la trova santiaguera que signará sus composiciones. Documentalmente se le considera, al lado

de Sindo Garay, quienes traen el bolero a La Habana a Principios del siglo XX, proporcionando entonces una nueva forma lírica y sentimental para los trovadores habaneros y en el marco del teatro.

En el año 1904 dirige al Teatro del Parque de Variedades de Palatino, en el Barrio del Cerro. En 1906 estrena su revista musical “El triunfo del Bolero” que incluye “Cuando en ocaso”. Alberto Villalón fue el primer trovador que grabó en los primitivos cilindros fonográficos y posteriormente en discos de 78 rpm. Sus primeros compañeros de canto y guitarra fueron:

Adolfo Colombo - Tenor
 Claudio García - Barítono
 Emilio Reinoso - Mandolina

En este periodo visita México en dos oportunidades con una compañía de variedades y en 1911 encontrándose en Camden, New Jersey, cantó música cubana para Enrico Caruso y Antonio Scoetti. En el año 1923 ofreció dos conciertos en el Teatro Payret de La Habana. En esta década integra y dirige el Trío de voces y guitarras formado por:

Juan de la Cruz - Tenor
 Bienvenido León - Barítono
 Alberto Villalón M. - Guitarra y Director

La compañía discográfica Columbia lo contrata y graban una abundante producción de obras trovadorescas. Al iniciarse el año 1920, el son disfruta de gran popularidad. Entre 1911 y 1913, en la Calle de Refugio, un grupo constituido por Alfredo Boloña (marímbula y filarmónica), Joaquín Velasco (bongoes y filarmónica), Graciano Gómez (guitarra y voz segunda), Manuel Valdés Menocal “Manguito” (tres y director) y Hortensia Valerón (voz prima) hacían sonar el son.⁶⁶ A este grupo que ensayaba en el solar de la Calle Gervasio No. 9, entre Animas y Laguna, perteneció el trovador Manuel Corona en la guitarra y como voz prima, a Victoriano Hernández tocando las maracas y haciendo la voz segunda y a Alfredo Boloña como director, grabaron en discos de prueba, diversos sonos.

En 1920 se constituye el Sexteto Habanero dirigido por Guillermo Castillo García, el cual realiza grabaciones exitosas para la Víctor.

La Columbia le propone a los trovadores Alberto Villalón, Juan de la Cruz y Bienvenido León que trabajaban para la empresa divulgando el cancionero

⁶⁶ Blanco Aguilar, Jesús. 80 Años del Son y Soneros en el Caribe.

trovadoresco, la necesidad de formar un conjunto como el Habanero. Los trovadores aceptan la proposición y en diciembre del año 1927, en la Calle Posito No. 56 altos, en el Barrio de Pueblo Nuevo forman el sexteto Nacional Constituido por:

Bienvenido León - Voz Segunda
 Juan de la Cruz - Tercera Voz y Manager
 Alberto Villalón Morales - Guitarra
 Francisco González - Tres y Voz Prima
 José M. Carriera Inciarte - Bongoes
 Ignacio Piñeiro - Contrabajo y Director

Alberto Villalón permanece poco tiempo en el Sexteto. Si bien es cierto que compuso sones, rumbas y guarachas, su gran vocación era la de trovador y en esta condición firma con la Víctor y graba al lado de Juan de la Cruz y Bienvenido León. Sus obras fueron incorporadas en diversas piezas teatrales por el elenco del Teatro Alhambra y en los conciertos de Música Típica Cubana que organizaba los domingos por la mañana el compositor Jorge Anckermann en el Payret y en el Nacional. En estos conciertos siempre se encontraban presentes las obras de Villalón y de otros trovadores. Fue autor de canciones, boleros, criollas, guarachas, guajiras, sones y rumbas. Musicalizó en ritmo de bolero, los versos crípticos del controversial sacerdote y poeta venezolano Carlos Borges, titulados "*Boda Negra*".

Oye la historia que contóme un día
 el viejo enterrador de la comarca,
 era un amante que por suerte impía
 su dulce bien le arrebató la parca.

Todas las noches iba al cementerio
 a visitar la tumba de su hermosa,
 la gente murmuraba con misterio:
 es un muerto escapado de la fosa.

En una horrenda noche hizo pedazos
 el mármol de la tumba abandonada,
 cavó la tierra y se llevó en los brazos
 el rígido esqueleto de su amada.

Y allá en la triste habitación sombría
 de un cirio fúnebre a la llama incierta

sentó a su lado la osamenta fría
y celebró sus bodas con la muerta.

Ató con cintas los desnudos huesos,
el yerto cráneo coronó de flores,
la horrible boca la cubrió de besos
y le contó sonriendo sus amores.

Llevó a la novia al tálamo mullido,
se acostó junto a ella enamorado
y para siempre se quedó dormido
al esqueleto rígido abrazado.

Alberto Villalón Morales murió el 16 de julio de 1955 en la ciudad de La Habana.

Boleros de Alberto Villalón Morales: Amorosa, Tuya es mi vida, Querer y no ser querido, Mi corazón lacerado, La Ninfa, Ofrenda de amor, cuando no tenga a nadie, Jamás te olvido, A una perjura, Soledad, Flor de hospital, Boda negra (letra de Carlos Borges), Inconsciencia, El ocaso, Yo debería matarte, Morir de dolor, Volveras, Mi único amor, Penas y flores, Tu vendrás, Quien quiere una rosa, Murmullo Suave, Tus ojos me dicen, Soy muy cubano, Amor trágico, Calma mi amor; Como me matas, mueras; Estas celosa, La Hamaca, Lloro, La queja, Mercé (letra de Félix Soloni), La ley del divorcio, Lo que puede el amor, Embriagada de ti, Volverás, Con cuanto amor (letra de Pedro Revueltas).

JOSÉ MANUEL CORONA RAIMUNDO (1887-1950)

Nació en la ciudad de Caibarién el 17 de junio 1880. Conformó junto a Sindo Garay, Alberto Villalón Morales y Rosendo Ruiz, “los Cuatro Grandes” del cancionero trovadoresco cubano. Siendo muy joven observa como su padre se incorpora en Cienfuegos a las fuerzas mambisas bajo la dirección del Brigadier González. La familia entonces se traslada a la Habana donde Corona, muy joven se inicia como trabajador en la fábrica de cigarros “La Eminencia” en calidad de aprendiz de tabaquero. En esa época aprende a tocar la guitarra y en 1898 “...ya era operario en el arte del torcido y dominaba el instrumento casi a la perfección. Pero le fastidiaba la rectitud prevaleciente en la galera y los constantes regaños del capataz. Había nacido para ser libre, para cantar. Su naturaleza bohemia y rebelde no se conciliaba con el ambiente en que tenía que desenvolverse por fuerza”.⁶⁷ En el año 1902 se

67) República de Cuba. Ministerio de Cultura.- Homenaje a Manuel Corona.

retira del trabajo; en ese mismo año compone el bolero “*Doble Inconsciencia*”. Signará para siempre su vida el encuentro que una tarde del año 1902, en el Hotel Colón de la ciudad de Santiago de Cuba tiene con el gran maestro José Pepe Sánchez. Esa noche canta con Sánchez y con los trovadores Manuelico Delgado y Pepe Banderas, los cuales para ese momento constituían la trilogía más representativa de la trova oriental. Al terminar el concierto, Pepe Sánchez le comunicó casi al oído “Serás algo notable, Corona, yo te lo digo”.

En el año 1903, el mismo en el cual Corona compone los boleros “Las flores del edén” y “Alfonza”, dedicado a la joven Alfonsa Rosado, conoce en el Café La Marina ubicado en Egidio y Merced al trovador Sindo Garay, quien había llegado del Oriente con sus hijos Guarionex, Hatuey y Guarina. Manuel Corona le recomienda el Restaurant “Vista Alegre, que entonces era bodegón, situado en San Lázaro y Belascoaín donde años más tarde Sindo Garay se haría famoso en toda la Ciudad de La Habana.

Una de las primeras canciones de Corona y la que se hizo más popular fue “*Mercedes*” (1905). Tiempo después compuso “*Longina*” y “*Santa Cecilia*”, consideradas como piezas inmortales del cancionero cubano:

En el lenguaje misterioso de tus ojos
 hay un tema que destaca sensibilidad
 En las sensuales líneas de tu cuerpo hermoso
 las curvas que se admiran despiertan ilusión.

Y es la cadencia de tu voz tan cristalina
 tan suave y argentada, de ignota idealidad
 que impresionada por todos tus encantos
 se conmovió mi lira y en mi la inspiración

Por ese cuerpo orlado de belleza,
 tus ojos soñadores y tu rostro angelical,
 por esa boca de concha nacarada,
 tu mirada imperiosa y tu andar señoril,
 te comparo con una santa diosa,
 Longina seductora cual flor primaveral,
 ofrendo con notas de mi lira,
 con fibras de mi alma, tu encanto juvenil.

(Longina. Canción)

En el año 1914 cuando Patricio Ballagas compuso “*Timidez*”, Manuel Corona Raimundo edita su primer cancionero con el título de Album de Canciones Cubanas.

Manuel Corona es uno de los representantes de la trova cubana que mejor cantó a la mujer y al amor:

“Por un beso de tus labios primorosos
te entregara prieta mía el corazón,
si me dieras tu cariño bondadoso
fuera todo el ideal de mi pasión.

Al contemplar tus miradas piadosas
y los encantos de tu augusto ser
noto en ti una imagen de diosa
y un modelo sin par de mujer”

Prieta mia

Sus composiciones amorosas quedan aún más demostradas en la serie de boleros y canciones que le dedicó a Eulogia Real (“Yoya”). Su producción trovadoresca fue immortalizada por María Teresa Vera, su amiga entrañable. Poco tiempo antes de morir había declarado a la Revista **Bohemia**: “(...) Pronto voy a morir y me acompañará el dolor de no haber recibido el más pequeño estímulo para mi labor de artista...! Estoy en la miseria”. Y en la misma miseria muere un nueve de enero del año 1950, en un cuarto oscuro y destartalado del Bar “Jarquito”, en el terminal Municipal de Marianao. “Poco antes de morir, el infeliz trovador había expresado su último deseo: café y guitarras. Por eso cuando la comitiva fúnebre regresó del Cementerio de Marianao, donde quedaban sus despojos, Sindo de Garay propuso:

-Ahora vayamos a casa; hay que cumplir la voluntad de Manuel... Y en casa del glorioso autor de “La bayamesa” se reunieron los compañeros de Corona. Allí, como quien cumple un rito, cantaron sus viejas melodías subrayadas por breves tazas de café negro”.⁶⁸

Boleros de Manuel Corona: El bolero “*El Golpe*”, conocido como “*Adiós, Adiós*”, trovadores de La Habana y todavía en el hoy y en las mañanas domingueras, el Trío “Alma de Cuba” en el Palacio de las Artesanías lo lanza al viento en la búsqueda atormentada del Maestro Corona:

68) Guillen, Nicolás.- Prosa de Prisa.

Siento un golpe mortal y no me quejo
 veo fuego encender y no me abraso
 ya se que el amor ave de paso
 yo de sus garras y de ti me alejo.
 Adiós, adiós, antigua primavera
 adiós última fe del alma mía,
 si al encontrarte por mí mal volvieras,
 en lugar de abrazarte te abogaría,
 conforme te besé te aborreciera
 y donde te besé te escupiría.

El golpe

Boleros de Manuel Corona:

Mi tributo (dedicado a Marcelino Díaz de Villegas), Fuga de amor, A Rosa, A Angela, Labios Rojos, Mi pasión, Perjura, A Pura, A Albertina, Pensamiento, Mi Religión, A Esperanza, Maldición, Ana Luisa, Adiós, adiós, Ayer y hoy, Desdén, Tu figurita, Desdichada, A panchita, A Eulogia, Mi Virgen venerada, Labio de cereza, La Matancera, Seré tuyo siempre, Eterna verdad, Mis pesares, Hermosa flor, Amor que vive, Amor que nace, Grata ilusión, En su natal, A mi madre, Tu figura, Dora, Odio mortal, Mi pedestal, A Lagueruela, Fibras del alma, Extasis, Me desprecias, Meditación, Rendido ya, Mujer divina, A ella, A Nena, Contigo, La duda, Así eres tú, Semejanzas, Las dos indianas, Rivalidad, Mi deseo, Tus atractivos, Amorosa, Ingratitud, Ilusión perdida, Siempre te quiero, Dulce mía, La suplica, Incógnito, La queja, Dame tu amor, La niña, Mi pecho y mi alma, A Celita, Contestación a Yoya, Pena inmortal, A Consuelo, A Cuca, Quejidos vagos, A Dulce, Tributo, A Teté Macuco, Angelina, Pasado y presente, A Caridad, A Dorita, Ley el corazón, A Ofelia, Tu eres feliz, Lo que las Josefina, Prieta mía, A Chela, A La Luz de Oriente (dedicado a La sociedad "Luz de Oriente"), A Emerenciana, Lejos de ti, A mi amada, La conciencia, Beso fatal, Reminiscencia, No te admiré, Acuérdate de mi, Mi pecho que palpita, Te falta corazón, No te he olvidado, Déjame tranquilo, Mis dos vidas, Amor imposible, Nuevos pesares, Doble inconsciencia, Tú yo, Rayos de plata, Para que te recuerdes, Te acuerdas, La Sitiera, Aurora, Amor Eterno.

SINDO GARAY (1867-1968)

Antonio Gumersindo Garay y García (Sindo Garay), a quien llamaría Jorge Anckermann "el genio loco del pentagrama", nació en Santiago de Cuba el 12 de abril de 1867 y murió en la mañana del 17 de junio de 1968, a la edad de

101 años gracias “al cigarro y al ron cubano”. Nació a un año del estallido de la guerra independentista, en un ambiente de cantadores. A los cinco años presencia los recitales caseros de Armando Ferro, Manuel Poli, Idolomiro Martínez, y del gran Pepe Sánchez. A los ocho años de edad era correo de las tropas que luchaban por la independencia de Cuba y había conocido a Guillermo Moncada porque “los cubanos éramos mambises desde que nacíamos, carajo”, como se lo contó a Carmela de León. Pepe Sánchez le enseña el arte de la guitarra y a los doce años había compuesto.

“Quiéreme trigueña
No me olvides, mujer, ni un momento,
que tu amante por siempre seré,
quíereme, trigueña, quíereme,
porque jamás yo te olvidare”.

Era el año de 1879, cuando se inicia en el arte de la acrobacia que le permitiría posteriormente recorrer parte de Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana, México y Haití. Para Sindo “...mi escuela fue la calle y en ella me gradué de autor, acróbata y poeta”.⁶⁹ En 1886 a la edad de diecinueve años compone la canción “Germania”, en honor al pianista alemán residenciado en Santiago, Germán Michaelson, gran amigo de Pepe Sánchez. Un año antes había conocido a José Martí y al morir éste escribió:

“Conocí a un hombre que tenía
por su aspecto de santo
el alma de Cristo,
unos ojos soñadores
pero al mirar, penetrantes...”

En 1961 conoce personalmente a Fidel, “creo que no hay otro cubano que haya conocido personalmente a Martí y también a Fidel Castro. Yo creo que soy el único que ha tenido esa gloria”.⁷⁰

En el año 1907 se encuentra en la Habana, y compone uno de sus boleros más famoso, “*La Tarde*”, con letras de los poetas Amado Nervo y Lola Rodríguez de Tío, dedicado al maestro Gonzalo Roig Lobo:

“La luz en tus ojos arde,
si los abres amanece,

69) De León, Carmela.- Ob. Cit.

70) Ibid;

cuando los cierras parece
que va muriendo la tarde.

Las penas que me maltratan
son tantas que se atropellan,
y como de matarme tratan
se mellan unas con otras
y por eso no me matan”.

En 1908 viaja a Puerto Rico con el Circo Tatalí. Regresa a La Habana y se instala entre los cafés “Vista Alegre” y “La Diana”. En 1912 compone una de sus inolvidables canciones, “Perla Marina”. En el año 1914 reacciona violentamente frente a las resoluciones que el presidente Menocal instrumenta contra las prostitutas y compone los boleros “*Meretriz número 1*” y “*Meretriz número 2*”. En 1918 compone “*La bayamesa*” que fue llevada a varios países por el violinista Luis Varona.

En el año veinte se encuentra indistintamente en Santiago de Cuba, en La Habana o en cualquier otra población. En Santiago canta en el café “El Gallito”, situado en Carnicería y Callejón del Carmen y conocido popularmente como “La Scala de Milán de la Trova Cubana”. En el mismo año y en un cuartucho situado en Gloria No. 17, en La Habana, se reunía para cantar con Corona, Villalón, Rosendo Ruiz y Oscar Hernández. Al decir de Sido, es esta su época más productiva. En el año 1928 va a Francia con Rita Montaner. Desde entonces permanecerá intermitentemente en el café “Vista Alegre”. En 1959 escribe su última obra, “mi ultima sindada” como él les llamaba, “*Testamento Lírico*”.

Yo le dejo a mi patria
de mi alma recuerdos
porque se que muy pronto
ya me esperaba el oscuro,
ese incierto camino
que nos marca el destino
y que estoy muy seguro
que jamás volveré.

Cuando hablen de Cuba
en alegres reuniones
y recuerden canciones
que los hagan vivir,
que recuerden las mías,

que sirvieron de guía,
o se busque el momento
algún viejo retrato
como ahí, si en él me dilato
mientras más que lo miren,
más recuerden de mi.

Boleros de Sindo Garay: Quiéreme trigueña, Veo en tus ojos, Virgen del Cobre, A Mayarí, Ante el sol, De frente y de hinojos, Aunque el mundo te crea marchita, De espina, Flores, Despedida, Desprecio, Dos seres que se amaron en la vida, El susto que yo pasé, Era una noche de terrible tentación, Eres el cáliz de la flor que nace, Japonesa, La envidiosa, Las brisas de Oriente, Podrá mi Lira equivocarse, Por fin llegó, Puerto Plata, Que me importa mujer, Si el destino, Quiero tenerte junto a mi, Quisiera ser, Segunda, Si algún día me llegas a faltar, Si algún día te olvidas de mí, Siento un golpe mortal y no me quejo, Sindo Sabe, Te dije adiós y aquel adiós tan triste, Temblaste de impresión, Tristes recuerdos, Tu rostro, Acuérdate, A Estela, Dame la mano, Después de veinte años, El hombre no comprende, El loco mayor, Hay que tener el alma preparada, Horas tristes, La tarde, Los tabaqueros, No se puede vivir aquí, Yarini, A Martí, Lejos de ti, Los hombres que critican mis amores, Luchando siempre a hacerte libre, Maretriz Nro.1, Meretriz Nro. 2, Mi mora, Mis esperanzas, Neurosis, Penas negras, Perdió la gracia la naturaleza, Perdono a las mujeres, Porque nunca soñé lo que era un beso, Porque te amé, Quisiera hablarte para que me comprendas, Quisiera ser el polvo que tu pisas, Rayos de oro, Religión, Te iré a rezar, Corazón de Cera, Cosas de Cuba, Dardo envenenado, De ayer a hoy, Descenso, Después de haber sufrido tanto, De tu sonrisa, Eloísa, Enigmática mujer, En la calle no, Fue la verdad, Grata impresión, Has de ser condenada, La alondra, Las caricias, Las madrecitas, Lilita, Lo que es un beso, Lucia, Margarita, Penas para el criminal, Permita Dios, Petrina, Quelque fleur (Alguna flor), Retorna, Saeta, Siempre contento, Sindo en La Habana, Tormentos fieros, Ya es tarde, Yo no envidio los goces de Europa, Espíritu mío, Rayos de oro, Rendido ya, Te equivocaste, Vida real, Vírgenes de Mantua, Yo mi pasión te diré, Yo quiero morir en Cuba, Yo quisiera recibir un beso tuyo, ¡Yo sufro tanto!, Alas de oro, Ante el altar, Aves canoras, Boca roja, Con los amigos que el oro me produjo, Cuba y España, El cóndor, Elvira, Esperanza, Lago azul, La suerte y la muerte, Melodía, No quiero encontrarte, Quisiera hablarte.

IV.- El son que viene arrollando
y sin embargo, la trova en el son
(1910-1939)

LA TROVA EN EL SON

Finalizada la segunda intervención norteamericana en Cuba, se organiza el Ejército Permanente por recomendación de los EEUU y con la expresa orden de que todo reclutado debía ser apartado de su medio por cuanto todavía se encontraban con vida muchos miembros del Ejército Independentista. Los capitales norteamericanos se adueñan de las mejores tierras y las industrias; se diseña por otra parte, una política para tratar de desvincular el pueblo del Partido Revolucionario fundado por José Martí.

El son empieza a perfilarse en las postrimerías del siglo XIX, en el área espacial diversa que comprende Guantánamo (con el Changuí), Baracoa, Manzanillo y Santiago de Cuba. Entre los más antiguos soneros se encuentran Juan Logás, Pedro Masó, Mosqueda, Núñez y Marcelino Latamblé, considerados todos como “treseros de fundamento”. Las primeras organizaciones orquestales que tocaron el son cubano durante la primera y segunda décadas del presente siglo fueron las Estudiantinas Santiagueras. En La Habana se les imita con el nombre de Agrupaciones de Son, las cuales además de los integrantes tenían adherentes que bailaban con ellas; en este sentido poseían un carácter social aglutinador. Son anteriores a la aparición de los sextetos y septetos y continúan después que éstos se conforman en La Habana. Las Agrupaciones interpretaban el son original en forma coral, acompañados por cuatro o seis guitarras, 2 tres, contrabajo, claves y algunas tenían cornetines.

Cuando los santiagueros del Ejército Permanente llegan a La Habana en mayo de 1909, vienen entre ellos el maestro Emiliano Defull (guitarrista), Mariano Mena (bongosero), Sergio Danger (tresista), Augusto Puentes Guillot y Rufino Márquez.⁷¹ Se alojan en un cuartel que había sido de las

71) Blanco Aguilar, Jesús.- 80 Años de Son y Soneros en el Caribe

tropas españolas y que después pasó a las tropas cubanas –el San Ambrosio-enclavado en el Barrio Jesús María, frente a la Bahía Habanera. Empiezan a tocar son y muy cerca de ellos vivía un santiaguero –en la Calle de Puerta Cerrada-, entre Aguila y Florida No. 20 llamado “Pancho el Zurdo”, quien los invita a reunirse en su casa y a tocar, independientemente, del hecho de que la banda de música se trasladaba a la antigua batería de Santa Clara, donde hoy se encuentra el Hotel Nacional y allí hacían conciertos y tocaban el son oriental. Es el tiempo de los inicios del son en La Habana, que lo recibe en su ambiente trovadoresco de donde habían surgido entre 1900 y 1909 los boleros “*Las flores del Edén*” de Manuel Corona, “*Olivia*” de Graciano Gómez, “*En el balcón*” y “*Acuérdate que fue ayer*” de Oscar Hernández.

El habanero siente el gusto por el son y comienzan a organizarse para bailarlo en los distintos barrios de La Habana pero muy especial y significativamente, en el Barrio de Los Barracones, por la Calle de Zanja y Dragones donde existía otro cuartel, el de los Dragones. Al frente existía un café que en la época de España lo llamaban el Café de los Voluntarios y que a partir de la independencia se llamo el Café de los Veteranos. Cerca de este cuartel y de este café había un solar entre las Calles Dragones y Lealtad donde empiezan a reunirse jóvenes a los cuales le gustaba bailar el son y es allí donde se organiza la primera y más fuerte agrupación de son –“**Los Apaches**”- formada por Lucrecia “La Mora”, Osamendi, Raúl Cotisen, Alfredo Boloña, un oriental que no se había integrado al Ejército Permanente, Ricardo Martínez y algunos habaneros como Guillermo Castillo y Felipe Neri, los cuales sí habían integrado el ejército pero habían pedido licenciamiento en Santiago de Cuba.

Son populares en los estratos más humildes de la población y dio origen a que en un barrio se formaran “Los 21”, en otro barrio “La Amapola” y así en diversos barrios, para interpretar y cantar en forma coral al son, con los instrumentos rústicos que habían traído como la botija y la marímbula. Esto da origen al inicio de su trascendencia en los conciertos de las bandas y se crea en el año 1916, el Cuarteto Oriental formado por Ricardo Martínez (tres y director), Felipe Neri Cabrera (maracas), Gerardo Martínez (voz prima y clave) y Guillermo Castillo (botija). Este grupo empieza a chocar, musicalmente hablando, con los trovadores en las serenatas, por cuanto la gente lo que deseaba era bailar. Se observa que hay músicaailable en grupos formados por cuatro personas solamente, ya no solo era con la orquesta típica sino son cuatros músico que te ponen a bailar y que además existía la oportunidad de ver a quienes cantaban. Tienen gran éxito y fundan entonces el Sexteto Oriental en 1918, con Ricardo Martínez al frente y donde se agregan, José Manuel Valdés Menocal “Manguito” en la guitarra y “Makico” en los bongos. Se presentan diferencias entre los componentes del grupo; sale Ricardo

Martínez y en octubre del año 1919 se funda el Sexteto Habanero, que se presenta por primera vez en 1920. Estaba formado por Ricardo Martínez (tres), Joaquín Velasco (bongoses de tres tinajas), Felipe Neri Cabrera Urrutia (maracas y coro), Gerardo Martínez Rivero (voz prima), Antonio Bacallao (botija) y Guillermo Castillo García (guitarra, segunda voz y director). A partir de este momento es el son la música preferida para bailar y escuchar en las reuniones particulares y en las salas de baile.

Entre 1918 y 1920, el habanero Oscar Hernández (1891-1967), extraordinario trovador e integrante de dúos y tríos compone sus inmortales boleros *La Rosa roja* y *Ella y yo* (1918) con versos de U. Ablanado, los cuales fueron interpretados por María Teresa Vera y por el Sexteto Habanero.

En la triste mañana de un día invernal
una rosa roja yo vi en su rosal,
yo quise ofrendarla en prueba de amor
y al ir a tocarla la rosa me hirió.

Brotó de mis dedos la sangre rojiza,
de un rojo tan vivo como el de la flor
y dije enseguida: amor con herida,
qué dulce dolor.

Así fue mi primer y único amor,
brotó de una rosa, perfume y espina,
amor y dolor.

La Rosa Roja

En el sendero de mi vida triste hallé una flor
y apenas su perfume delicioso me embriagó.

cuando empezaba a percibir su aroma se esfumó,
así vive mi alma, triste y sola.

así vive mi amor.

Queriendo percibir de aquella rosa
su perfume y color,
que el lloro triste de mi cruenta vida secó,
como la rosa como el perfume,
así era ella,

como lo triste como una lágrima,
así soy yo.

Ella y yo

En el año 1921, José Mauri (1855-1937) estrena su opera *La Esclava*, en la cual se incorporan los géneros musicales: habanera, criolla, guajira, danzón y rumba. En 1925 Antonio María Romeu presenta su novedoso danzón *Mancheta* y un año después el maestro José Urfé estrena *Felita*. En 1926 los músicos cubanos Isidro y Heriberto Rico (padre e hijo) son los primeros que llevan la música popular cubana a París. Se presentan en el Boulevard Le Pereire No. 29 y en el periódico *Le Journal*.

Para los efectos toponímicos y socio-económicos ligados a la historia musical de Cuba son importantes los Barrios Carragauo y El Pilar. En ellos se encuentran los Coros de Clave y Guaguancó “Paso Franco”. “El Piano” y “La Emperatriz del Pilar”. Existían muchos solares y cuarterías de rumba. A estas instituciones pertenecieron gentes del Barrio Atarés. En Atarés nacieron Antonio Arcaño y Panchito Riset. La composición étnica era de negros y mulatos; existían todavía casas de tiempo de España. Los oficios fundamentales de sus habitantes eran los de carpintería, constructores y braseros de los muelles.

En los Cuatro Caminos habían dos cafés que se encontraban desde finales del Siglo XIX y principios del XX, con el afianzamiento del danzón. Son sitios de reuniones, de concentración de danzoneros, boleristas y soneros. En el Café “Sol de Cuba”, frente al Bar “Okey” en Zanja y Belascoaín en Cayo Hueso también se reúnen gentes del son. En la calle de Lealtad, en el Café de “Los Veteranos” se forman el Sexteto Habanero y Los Apaches; después se corren a Belascoaín en Cayo Hueso, cerca de la Escuela de Medicina. Desde la década del veinte está el Bar “Okey”, en Zanja y Belascoaín. En este centro se mueven los soneros y de allí hacia el Barrio Cayo Hueso, donde se reúnen además los soneros que vienen de San Ambrosio.

El Sexteto Habanero surge en 1920, constituido en un segundo momento por Guillermo Castillo (guitarra y director), Carlos Godínez tres), Gerardo Martínez (voz prima y claves), Antonio Bacallao (botija), Oscar Sotolongo (bongoses) y Felipe Neri Cabrera (maracas). Ignacio Piñeiro ya era famoso, había estrenado sus sones “*Esas no son cubanas*” grabada por el Sexteto Habanero en los Estados Unidos) y “*No juegues con los santos*”. También en 1926, María Teresa Vera que constituía un popular dúo con Miguelito García, interpretado muy especialmente la música de Manuel Corona, forma

el Sexteto Occidente y canta piezas de Piñeiro quien forma parte del grupo como contrabajista.

Cuando la Columbia ve que se pasa del gramófono al acústico y después al eléctrico, observa que Ignacio Piñeiro es toda una personalidad. Llamen entonces a Piñeiro y al trío exitoso de trovadores que eran Alberto Villalón, Juan de la Cruz y Bienvenido León quienes habían grabado para la misma empresa. Forman entonces el Septeto Nacional incluyendo a Francisco González (tresero) y a José M. Carriera Incharte como bongosero. Se produce entonces la eclosión de este tipo de conjunto. El Habanero se convierte en el competidor más fuerte; tenían siete años tocando y el pueblo sentía un gusto por la sonoridad y el estilo de este Sexteto.

El Septeto Nacional, organizado por Ignacio Piñeiro y Juan de la Cruz, no sólo toca sones sino que en fiestas incluye canciones y boleros. Esto se repite en el año 1929, en el marco de la Feria Iberoamericana de Sevilla. La sociedad Colombista organiza la presencia de Cuba en Sevilla; el coordinador de esta gira fue el famoso historiador José Luciano Franco. El Septeto toca para el público, pero el trío formado por Juan de la Cruz, Bienvenido León y Alberto Villalón, le canta al Rey Alfonso XIII canciones y boleros de la inspiración de Villalón y Manolo Mauri. Además Tomasita Núñez, a dúo con Juan de la Cruz y acompañados por Villalón, también le cantan bolero y en especial el “*Naturaleza*”.

Naturaleza, irradia el sendero
 tu aire zalamero lo premia el sol,
 Porque eres nena, ideal que iluminas
 el ave trina al notar tu hermosura.
 Eres como la naturaleza
 grandiosa, sublime y sin par.
 Tú luces como el sol
 que vislumbra la aurora
 refulgente aureola, perfecta figura
 radiación de suave hermosura,
 eres hada prestigiosa
 resplandeciente belleza
 de la senda de amor y de bien.

Entre 1926-1927 lo graba para la Columbia, María Teresa Vera y Miguelito García. El otro lado del disco lo constituye el bolero de Rosendo Ruiz, “*Mírame, mírame*”.

En 1935 se organizan otros conjuntos y posteriormente Ignacio Piñeiro se retira.

En 1926, Fernando Collazo que venía de la trova habanera forma el Sexteto Cuba, hace sones, canciones y boleros. Interpreta boleros elaborados en el marco de la música académica como “*María la O*” de Ernesto Lecuona. Los otros sextetos hacían boleros en el marco del son. En este ambiente se inicia Bienvenido Julián Gutiérrez, autor de la letra de “*Convergencia*”. Cuando Collazo forma la Orquesta Maravilla del Siglo interpreta danzonetes, sones guarachas, canciones y boleros. En 1928 Moisés Simons estrena su pregón-son “*El manisero*”.

El primero que hace sones y boleros dentro de este marco es Manuel Corona quien canta además sus propios sones. Sucedió en 1918 cuando Carlos Godínez (tresista y director) forma un quinteto para cantar sones. Además de Godínez se encuentran: Manuel Corona (guitarra y voz segunda), María Teresa Vera (voz primera y clave) y Alfredo Boloña (bongosero) y “Sinsonte” (voz tercera y maracas). Villalón hacía sones y guarachas en el teatro. En el marco del son también hace sus cosas Graciano Gómez y José Manuel Valdés Menocal “Manguito” que toca tres y guitarra. Se puede considerar a Manuel Corona, Graciano Gómez, Manguito y Villalón como los antecesores de la trova en el son –que logrará su magistral síntesis en Miguel Matamoros- y como integrantes del grupo de los percusores del son en La Habana.

El proceso del son, los sextetos y septetos saturan el espacio sonoro de la Habana y de Cuba. Se crean uno, dos o tres sextetos en los barrios. En este ambiente surgen compositores que empiezan a elaborar textos de boleros a los cuales le adicionan un montuno relacionado con el texto, totalmente diferente al fenómeno que se da en el marco del sexteto al interpretar un bolero y adicionarle un montuno que nada tiene que ver con el texto del bolero. Ejemplo de lo expuesto son las interpretaciones por los sextetos Habanero y Boloña de los boleros “Se fue” de Ernesto Lecuona y “Rosa Roja” de Oscar Hernández. Al primero le adicionan el montuno en ritmo de son:

Perdónala, perdónala gran Dios
a esa ingrata que me ha robado el cariño
perdónala, perdónala gran Dios.

Y a la Rosa Roja:

Pero yo me voy a la tierra china
me voy a la tierra china

con el Sexteto Habanero
me voy a la tierra china.

El bolero-son es una forma habanera que surge en el marco del sexteto. Bienvenido Julián Gutiérrez, que había dejado su profesión de tabaquero, se incorpora a una agrupación de son componiendo montunos. Entre 1923 y 1927 José Ibáñez Noriega “Chicho” compone “*No me perturbes*” el cual puede ser considerado como uno de los primeros boleros-son:

No me perturbes mi camino progresivo.
No me sugieras tus palabras engañosas,
déjame en paz que es mi destino.
Estudiar tus escenas fastidiosas.

No me atraigas deja que me marche
continúa por la senda del aprobio,
no sugeriones a mi mente despejada
amo a la virtud, tus blasfemias odio.

(Montuno)

voy a la loma
mamita voy a la loma

No me perturbes

José Ibáñez Noriega, “Chicho” nació en el poblado Pedro Betancourt en Matanzas. Se traslada a La Habana a principios del siglo XX; presencia la llegada del Ejército Permanente. De profesión mecánico, a muy temprana edad se dedica a la bohemia; de voz aguda, tocador de bandurria aprende a interpretar el tres con la oleada de “treseros de fundamento” que habían venido de Santiago. Integro diversas agrupaciones como la Creme Vie y los 21. En el año 1921 compone sones y boleros-sones para el Sexteto Habanero. Fue un incansable vendedor de sus producciones. “Ahí tienes Gerardo, dame 20 pesos”, entregaba entonces cualquiera de sus boleros-sones. En eso del vender música se parecía mucho a Eliseo Silveira. A pesar de todo, la obra de “Chicho” se hace famosa. En la década del treinta sus danzonetes y boleros-sones son transcritos por Oscar Calles e interpretados por Elenita Li, Dominica Verges y Fernando Collazo, sus mecenas.

Al triunfo del proceso revolucionario se incorpora a su defensa; pelea en el Batallón 118 en Playa Girón. En la Peña de Sirique es una de las figuras

centrales a los 82 años de edad. Canta en la Sala Amadeo Roldán, al lado de los jóvenes trovadores de Cuba. Ibáñez Noriega, una de las grandes figuras del son y del bolero-son, heredero y continuador de la religión de Ocha y de la Sociedad Secreta Abakúa, muere a los ciento seis años de edad en la ciudad de Matanzas.

En la década del treinta –entre 1932 y 1933- Bienvenido Julián Gutiérrez compone “*El cielo tenebroso*”.

El cielo tenebroso que amenazaba estallar
la horrible tormenta de mi triste penar
Pero un ángel velaba el momento fatal
y entonces las nubes, tristes huyeron
ante mi lealtad.

(Montuno)

Alabao sea Dios
mi compae me quiere llevar la mujer
Alabao sea Dios
mi compae me quiere llevar la mujer.

En esta forma musical se observa un nuevo modo de usar la percusión; el impulso rítmico, el asomo de una escala, de una cadencia característica, de una sonoridad particular, el “collage” revelador, la índole del trazo, el humorismo al decir, la melancolía del clima.

En 1936, Eliseo Silveira –uno de los más representativos treseros cubanos- compone “*Un suspiro en la noche*” que es interpretado por José “Cheo” Marquetti con el Sexteto Hatuey

Camagüeyano, organizado en el Barrio Cayo Hueso y posteriormente por el Sexteto Carabina de Ases:

Tiene silencio la noche
al despertar la ilusión (Bis)
quiero olvidar los amores
que amargo, que amargo es amar. (Bis)

(Montuno)

King Kong no temas
a la cadena de bronce.

Miguelito Cuní lo grabó para el Sello Puchito con el título de King Kong. Entre 1935 y 1936 el género mixto bolero-son alcanza su mayor popularidad cuando Marcelino Guerra “Rapindey” compone “*A mi manera*” y “*La clave misteriosa*” con versos de J. Blanco Leonard:

Cual madeja de humo,
como nubes extrañas
como inquietas golondrinas
así vuelan mis quimeras.

Pero algo me dice que el día llegará
en que al fin mi sueño se realizará.
Algo que comprendo y no sé expresar
y en donde se esconde mi felicidad.
La clave misteriosa que me hará triunfar.

(Montuno)

Ese sueño se hará realidad
cuando logre un amor conquistar.

La clave misteriosa

Dicen que no es vida
esta que yo vivo.
que lo que yo siento
no parece amor
que tengo el defecto
de ser muy altivo
porque indiferente
cruzo ante el dolor.

Yo no engaño a nadie
porque soy sincero
y cuando me entrego
en una pasión,
no me importa cómo
quiero cuando quiero

pero a mi manera
doy el corazón.

(Montuno)

Cuando bailo el son
dejo el corazón

A mi manera

“*La clave misteriosa*” constituyó un éxito del Sexteto Nacional en las voces de Bienvenido Granda y Marcelino Guerra de Segundo.

Entre los bolerosonistas más destacados se encuentran –además de Bienvenido Julián Gutiérrez y Marcelino Guerra-, Graciano Gómez, Virgilio González (“*Le dije a una rosa*”), Eliseo Silveira, Rafael Ortiz, Manolo Romero (“*Reina africana*”), Enrique González (“*Lupina*”), Rafael López (“*La sitierra*”), Fernando Collazo, Lily Batet, Augusto Tariche, Julian Fiallo, Julio Brito, Juan Pablo Miranda, Juan Bautista Llopis (“*Las cuatro estaciones*”), Armando Valdespi (“*Alma de mujer*”), Ignacio Piñeiro (“*El bardo*”) y Ernestina Leucona (1882-1951) quien no siendo sonera ni trovadora y que había compuesto boleros como “*Ya que te vas*” y “*Ahora que eres mía*”, no se resistió al ambiente sonoro y escribió extraordinarios boleros-sones.

A partir de 1935 existen algunos sextetos que vienen de la década de veinte los cuales se encontraban en un proceso de enquistamiento. Son los casos del Habanero, Cuba y Boloña.

Surgen entonces dos sextetos importantes en la música cubana que son impulsores del nuevo son y del bolero-son: el Sexteto Bolero de Jesús “Tata” Gutiérrez, en calidad de cantante y director y formado por Eliseo Silveira (tres), Félix Chapotín (trompeta), José “El Chino” Carriera Incharte (bongoes), Rubén Calzada (trompeta), José Vegas Chacón (tres rayado en función de guitarra acompañante). El otro sexteto que impulsará es forma musical es el Sexteto Carabina de Ases, el cual se configura en año 1939 teniendo como director a Nilo Alfonso y como cantantes Bienvenido Granda (voz prima y clave) y Mariano Oxamendi (voz segunda y guitarra). Interpreta boleros-sones de Bienvenido Julián Gutiérrez, Juan Pablo Miranda, Armando Valdespi y de Mañongo Ortiz entre otros además de interpretar boleros, sones y guarachas.

Existen además dos charangas que al igual de los sextetos mencionados asumen el bolero-son: la Maravilla del Siglo de Fernando Collazo y la Orquesta

de Neno González, cantando Paulina Alvarez. Es en este ambiente donde se inserta Miguel Matamoros –el más grande de la trova en el son- el cual venía tanto con su conjunto como con su trío haciendo boleros, sones, canciones y guarachas. A partir de 1931 donde componen sus boleros-sones *“El trío y el ciclón”*, *“A la orilla del Guaso”* y su inmortal *“Lagrimas Negras”* constituirá junto a Chicho Ibañez y Bienvenido Julián Gutiérrez, el trío más representativo de esta forma musical.

En el año 1937, con arreglos del maestro Oscar M. Bouffartique, Marcelino Guerra y Blanco Leonard publican su Album de Bolsillo, editado por Star Radio Electric Laboratories. En el album que contienen doce composiciones (canción-fox, boleros, guarachas, rumbas, lamentos y guajiras y una conga) aparecen los boleros-son *“Déjame solo con un dolor”*, *“Amor inolvidable”* y *“Aquel tiempo”*.

En 1958 Miguelito Cuní interpreta los boleros-son de Bienvenido Julián Gutiérrez cuando graba el disco de larga duración *“Sones de ayer”* Interpretó *“El cielo tenebroso”*, *“Contestación”*, *“Con amor todo se olvida”* *“Convergencia”*. *“De todo corazón”*, *“No lloraré”*, *“Voluntad”*. El grupo acompañante lo formaron: Luís “Lily” Martínez, “Nené Pedrozo (pianista), Bienvenido Cárdenas (contrabajo), Filiberto Hernández (voz tercera), “Chicho” Frenzeda (guitarra y voz segunda), Antolín Suárez “Papakila” (bongoes), Oscar Velasco “Florecita” (trompeta), Miguel Cuní (voz prima) y “Niño” Rivera (trecista y director).

Sindo Garay continúa en su gran mundo de la trova. Otros trovadores permanecen en este ambiente y algunos entre 1920 y 1930, como Miguel Zaballa, se integran al son y forma el Sexteto Candado. Enseña a Antonio Machín y a Panchito Reset el arte del canto y a Arsenio Rodríguez el arte de dirigir. Los primeros sones que escribe Manuel Corona los denomina son oriental como *“la Choricera de Enrriso”*.

Manguito, Bienvenido León y Juan de la Cruz son nativos del Barrio Cayo Hueso. En este barrio se formó el Sexteto “Jóvenes del Cayo”. En el mismo barrio creció y se hizo músico Miguelito Valdez, al igual que Alfredo y Vicentino. De Barracones es Félix Chapotín y el Chano Pozo de Los Sitios (nació en Sitios y San Nicolás) y se trasladó para Belascoaín y Zanja, en el Solar El Palomar.

Cruzando la Calle de San Lázaro se encontraba el Bar “Mar y Tierra”, en Belascoaín esquina a Lagunas. En este ambiente se mueve durante los años veinte el Cuarteto de Manuel Luna y Manolo Romero hasta finales del

cuarenta y principios del cincuenta. También frecuentaba el bar, Antonio Machín. En “El Escorial” la figura principal es Mangüito quien vivía al frente del local. En la Calle Sol y San Pedro se encuentra el Café “Los Dos Hermanos”, que posteriormente se denominó “Two Brothers”, frente a los muelles de La Machina. Primero cantan en el local El Blanco y El Negro y después Isaac Oviedo, Sindo y Guarionex, Justa García y Graciano Gómez, nacido en La Habana en 1895. Compone en esa época “*En falso*” y “*Yo sé de una mujer*”. El dúo conocido popularmente como “El Blanco y El Negro”, se encontraba formado por un español de apellido Martínez, apodado “El gallego” (guitarra y voz prima) y por el negro norteamericano Santiago Smood (tres de nueve cuerdas y voz segunda). Cantaban sones, boleros, danzones y polcas en el Bodegón “La Sambumbia”, situado en la Calzada de Monte y Cienfuegos.

Había en Egidio y Merced un negocio conocido como el Café de la Marina. Al terminar la Guerra de Independencia, Manuel Corona empieza a hacer sus primeras composiciones en este café, el cual constituyó su centro de operaciones. De allí viaja a los Estados Unidos, donde lo encuentra María Teresa Vera. Corona dormía en todas las posadas y hoteluchos. En los Cuatro Caminos, en la Esquina de Montes se encontraba el Café “Los Pardos” y al frente el “Sol de Cuba” y sobre él, la Academia de Baile de Fernando Collazo... La otra esquina, Zanja y Belancoín eran asiento del “Okay”; en Zanja y Lealtad se encontraba “Los Apaches”, en Chávez y Zanja, “La Estrella”.

En Compostela, entre Luz y Sol, frente al Callejón de la Samaritana que va al Convento de Santa Clara, en el Barrio de Belén, se encuentra el Café “Chinchurreta” donde Corona se reunía con Martínez Villena y con otros músicos e intelectuales.

En la década del veinte, la fonda de Chinchurreta, es lugar de encuentro de intelectuales clase media, artistas y músicos populares, en su mayoría simpatizantes de las ideas progresistas. Entre estos intelectuales se encuentran Rubén Martínez Villena y los jóvenes integrantes del Grupo Minorista y de la Protesta de los Trece escenificada el 18 de marzo de 1923. Son sus protagonistas Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, Calixto Masó, Félix Lizaso, Alberto Lamar Schwener, Francisco Ichaso, Luís Gómez-Wanguemert, José Z. Tallet, José Manual Acosta, Primitivo Cordero Leyva, José Ramón García Pedroza, Jorge Mañach y Juan Marinello V. Muchos de sus integrantes participaron en la **Revista Venezuela Libre**, fundada en 1921 por el venezolano Francisco Aguado Jaimes asesinado por el binomio Gómez-Machado en 1929. La Revista era dirigida por Rubén Martínez Villena. En 1927 producen el Manifiesto Antimperialista acompañado de

treinta y dos firmas y entre 1927 y 1930, crean la Revista de Avance. Este movimiento cívico impidió que el Gobierno de Alfredo Zayas vendiera a particulares la edificación del convento más antiguo de América Latina, el Convento de Santa Clara. La fonda fue visitada por Benardino Gigli, Tita Rufo, Juan Ramón Jiménez, el bajo español Seguro, Federico García Lorca, Antonio Caso, José Vasconcelos, Barba Jacob y todos los intelectuales de prestigio de la época que compartían con el grupo de intelectuales cubanos. En Chinchurreta se inició la amistad inseparable de Corona y Martínez Villena y es en este bar donde Corona compone "*Prieta Mía*".

Muchos compositores de boleros realizan e interpretan sus obras en los Dos Hermanos, la Marina y Chinchurreta desde principios del siglo XX, hasta mediados de la década del veinte. Entre 1914 y 1928 se encuentra, en la calle San Miguel y Consulado en una casa de tiempos de España el bar "Santa Bárbara", conocido como la Bodega de "Pancho Barata".

En ella se reunían algunos intelectuales, el poeta mexicano José Manuel "Pepe" Elizondo, gran amigo de Sindo Garay y quien escribe la letra de muchas de sus composiciones. La Bodega fue visitada por Rubén Darío y por el poeta asturiano Alfonso Camín, uno de los primeros que hizo poesía afrocubana. Asistía también el tenor mexicano José Limón del Teatro Martí de La Habana, que había llegado a Cuba en 1913. En este bar empiezan a componer Elizondo, Jaime Prats, el joven Gonzalo Roig, Eliseo y Nono Grenet. En esta época la Trova se encuentra de moda. En el año 1938, Eliseo Grenet lleva a Jorge Negrete y desde ese momento el sitio se transforma en lugar de reunión de músicos e intelectuales de América Latina. En 1939 encontramos sentado en el bar a Pedro Vargas al lado de todo el elenco del Teatro, del canto y ex-artistas del Alambra. Fue también sitio de reunión de los ex-artistas y escritores costumbristas hasta el año 1957 en el cual muere el gran "Pancho Barata".

En la década del veinte, el bolero y el danzón pasan a un segundo plano. Se encuentran acorralados por la irrupción del son, de la rumba de salón, "...el descubrimiento de la canción afro, los pregones y las canciones de cuna..."⁷²

El son asimila muchos de los grandes boleros y de las grandes canciones y para que la gente los baile, les adherían un montuno que en el mismo baile se le ocurría a cualquiera de los cantantes y que haciendo este trabajo es como se inicia uno de los más grandes compositores cubanos, Bienvenido Julián Gutiérrez en el Sexteto Habanero. El Sexteto graba como boleros-son, "*Se fue*" de Ernesto Lecuona, "*Rosa roja*" de Oscar Hernández y "*Y tú que has*

72) Acosta, Leonardo.- Sabor a Bolero.

hecho” de Eusebio Delfin. En Oriente se baila el son con guitarras y clave. Entre 1910 y 1920 ya el danzón asimila en su trío de violín muchas partes de boleros, ya se baila el bolero también en el marco del danzón. En esta época se encuentra en La Habana, el mexicano Manuel M. Ponce, músico académico y amigo de Sindo Garay y de Sánchez de la Fuente. Vivió en un hotel en Prado y Virtudes y existen indicios que permiten asegurar que en esta ciudad empieza a componer su pieza *“Estrellita”*.

Ignacio Piñeiro hace para esta fecha *“Perfecta”*, que lo interpreta María Teresa Vera y Miguelito García. El bolero para ese momento tiene personalidad propia a través del disco y a través de los dúos, tríos y quintetos de trovadores. Los creadores del son se apoyan en el bolero, lo graban en tiempo de son y le colocan el montuno. “En el sexteto los ‘palitos’ (la clave xilofónica), las maracas, el ‘rayado’ de la guitarra (en función de percusión), el diseño rítmico-armónico del contrabajo, así como la marcha rítmica constante del bongó (cuando no florea determinan lo que los musicólogos muy certeramente denominaban polirritmia). La combinación rítmica de la percusión sonora viene a constituir algo así como un colchón rítmico, capaz de sustentar cualquier giro melódico, a condición de someterse al régimen del ritmo de las claves. Es así como el bolero, puede expresarse dentro del sexteto más libremente, dependiendo la reafirmación de su carácter romántico del enfoque interpretativo del cantante.”⁷³

Llega a La Habana entre los años 1928 y 1929, Miguel Matamoros con su trío y su sexteto. El Trío se había constituido el 8 de mayo de 1925, y es la primera vez que cantaron juntos Miguel Matamoros, Ciro Rodríguez y Rafael Cueto. Será la máxima figura de la trova en el son. El sexteto como agrupación de son va en el año 1933 a Santiago de Cuba y un trovador santiaguero lo asume, Carlos Manuel Delgado, hijo de Manuel “Manuelico” Delgado. Es quien hace el primer sexteto en Santiago. Carlos Manuel Delgado había sido alumno de Pepe Sánchez y se queda en Santiago a lado de Juan Pichardo Cambié, Ramoncito Ivonet hijo, y Pablo y Manuel Limonta. Es por esto que existe un gran repertorio para esa época de los boleros orientales que estos compositores aspiraron siempre que Matamoros los difundiera en La Habana. Carlos Manuel delgado escribe para esa época el bolero:

“Si yo fuera como tú, paloma mía
si yo fuera como tú que tiene alas
fuera en pos de mi amada que está tan lejos
para ver si en su nido la encontrara

73) Ruiz Quevedo, Rosendo.- Presencia y Vigencia del Bolero Cubano en el Cancionero Latinoamericano.

para que allí más nadie la mirara
 para que así terminen mis tormentos
 y así poder contarle lo que siento
 si cuando llegara al nido la encontrara”.

Paloma Mía

El 8 de junio de 1929, el músico matancero Aniceto Días (1887-1964) en el Casino Español de la ciudad de Matanzas deleita al público con un nuevo género musical, el Danzonete. El primero que se estrenó esa noche fue *“Rompiendo la rutina”*. Lo interpretó Arturo Aguiló.

Después de treinta años del son en La Habana todavía en Santiago de Cuba se interpretaba con Estudiantinas como la Estudiantina Oriental, la Estudiantina Cubana, la Agrupación Oriente, La Vencedora, La Invasora. Agrupaciones éstas constituidas por guitarras, dos tres, timbales y cantantes; las estudiantinas constituían grandes agrupaciones corales.

MIGUEL RAFAEL COMPANIONI GÓMEZ (1881-1965)

nació en la población de Banao, en la Provincia Sancti Spiritus. A los once años pierde la vista. En 1902 inicia sus estudios de guitarra, llegando a un gran dominio del instrumento lo que le permitió ser enseñante en ese arte. Posteriormente estudia piano y entre 1920 y 1921 estructura y dirige la “Orquesta Francesa” (1920) Y “La Argentina” (1921). Fue director y compositor de los “Coros de Clave de Navidad” que se acompañaban con guitarras, tres, marímbula y botija, tambores de cuña y maracas. Según Luís Farías, el más fiel intérprete de la obra de Companioni “... lo que es en sí Miguelito como compositor te diré lo mismo que ha dicho por ese orgullo musical de Cuba: Es uno de los más fecundos compositores cubanos y el más espontáneo... y es cierto, recuerdo cuando encontrándonos juntos, de repente daba un golpe con su bastón sobre el suelo y me decía ¡escribe! Y de su cerebro comenzaban a brotar un manantial de frases, palabras, convertidas en versos diciéndome:” ¿no olvidas la melodía?”⁷⁴

En el año 1926, el dúo formado por Sindo Garay y su hijo Guarionex traen a La Habana el extraordinario bolero “Rosalba” de Miguel Companioni:

“Ya puedes despertar Rosalba
 ya puedes despertar sol divino

74) Rodríguez Valle, Juan Enrique.- Miguel Rafael Companioni Gómez. Centenario de su nacimiento. Ministerio de la Cultura.

El lucero matutino
 nos viene anunciando el alba.
 Despierta que ya despiertan las aves
 despierta y ponme atención entrégame mujer las llaves,
 las llaves de tu corazón.

Compuso canciones, claves, himnos, danzonetes y criollas. Entre sus boleros se encuentran: Mora Linda, Ángela, Angelita, Emilia, Georgina, Carmela, Yo no te olvido; Cariño sin ilusión, Domitila, María N° 1, María N° 2, María N° 3, La Mentira, Nieves, Conchita, Mi anhelo, Quimera, Rosalía, Esther, Consuelo, Elena, Anita, Soledad, Herminia, Alfredo, Caridad, Criolla de mis amores, Criolla mía, Fredesvinda, Regalías “El Cuño”, El Sello Lazo, Florinda, Ana María, Enriqueta, Gaviota y Mujer Perjura, una de las piezas que todavía mantiene su popularidad en el continente:

Si quieres conocer, mujer perjura
 los tormentos que tu infamia me causó,
 eleva el pensamiento a las alturas
 y allá en el Cielo pregúntaselo a Dios,
 pregúntaselo a Dios.

Tal parece que estás arrepentida
 y que buscas nuevamente mis amores,
 acuérdate que llevas en la vida
 una senda cubierta de dolor,
 cubierta de dolor.

ÁNGEL RAFAEL MAYEA (1889-1971)

conocido en el ámbito musical como Rafael Gómez “Teofilito” (1889-1971), nació en Sancti Spiritus el 20 de abril de 1889. Aprende la ejecución de instrumentos (flauta, acordeón, clarinete, timbal) con los maestros José Solá, Joaquín Flores y Francisco Valle “Iznaga”. Forma parte de la Banda Municipal, la Orquesta Clave de Oro y el Grupo “Los Líricos”. En 1906 escribe su primera obra, “Solo por ti”. Se integra a diversos “Coros de rumba” entre 1911 y 1912 como “La Joven Clave”. Estos coros habían sido organizados a finales del siglo XIX por el músico espirituario Juan Echemendía, siendo el más representativo el Club o Sociedad “La Yaya”.⁷⁵ Es el autor de “Pensamiento” (1915), una de las canciones cubanas más expresivas. En 1921 escribe los inolvidables boleros “Quimera” y “Deja que me ilumine”.

75) Rodríguez Valle, Juan Enrique.- Un Bolero para Todos. Homenaje al compositor espirituario Rafael Gómez “Teofilito”

Deja que me ilumine tu figura
 ya que tan solo vivo por quererte
 y de tu amor embriague la dulzura
 todo mi ser que es tuyo hasta la muerte.
 A veces sufro tanto vida mía
 que toda mi esperanza la destruyo
 pensando que me olvides algún día
 sabiendo vidita que soy tuyo.

Los boleros más representativos entre 1910 y 1930 fueron: *La Tarde* (1915), Sindo Garay, *Prieta mía* (1915), Manuel Corona; *Carmen* (1915), Pepe Banderas; *Mujer Perjura* (1918), Miguel Companioni; *Ella y Yo* (1918), Oscar Hernández; *Deja que me ilumine* (1921), Teofilito; *¿Tú qué has hecho?*, y *Aquella Boca* (1923), de Eusebio Delfin; *Aurora* (1924), Manuel Corona; *Un bolero en la noche* (1920), Jorge Anckermann; *Si tú supieras* (1927), Ernesto Lecuona; *La dulce realidad* (1929), Eutimio García Banderas; *Mirar penetrante* (1930), Juan Pichardo Cambié.

Los boleros compuestos por Sindo, Corona, Banderas, Hernández, Companioni y Teofilito se van a caracterizar: 1) en cuanto a la estructura rítmica, por el compás 2/4 y por la presencia del cinquillo; 2) en lo referente al aspecto armónico y polifónico “se canta a dos voces acompañadas por dos guitarras aunque, ocasionalmente se utilizaba guitarra, tres y otros instrumento, generalmente idiófono como las maracas y/o las claves, las voces prima y segunda interpretan (en muchos casos dentro de ciertas libertades rítmico-métricas) dos líneas melódicas independientes con textos diferentes, porque la intención es destacar cada voz. Este elemento de estilo fue sustituido por el canto a dos voces a distancia de terceras y sextas paralelas adoptado por los propios trovadores;⁷⁶ y 3) en referencia a los textos, por la dominancia del octosílabo y por el tratamiento de temas como el amor, la mujer ideal, exaltación del paisaje, la naturaleza los sentimientos libertarios.⁷⁷

EL BOLERO EN EL TEATRO

Se inicia con Manolo Mauri (1857-1939), quien había compuesto música para zarzuelas y canciones en el marco del Teatro Alambra y al frente de su Orquesta en el Teatro de Arquímedes Pous, natural de Cienfuegos y tío de Carlos Pous, muy famosos en Europa. Es el cubano que trae por primera vez el teatro a Caracas antes de 1925 desde Puerto Rico. Es la primera figura del

76) Vadés, Alicia (y) Juan M. Villar.- “Nosotros y el Bolero”, en Clave (14). La Habana, 1989.

77) Mateo Palmer, Margarita.- Del Bardo que te canta. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1988.

Teatro Cubano porque fue autor, intérprete cantante, escenógrafo y escritor de guiones. En el Alhambra estuvo primeramente Manolo Mauri (1857-1939) y posteriormente Jorge Anckermann (1877-1941) como director de la orquesta. En este teatro todas las semanas se estrenaba una obra musical influenciada por el género chico finisecular español. Fue de gran utilidad para la politiquería cubana y para la guasa, pero también para el uso y permanencia de las costumbres como medio de manifestarse y de proyectarse en la esfera sociológica cubana. Allí se encontraba Jorge Anckermann, hijo de Carlos Anckermann, mallorquín descendiente de alemanes. Sustituye en el año 1911 a Manolo Mauri. Empieza a escribir boleros para sopranos, mezo, contra-altos y barítonos, lo que va a ser identificado como el bolero en la cancionística de concierto cubano. Jorge Anckermann escribe en 1920 una obra teatral llamada Bolero, distinta a la escrita por Alberto Villalón en 1906 ayudado por Mauri. El bolero de la obra se titula “*Un bolero en la noche*” la cual es para ser interpretada por un tenor, la cantó entonces el isleño Adolfo Colombo.

“Un bolero en la noche canta mi corazón
 un bolero en la noche, fiel expresión
 de las angustias de mi pasión.
 Aunque tú prenda adorada nunca lo llegues a oír
 con acentos de mi alma yo lo canto para ti.
 En alas del blando viento vuelve el bolero en la noche
 y consuela mi sufrir en la hora de mi muerte
 lo musitarán mis labios para ti”.

En 1923 la graba, acompañado por guitarras el tenor Juan de la Cruz para la Columbia. Estas interpretaciones se realizan con pequeñas orquestas compuestas por piano, un violín, guitarra, batería y bajo.

En el mismo período Gonzalo Roig (1890-1970) escribe “*Ojos Brujos*”, Jaime Prats, “*Ausencia*”. También componen Rodrigo Prats, (1909-1980), Manolo Mauri, Sánchez de Fuente. Estos músicos realizan experimentos creando formas mixtas; surgen entonces la criolla-bolero y una aproximación de lo que posteriormente sería la canción-bolero. La primera mixtura del bolero con otras formas musicales cubanas es la criolla-bolero, escrita en 1912 y realizada por Jorge Anckermann. Se trata de “*Carmela*” que en su primera parte es una criolla (6x8) y en la segunda un bolero (2x4).

De todas las mujeres
 que piadosas formaron mi ilusión
 mi juventud, mi juventud

tan solo ofendí a una sola
 con mi desprecio
 esa sola, Carmela
 esa fuiste tú (Bis)

Hoy recuerdo la pasión aquella
 busco en silencio mi cruel ingratitud
 una sola mujer amé en la vida
 y esa sola Carmela fuiste tú.

La criolla-bolero “*Carmela*” de Anckermann constituyó un éxito de Luz Gil en el Teatro Alhambra.

Quien mejor trabajará esta mixtura será Gonzalo Roig. Es este ambiente entre 1915 y 1918 el que encuentra Ernesto Lecuona (1896-1963), Moisés Simons (1890-1945) y Eliseo Grenet (1893-1950). Empiezan a hacer boleros. Eliseo Grenet compone:

“Esas perlas que tú guardas con cuidado
 en tan lindo estuche de peluche rojo,
 me provocan, nena mía el loco antojo
 de contarlas beso a beso enamorado.

Quiero verlas como chocan con tu risa
 quiero verlas alegrar con ansia loca,
 para luego arrodillarme ante tu boca, ¡ay!
 y pedirte de limosna una sonrisa.

Las perlas de tu boca

Ernesto Lecuona:

Sin la luz de sus ojos
 es cruel mi tormento
 triste estoy sin su amor
 que robó mi corazón

Se fue, para no volver,
 se fue sin decirme adiós,
 muy lejos de mi se fue,
 matando mi ensueño de amor.

Se fue

La criolla-bolero que le canta Tomasita Núñez a Alfonso XIII en 1929, compuesta por Ernesto Lecuona y Villalón Morales. “*Siento celos del aire, del aire que respiras*”

Interpretaba además “*Un bolero en la noche*” de Jorge Anckermann, que le canta Juan de la Cruz, y Bienvenido León, “*Y yo que haré*”, de Rosendo Ruiz. Son estos boleros para salas de conciertos los que lleva Rita Montaner a París en el año 1928 junto a Sindo Garay quien escribe en esa ciudad:

“Yo no soy tísico ni paralítico
Porque mi físico siempre fue así...”

En este teatro lírico escriben sus mejores obras Jaime y Rodrigo Prats, Ernesto Lecuona, Jorge Anckermann, Manolo Mauri, Ernestina Lecuona, Moisés Simons y Eliseo Grenet.

Viene entonces el son y la radio; el bolero se sumerge en el primero y busca su expansión en el segundo. El otro aliado lo constituyen las compañías disqueras.

En Cuba en esos momentos el panorama creativo e interpretativo del bolero se encontraba configurado en la forma siguiente: el bolero en Santi Spíritus y Santiago de Cuba en el marco de los trovadores y de las estudiantinas; en La Habana, el bolero en el teatro popular y en la bohemia, la trova en el son, el bolero en la radio y grabado por compañías disqueras. Este es el microclima que encuentra el año 1930.

A finales del siglo XIX llega a La Habana proveniente de México, una compañía de niños cantores que debuta en el Teatro Payret, que en la actualidad es un cine. Viene con ellos una niña de ocho o diez años, constituyen un éxito, regresan a su país y en 1904 regresan a La Habana. La solista es ahora una joven extraordinariamente bella, viene de partiquino de otra mexicana a ese mismo teatro; de ella se enamora el Presidente del Casino Español de La Habana -un cubano descendiente de españoles- se casan en la ciudad de México y él le forma una compañía en 1906 y el mismo año debutan en La Habana, estrenando las operetas “*La Princesa del Bar Tabarán*” y “*El soldado de chocolate*”. Se trata de Esperanza Bonfil.

Regresa en 1910, monta “*La Viuda Alegre*”. En el año 1922 se produce la inauguración oficial de la radio en Cuba. Habló primero el presidente Zayas, quien se comunica por teléfono con el Presidente de los Estados Unidos. Expresó en inglés el Presidente Zayas “Estando tan cerca de vuestras costas,

dentro del radio de acción de vuestra poderosa influencia comercial, y estando seguros, como lo estamos, de vuestro respeto - ¿por qué no amor? - hacia nuestras instituciones nacionales republicanas, deseamos mantener la más cordiales relaciones, cimentadas en el propósito de una sincera inteligencia para beneficio mutuo” 78

Al decir de Reynaldo González “La Cuban Telephone Company vinculó la naciente PWX a la Western Electric”. En Estados Unidos, la emisora neoyorquina de Walter Lispenard captó y emitió la audición; la PWX había sido construida como un duplicado de aquella. La intervención de Zayas marca la primera vez que un ejecutivo en jefe de una nación se dirige a los ciudadanos de otra, a través de la radio. La encantadora ingenuidad de la época se reflejó en los versos que repitió “el animador de la voz de plata”, Raúl Pérez Falcón:

Dicen que allá, en el norte
ya disfrutaban el Danzón
Porque oyen los conciertos
De la Cuban Telephon”79

Los maestros Luís Casas Romero y Eduardo Sánchez de Fuente, seleccionaron a Rita Montaner (1900-1958) para el primer concierto radiado por la PWX, el 10 de octubre de 1922. Cantó dos canciones acompañada por la orquesta que dirigía Casas Romero, “*Rosas y Violetas*” José Mauri y “*Presentimiento*” de Sánchez de Fuentes. En el mismo concierto actúa el violinista Joaquín Molina acompañado al piano por Matilde González de Molina, el tenor Mariano Meléndez, la soprano Lola de la Torre y el barítono Néstor de la Torre.

Al quedar inaugurada oficialmente sale al aire Radio Salas, situada a la Calle San Rafael, propiedad de los hermanos Guillermo y Manolo Salas. En la primera transmisión canta la artista mexicana Esperanza Bonfil ahora con el nombre artístico de Esperanza Iris, boleros cubanos acompañada por un músico ejecutante del piano de apellido Velasco también de nacionalidad mexicana, hermano del compositor de “*Ojos Tapatíos*”.

Estos constituyen antecedentes que se suceden en la década del veinte y que tiene que ver con la década inmediata. En 1929 el compositor Nilo, Menéndez y con versos de Adolfo Utrera compone la criolla-bolero “*Aquellos ojos verdes*”, considerado por algunos autores como la presencia del modernismo melódico en el marco del bolero.

78) González, Reynaldo. Llorar es un placer.

79) *Ibid.*

Fueron tus ojos los que me dieron
 el tema dulce de mi canción,
 tus ojos verdes, claros serenos
 ojos que han sido mi inspiración.

Aquellos ojos verdes
 de mirada serena,
 dejaron en mi alma
 eterna sed de amar,
 de anhelos y caricias
 de besos y ternuras,
 de todas las dulzuras
 que sabían brindar.
 Aquello ojos verdes,
 serenos como un lago,
 en cuyas quietas aguas
 un día me miré,
 no saben las tristezas
 que a mi alma dejaron
 aquellos ojos verdes
 que ya nunca besaré.

Posteriormente y con diferentes arreglos hicieron un éxito de esta pieza, Tommy Dorsey, The Platters, Nat King Cole, Pedro Vargas y Alfredo Sadel.

LA DÉCADA DEL TREINTA

En la década del treinta se produce “la muerte del siglo más largo de nuestra historia, pues concluyó según Alejo Carpentier con la Protesta de los Trece y según otros, con el derrocamiento de Machado. ¡Venga, entonces, teatro Alhambra con manjús fritas, Rodolfo Valentino con Sóngoro Consogo, Carlos Gardel con el Ala Izquierda Estudiantil, Kid Chocolate con el Bombín de Barreto, Pablo Quevedo con los Soviets de Mabay, Carlos Mendieta y Palmacristi. Allá, por los veinte quedaron los danzones de Faílde con las libretitas de piezas, pericón e intermedios, los bastones y sombreros de pajilla.”⁸⁰

Existe un ambiente, un microclima permanente en el ser del cubano que se expresa en el hacer música. Sonoridad en las peñas de los bares, en la radio

80) Rodríguez, Abraham.- Vocación y evocación del Bolero.

y en el teatro, en al calle y en los solares. En 1930, Ernesto Lecuona estrena en el Teatro Payret la zarzuela “*María la O*” y el 26 de marzo de 1932 en el Teatro Martí, Gonzalo Roig presenta su zarzuela “*Cecilia Valdés*” en la voz de la mexicana Elisa Altamirano; dos años después y en el mismo teatro se presentan las obras “*El hijo de Madame Butterfly*” de Anckermann y “*Criollo verdad*” y “*María Belén Chacón*” de Rodrigo Prats; “*Volando hacia La Habana*” o “*El Príncipe Carioca*” y “*Carmina*” de Roig. En 1935 se presenta por segunda vez “*Cecilia Valdés*”, ahora interpretada pro la gran Rita Montaner y que revolucionará el ambiente musical habanero. Es esta la década de los inicios de Ignacio Villa y Fernández “*Bola de Nieve*”, quien algún día llegó a decir “yo soy la canción que canto”.

Existen musicólogos que consideran y no sin razón que la década del treinta es la más importante y significativa del bolero cubano y donde mejor se hace música cubana. Esto no es absoluto; existieron buenas composiciones antes y después de la década del treinta. En esta década se hizo buena música en todas las formas musicales cubanas. En la década estudiada se transparentan un conjunto de compositores –en cuanto al mundo del bolero– que realizan aportes significativos a la cancionística cubana, al bolero en particular y que logran obras importantes que constituyen contribuciones históricas a la antología de la música popular de América Latina y del Caribe.

En esta década además de los compositores Ernesto Lecuona, Jorge Anckermann, Eliseo Grenet, Gonzalo Roig, Jaime y Rodrigo Prats, Moisés Simona, Fernando Anckermann, se conocen los buenos boleros de José y Manolo Mauri; se encuentra un compositor haciendo música en el medio trovadoresco todavía, aunque la forma trovadoresca se encontraba en decadencia por el impacto de los nuevos medios de comunicación masiva. Ese compositor que se encuentra trabajando el bolero y la canción en el Café “*Vista Alegre*” es Graciano Gómez (1895-1980), nacido en La Habana en 1895. Compone para esa época: “*Yo sé de una mujer*” y “*En falso*”.

Existe una obra de Eutimio Banderas que recorre todo el país, “*Corazón de nieve*” que la cantaba Ana María García, bolerista cubana integrante del Trío de Nené Ayué:

“La dulce realidad ha sido breve
 tu engaño a mi pesar convierte en ira.
 Yo amaba un corazón y era de nieve
 tuve fe en un amor y era mentira (Bis)
 No pretendas borrar aquella injuria
 con tu cuerpo entre mis brazos sollozando

que siento impulso de morder con furia
la misma boca que besé temblando
de la mujer que yo en un tiempo tanto amé”

Existe otro compositor en Sancti Spíritus en la misma década que ya es una institución y que pasa a ser desde 1912 una figura fuerte en el movimiento trovadoresco cubano que es Manolo Gallo y quien junto a Companioni y Teofilito, constituyen las tres figuras de la trova spirituana.

Enrique González “La Pulga” (1890-1957), se encuentra en La Habana y ocupa el espacio radial con su obra porque existe un cantante llamado Pablo Quevedo – muy endeble de salud – que después de muchos abatares entra en la Orquesta de Cheo Belén Puig y comienza a cantar boleros, sones y alguna que otra guaracha. Fue la explosión entre los años 1934 y 1936, año éste en el cual muere. Allí se encuentra toda la obra de Enrique González, quien escribe números para Quevedo, entre ellos el bolero – son “*Lupina*”.

“Yo te suplico vida mía que al decirme
que soy el dueño de tu dulce corazón
lo pienses bien porque si no puedes herirme
y hasta matarme de dolor una traición.

¿No ves que tengo el corazón ya destrozado?
porque al quererte yo lo hice con el alma;
anda, Lupiuna, dime ahora si has pensado,
que si me quieres, tu misión es darme calma.

*Sólo te pido, mi Lupina, que comprendas
que son muy duros los azares de la vida;
por eso quiero un amor puro, como ofrenda,
para que cese de sangrar mi cruel herida”*

Estribillo

*“¿No ves que tengo el corazón ya destrozado?,
porque me faltan las caricias de un sincero amor”.*

Quevedo interpreta obras de Graciano Gómez y el bolero de Enrique Hernández – gran amigo de González – “*Mírame más*”.

*Mírame más y más despacio
Porque con esa mirada tú me hieres...*

La trova tradicional – iniciadora de aquel primer bolero cubano – en la década del treinta se repliega a las peñas y sólo queda como única trinchera en la radio, por una parte los dúos formados por María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo, Sindo Garay y Guarionex, al igual que Julio Brito, Lily Batet, Justa García, Panchito Carbó, Roberto García, Salazar Ramírez, Tomasito Villoch, y Servando Días. A su lado compositores como Augusto Tariche, Armando Valdespi, Julio Brito, Arturo R. Ojea, Enrique Hernández, Pedro Luís Sánchez Casbó, Armando Beltrán, Electo Rossell y Félix B. Caignet, quien en el campo de la novela radial paralizaba cada noche parte de América Latina con su obra “El derecho de nacer” y en el plano internacional, al decir de Leonardo Acosta, por la otra, la denominada por algunos musicólogos “Trova Intermedia” impulsada efímeramente en el marco de la radio por Joaquín Codina y Vicente González Rubiera “Guyún”, y al decir de Acosta, en el plano internacional “lo más cercano a esa primera forma de hacer boleros es la “Trova Yucateca” presidida por Ricardo Palmerín, Pepe Domínguez y el magistral Gutty Cárdenas”⁸¹

En 1933 se encuentra el magistral Abelardo Barroso (1905-1972) con la Orquesta de Ernesto Muñoz en la Emisora CMBS, en Calzada y H en el programa “Homenaje al Donzonete” que se trasmitía diariamente. Era también la época de rivalidad interpretativa entre Barroso, Fernando Collazo y Pablo Quevedo. En ese mismo año Orestes López conforma la Charanga López –Barroso donde interpretaba la flauta, Juan Pablo Miranda. En 1934, Paulina Álvarez se encuentra cantando con la Orquesta de Neno González y aunque su fuerte es el danzonete, creación de Aniceto Díaz, populariza aún más el son _ “Échale Salsita” de Ignacio Piñeiro y el bolero son “Lágrimas Negras” de Miguel Matamoros. En 1935, Joseito Fernández estrena su guajira “Guantanamera” por la Emisora CMCO. En esta década se inician Roberto Faz “sostenido” y Miguel Arcángel Cuníll, conocido mundialmente como Miguelito Cuní, cantando piezas de Agustín Lara en la Orquesta de Ernesto Muñoz.

En 1931, Eliseo Grenet (1893-1950) se traslada a París, toca el piano en la orquesta del cubano Julio Cuevas. La conga hace furor en la capital francesa. Grenet había sido expulsado de Cuba por Machado después de componer “Lamento Cubano”. Es autor entre otras piezas de “Las perlas de tu boca”, “Papá Montero”. “El tamalero”, “Mamá Inés” (son-afro con letra de Nicolás Guillén y magistralmente interpretado por Bola de Nieve) y de los danzones

81) Acosta, Leonardo.- Ob. Cit.

“*La Mora*”, “*Si muero en la carretera*”, “*El pescador*”, muchas de ellas inmortalizadas por la Orquesta de Antonio María Romeo en la voz de Barbarito Diez.

En esta época se destacan Mañongo Ortiz, Bienvenido Julián Gutiérrez, Juan Pablo Miranda con “*Maldita droga*” e “*Insomnio*”, Julio Brito con “*Mira que eres linda*”. En ese mismo tiempo inicia su periodo componístico René Touzet. En 1939 Arsenio Rodríguez había compuesto “*Bruca Maniguá*”:

“... chenchere bruca maniguá, aé...”

y empieza a escribir grandes boleros al lado de su primo Jacinto Scull. Está presente Marcelino Guerra “*Rapindey*” que musicalizó “*Convergencia*” con letra de Bienvenido J. Gutiérrez.

Se encuentra a Bienvenido León cantando con Alfredo La Fe. Está Manuel Luna Delgado, nacido en 1887 en Colón, que compuso “*La Cleptómana*”, con versos del poeta Agustín Acosta:

Era una cleptómana de bellas fruslerías,
robada por el goce de estética emoción,
linda fascinadora de cuyas fechorías
jamás supo el severo juzgado de instrucción.
La sorprendí una tarde en un comercio antiguo,
hurgando un caprichoso frasquito de cristal
que tuvo esencias raras y en su mirar ambiguo
relampagueó un oculto destello de ideal.

Se hizo mi camarada para cosas secretas,
cosas que sólo saben mujeres y poetas,
pero llegó a tal punto su indómita afición
que perturbó la calma de mis serenos días.
Era una cleptómana de bellas fruslerías
y sin embargo quiso robarme el corazón.

Se encuentra también uno de los mejores –Manuel Romero torres “*Manolo*” – natural de La Habana y tercero del grupo de Luna en al Café “*Mar y Tierra*”, autor de “*Abandonada*” con versos de Agustín Acosta, que interpretó Panchito Riset:

Abandonada a su dolor un día
en que la sombra la envolvió en su velo,

me dijo el corazón que ella vendría
 en el momento espiritual de un vuelo.
 Abrí los pabellones solitarios,
 iluminé los vastos corredores.
 Quemé la mirra de los incensarios
 y el frío mármol alfombré de flores
 Llegó cansada de volar, yo dije,
 alma, musa, mujer inspiradora,
 rige mi vida entera para siempre
 y arde la mirra al corazón que inmola.
 Amor, no llegues demasiado tarde
 a quien se siente demasiado solo.

En la década del treinta llega de visita un mexicano a La Habana y se queda mucho tiempo, se trataba de Lorenzo Balceleta. Se dedica a la bohemia, canta en el Café de Los Parados, esquina de Neptuno y Consulado, la otra esquina del Teatro Alhambra. Oye boleros, los canta y después los edita en México. Llegan en la misma época los integrantes del Quinteto Mérida, de Yucatán, con Pepe Domínguez. Domínguez se reúne con Oscar Hernández y Alberto Villalón, debutan en el Teatro Payret. Palmerín no viene a La Habana, fue un gran compositor de boleros y claves y uno de los más importantes de América Latina, mantiene correspondencia con Oscar Hernández. Muchas de las obras de Palmerín son interpretadas por dúos y cuartetos de la trova. En ese tiempo visita a La Habana y permanece tres días, Guty Cárdenas, se reúne con Nicolás Guillén, con José Antonio Fernández de Castro y con otro grupo importante de intelectuales cubanos. Cárdenas se interesa por el bolero de concierto. No se liga con los trovadores, prefiriendo el ambiente de la música más elaborada. Estos músicos se reunían en el Teatro Martí, en Prado, frente a donde en el año 1926 se inaugura el Capitolio, en Dragones. Allí van Lerdo de Tejada y uno de los primeros boleristas que oye boleros, vacila en Cuba y canta con los trovadores, llamado Abundio Martínez, mexicano. Con Martínez, Lerdo de Tejada,, Manolo Mauri, Adolfo Colombo y una mexicana que residía en Cuba llamada Luz Gil es que el bolero va en una segunda oleada a México; la primera se había producido en 1893, antes de la Guerra del 95. En el treinta surge Fiallo que hace también guarachas:

“Mamaíta tiene la manía
 de no dejarme novios sin parar
 porque ella cree todavía
 que yo soy muy chica para amar.
 Hace un mes cumplí los diez y siete
 a los quince ella se casó

y así joven deseo en mi suerte
que me pase lo que a ella le pasó”.

La manía de Mamita

El bolero se ha liberado del cinquillo y va adoptando calladamente el “sabor rítmico del son”, teniendo como cercano el antecedente en la década del veinte los trabajos de Bienvenido Julián Gutiérrez y el bolero-son de Miguel Matamoros, “*Lágrimas Negras*”.

Aunque tú, me has dejado en el abandono
aunque tú has muerto todas mis ilusiones
en vez de maldecirte con justo encono
en mis sueños te colmo de bendiciones

Sufro la inmensa pena de tu extravío
y siento el dolor profundo de tu partida
y lloro aunque sepas que el llanto mío,
tiene lágrimas negras como mi vida

(Montuno)

Tú me quieres dejar,
yo no quiero sufrir
contigo me voy mi santa,
aunque me cueste morir

La fusión definitiva se realizará a plenitud en la década del cuarenta, llamada por Leonardo Acosta “La Era de los Conjuntos”. En el treinta el son había triunfado, “se bailaba y se comía son”. Es en esta época que se inicia la internacionalización del bolero con la marcada presencia de las composiciones de los mexicanos Gonzalo Curiel, Vicente Garrido y Agustín Lara. Este último estructura un corte melódico alejado del cinquillo y con ritmo más lento que influenciará notablemente a compositores cubanos. Es ese marco de interrelaciones lo que permite la definición o conformación de un área geo – espiritual y compositiva del bolero, donde “... su epicentro está en el Caribe, dándole a éste una extensión que sobrepasa la acepción puramente geográfica. Porque el Mar Caribe y el Golfo de México se comunican por el Estrecho de Yucatán y el Paso de los Vientos, caminos que lejos de separarnos nos unen, como ha estado Cuba unida en su historia a Yucatán, Haití y

Veracruz. Porque, ¿cómo excluir de la cultura caribeña a Veracruz, tierra de los sones jorochos y madre adoptiva del danzón?”⁸²

El bolero es creación primaria de trovadores cubanos de la región oriental, conocidos anteriormente como cantadores, tocadores, en el siglo XIX. Felito Ayón escuchó en un día cualquiera de la década del cuarenta al maestro Agustín Lara decir, en la Bodeguita del Medio: “El Bolero es cubano, señores, cubanísimo”. El mexicano Juan Garrido expresa que “...los primeros boleros mexicanos basados en el bolero de Sindo Garay, Alberto Villalón, Manuel Corona y Rosendo Ruiz, aparecieron en Yucatán y Campeche en los años veinte”.⁸³

En el año 1869 había viajado a México la Compañía de Bufos Habaneros y con ellos se popularizaron danzas, habaneras y guarachas:

No hay mulata más hermosa
 más pilla y más sandunguera
 ni que tenga en la cadera
 más azúcar que mi Rosa.

La mulata es como el pan;
 se debe comer caliente,
 que dejándola enfriar
 ni el diablo le mete el diente.

Estas compañías llevaban dos o tres músicos. Con una de estas compañías llega a Yucatán, Cayetano de las Cuevas Galán, nacido en Santiago de Cuba el 7 de agosto de 1864. Anteriormente se había residenciado en Mérida, Francisco Oviedo (no se ha determinado si era cubano o dominicano) y en esta ciudad funda bandas de música y difunde parte del cancionero cubano.

A finales del siglo XIX llega a Yucatán la clave, que en esta ciudad es estudiada, asimilada y tratada por Guty Cárdenas y con ese ritmo realiza cosas extraordinarias; había llegado el danzón para quedarse y obtener por parte de los yucatecos y veracruzanos, notables innovaciones.

En 1909, Juan Ausucua edita en dos tomos, el cancionero **El Ruiseñor Yucateco**, que contiene cuatrocientas cuarenta y siete canciones de las cuales,

82) Ruiz, Rosendo González – Ribiera, Vicente y Abelardo Estrada.- “Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia”;

83) *Ibid.*

147 son cubanas, 119 del interior de la república, 49 coplas y canciones de zarzuelas españolas y 132 de autores yucatecos.⁸⁴

En el período de expansión geográfica del bolero, en la década del treinta, los compositores del área mencionada le van dando personalidad propia. Compositores en cada país, con vivencias, intereses, cosmovisiones y formas de tratamiento musical diferentes, trabajando sobre la estructura original van produciendo nuevas sonoridades y nuevas formas expresivas tanto en lo melódico y armónico como en el tratamiento del texto. Surgen entonces un conjunto de “elementos sutiles de expresión que entre otros factores incluyen en el quehacer creativo al igual que en la interpretación, un manejo singular de elementos melódico-armónicos al tiempo que una misma temática adquiere nuevos matices de acuerdo a la forma en que se expone, lo que motiva el surgimiento del llamado bolero –canción”.⁸⁵

Por otra parte, la música varía de un año a otro, de un ambiente a otro y en ese pendular se enriquece y se transforma. Decía Carpentier que “hay dos clases de música popular: las músicas populares muertas y las músicas populares vivas, en perfecto proceso de creación y transformación”.⁸⁶

Existen dos jóvenes hermanos, Alfredo y Julio Brito, que son músicos directores de una gran orquesta en dos cabarets, el Eden Concert y Zombie, frente al Hotel Plaza de La Habana.

Julio es baterista y cantante, Alfredo es flautista y saxofonista y forma la Orquesta Siboney que viaja por Suramérica teniendo como contrabajista al “Macho” López. Julio Brito en la década del cuarenta hace “*Mira que eres linda*” y “*El amor de mi bobío*”.

“Mira que eres linda,
que preciosa eres
verdad que en la vida
no he visto muñeca
más linda que tú.
Con esos ojazos

84) Acosta, Leonardo. Ob. Cit.

85) Garrido, Juan.- “El Bolero en México”; en Siempre. México, 7 de enero de 1983

86) Civeira Tabeada, Miguel.- Sensibilidad yucateca en la canción romántica. Tomo I.

Véase además: Garrido, Juan S. Historia de la Música Popular en México (1896-1973). La Impreso Azteca. México, 1974.

Baqueiro Póster, Jerónimo.- La Canción popular en Yucatán. (1850-1950). Ediciones del Magisterio. México, 1970.

que parecen soles,
con esa mirada
siembre enamorada
con que miras tú.

Mira que eres linda,
que preciosa eres
que estando a tu lado,
verdad que me siento
más cerca de Dios
porque eres divina,
tan linda y primorosa
que sólo una rosa
caída del cielo
Fuera como tú”.

Mira que eres linda

“El amor de mi bohío” fue popularizada en América por el cubano Guillermo Portabales – el cantante de la guajira de salón – y por el mexicano Marco Antonio Muñiz:

Valle plateado de luna,
sendero de mis amores
quiero ofrendarle a las flores
el canto de mi montuno.
Es mi vivir una linda guajirita,
la cosita más bonita, trigueña.
Es todo amor lo que reina en mi bohío
donde la quietud del río se ensueña.
Al brotar la aurora sus lindos colores
matizan de encanto mi nido de amores.
Y al despertar a mi linda guajirita
doy un beso en su boquita que adoro,
de nuevo el sol me recuerda que ya el día
en su plena lozanía reclama.
Luego se ve a lo lejos el bohío
y una manita blanca
que me dice adiós.

El amor de mi bohío

Allí se inicia, en la década del treinta, Rafael Ortiz, quien compone al iniciar su viaje a Venezuela.

“Una estela de espuma se queda
En el marco de mi triste adiós...”

Están las primeras cosas que hace Miguelito Valdés como compositor – tres o cuatro buenos boleros – bien realizados y con los cuales se inicia como compositor y cantante. Se encuentra Juan Pablo Miranda realizado cosas importantes; se encuentra Pedro Díaz y otro grupo de compositores. Comienza a gestarse un movimiento de pianistas compositores que no ha sido estudiado en profundidad y donde se encuentran Juan Bruno Tarraza, Felo Bergaza, Orlando de la Rosa, Mario Fernández Porta, Adolfo Guzmán que da su primeros pasos, Boby Collazo, Candito Ruiz, el gran Julio Gutiérrez, René Touzet y Fernando Moulens. Un personaje dentro de este grupo, independiente de sus condiciones de compositor comienza a negociar, a comprar música para acreditársela, se trata de Osvaldo Farrés quien entre otras cosas compró *“Mis cinco hijos”*, al decir del recién fallecido compositor Luís Marquetti. Se establece en la década de los cincuenta en la TV con el programa *“El Bar Melódico de Farrés”*. Adquirió piezas de un gran músico, trompetista, pianista y contrabajista que había formado parte del Sexteto Habanero, de nombre Rubén García Alfonso nativo de la ciudad de Matanzas.

Ahora bien, ¿qué sucede hasta este momento con Ernesto Lecuona Ernestina Lecuona, Eliseo Grenet, Gonzalo Roig, Jorge Anckermann que muere en el 41, Eusebio Delfín, Jaime y Rodrigo Prats? Ellos se encuentran en el teatro trabajado, elaborando, desarrollando el bolero como canción de conciertos, donde ya no es el fenómeno de los treinta y donde compases repetidos para llegar a sesenta y cuatro, donde no se trata de dos o tres cuartetas en una décima en espinelas, donde ya son textos más largos, una música académicamente más elaborada y realizada para sopranos, tenores, contraltos y barítonos. En ese marco se empiezan a elaborar esos boleros y comienzan con ese repertorio a destacarse como intérpretes a partir de finales del veinte, Mariano Meléndez, Francisco Dominici, Rita Montaner, Tomasita Núñez, Hortensia Coalla, Caridad Suárez y en la década del treinta, Esther Borja.

Habían comenzado en el Teatro Alhambra con Jorge Anckermann y su *“Bolero en la noche”*. Eliseo Grenet hace *“Las perlas de tu boca”*, que bajada la tonalidad la cantó María Teresa Vera. Ernestina Lecuona compone *“Ya que te*

vas”, Ernesto Lecuona “Se fue” (interpretado como bolero-son por el Sexteto Habanero) y “La Tarde”; el académico Eduardo Sánchez de Fuente hace boleros preciosos en ese estilo y Jaime Prats compone “Ausencia”, también interpretado por María Teresa Vera:

Ausencia quiere decir olvido
decir tinieblas, decir jamás
las aves pueden volver al nido
pero las almas que se han querido
cuando se alejan no vuelven más.
no te lo dice, la luz que expira
sombra es la ausencia, desolación
si tantos sueños fueron mentira
por qué te quejas cuando suspira
tan hondamente mi corazón

que siendo canción de concierto también es interpretada por los dúos y sextetos de son. Se gesta este bolero al interior de los compositores académicos como canción de concierto y de allí salen los Lecuonas, Anckermann, Grenet, Manolo Mauri que todavía y a pesar de su edad continuaba componiendo. En ese momento se gesta además una vanguardia en la música sinfónica y la personalidad más representativa, que llega inclusive a componer boleros como canción de concierto, danzas y sones, dándoles tratamiento sinfónico es Alejandro García Catarla.

El movimiento de los pianistas se encuentra también en gestación y con la base socio-económica de la radio y en especial la RHC “Cadena Azul” que los acoge. Se inicia una producción de canciones y boleros muy importante.

Sindo Garay en la década del treinta se encuentra componiendo e interpretando en el Café “Vista Alegre”; Manuel Corona ya había ingresado tuberculoso en el sanatorio “La Esperanza”; se mantiene Manuel Luna con su cuarteto en el marco de la trova. Este con su cuarteto, Sindo Garay y su grupo al igual que Graciano Gómez recorrieron todo El Vedado cantando en sesiones particulares por contrato para clientes ocasionales.

Desde el principio del treinta y hasta finales de la década sólo Graciano Gómez se pone de moda con el cantante Quevedo, quien acapara la atención y la idolatría del público y cuando muere muchas mujeres se suicidan. Alberto Villalón Morales se encuentran retirado.

V.- La década del cuarenta

A finales del treinta con el grupo de los compositores académicos, el bolero va adquiriendo una nueva fisonomía desde el punto de vista armónico. En Sancti Spíritus, Tofilito y Companioni ya no están en la trova sino en los Coros de Clave. Teofilito además de pertenecer a los coros, tiene una orquesta de baile. En Santiago de Cuba sigue la trova en un marco más estrecho con Juan Pichardo Cambié, Barbarú, Carlos Manuel Delgado. Han muerto Manuelito Delgado y José Cheo “Toronto”; no queda rastro de Rubalcaba.

El conjunto surge como una ampliación y sofisticación del septeto al cual se le adiciona un piano, la tumbadora y una segunda trompeta. La estructura básica del conjunto comprende: piano, bajo, tumbadora, bongó, dos o tres trompetas y dos o tres cantantes, uno de los cuales toca la guitarra o el tres. En el año 1931, Manuel “Mozo” Borguella, director del Sexteto Cauto lo transforma en Sexteto Sans Souci y en él recrean en dúos insuperables para cantar boleros, Panchito Riset (voz prima y clave) y Marcelino Guerra “Rapindey”, autor de la música de *Convergencia* y el segundo más completo que ha producido Cuba. En 1937, Esteban Grau funda el Septeto Casino. En 1940 entra como cantante Roberto Espí, un año después éste asume la dirección y lo transforma en el Conjunto Casino al incorporar dos trompetas y el piano haciendo los puentes, además de poseer una extraordinaria sección rítmica. Graban para la RCA-Víctor un conjunto de boleros en la voz de Espí. Posteriormente cantarán en el conjunto Nelo Sosa, Agustín Robot, Roberto Faz y Orlando Vallejo.

ARSENIO RODRÍGUEZ (1911-1970)

había nacido en Guira de Macurijes, Provincia de Matanzas el 30 de agosto de 1911. Desde 1929 viene haciendo música. En el año 1955 declaró: “Comencé a trabajar una música nueva en 1934 y ya en 1936 lograba mis frutos. Pero la consolidación de mis ideas novedosas dentro del género del son vino en 1938. Organicé un nuevo sistema de conjunto. Pensé que el antiguo formato de septeto con la trompeta, la guitarra y el tres, no tenía la armonía necesaria y le agregué un piano y tres trompetas. También le incorporé la tumbadora.

Al año siguiente desaparecieron los septetos y todo el mundo usaba las tres trompetas y el piano. Yo ya no estaba tan loco, como habían dicho antes”⁸⁷

En el conjunto participaron Rubén Calzada, Benitín Bustillos, Félix Chapotín (trompetas), Nilo Alfonso y Lázaro Prieto (contrabajo), Rubén González y Lili Martínez (piano), Marcelino Guerra (guitarra), Antolín Suárez “Papakila” (bongoes), Israel Rodríguez (tumbadora), Arsenio Rodríguez (tres), Miguelito Cuní, René Álvarez, Estela Rodríguez y René Álvarez, Estela Rodríguez y René Scull (cantantes).

En esta década se constituyen además el Conjunto Victoria Matancera, Kubavana, Miramar, Baconao, Colonial, Estrellas Juveniles, etc.

Bienvenido Julián Gutiérrez “Montoso” (1900-1966), que se había iniciado como compositor del coro de claves habanero Los Ronces y que en la década del veinte realiza algunas composiciones para el Sexteto Habanero, en la década del treinta va a ser la figura más importante del bolero-son; es la época de “*Cobarde no*”, “*El cielo tenebroso*”, “*Lo mismo que se quiere se aborrece*” y su magistral “*Convergencia*”, con música de Marcelino Guerra.

Aurora de rosa en amanecer
 nota melosa que gimió el violín
 novedoso insomnio, do vivió el amor
 así eres tú mujer,
 principio y fin de la ilusión.
 así eres tú en mi corazón
 así vas tú en la inspiración.
 Madero de nave que naufragó,
 piedra rodando sobre si misma,
 alma doliente vagando a solas
 de playas olas, así soy yo
 la línea recta que convergió
 porque la tuya al final vivió.

“Convergencia” se da a conocer dentro de la onda retro que inicia Jesús Goris y sus discos Puchito en 1954, donde graba además interpretaciones de la Orquesta Riverside y Melodías del Cuarenta. En 1957, Guillermo Álvarez Guédez con sus discos Gema graba a Matamoros y un conjunto de piezas vocalizadas por Miguelito Cuní con el título de “Sones de Ayer”. Entre ellas viene el bolero Convergencia que posteriormente es interpretado por Panchito

87) Cit. por Helio Orovio.- “Arsenio Rodríguez y el Son Cubano”; en Revolución y Cultura; La Habana, julio de 1985

Riset, Pete “Conde” Rodríguez y Pablo Milanés. El bolero “Convergencia” es estrenado en la década del treinta por el Septeto Nacional, cuando lo cantan a dúo Marcelino Guerra y Bienvenido Granda.

En la década del cuarenta escribe dos boleros que graba Arsenio Rodríguez. Retorna a la guaracha y adapta ahora una que había escrito contra Machado “*Vive como Carmelina*”.

En este marco se va a iniciar un gran movimiento en la década del cuarenta que Idilio Urfé denominó alguna vez, el momento de los Apóstoles del Bolero Cubano, refiriéndose a aquellos compositores que teniendo como base al piano elaboraron grandes boleros y canciones. Hasta esos años la producción bolerística cubana básicamente se había realizado – salvo la parte del bolero en el teatro – con guitarras. Este grupo empieza haciendo boleros con los instrumentos con los cuales trabajaban, donde era determinante el piano. Los apóstoles toman el bolero con otra perspectiva y con nuevas técnicas musicales y se proyectan a través del piano. En los conciertos que realiza en la década el maestro Ernesto Lecuona, son invitados permanentes. Hubo conciertos que reunió para la interpretación de las piezas y en una misma noche a Julio Gutiérrez, Bobby Gollazo, Mario Fernández Porta, Orlando de la Rosa, Juan Bruno Tarraza, Felo Bergaza, Humberto Suárez, Ignacio Villa y Fernando Mulens.

Es ese grupo de compositores que llena toda una época de la historia del bolero desde Cuba para Latinoamérica, porque teniendo al piano como elemento de producción de sus obras, el bolero adquiere gran significación, hay más cuidado en la armonización del mismo y más cuidado en los textos. El bolero al salirse de la guitarra es sacado del marco de la trova tradicional, aunque siguen existiendo trovadores e intérpretes a la manera tradicional que asimilan estas obras, que las transportan a la guitarra. Es la época en la cual se inician los cuartetos armónicos, los tríos melódicos y muchos dúos. En la Emisora Mil Diez se encuentran el tenor Alfredo La Fe y el barítono Bienvenido León, en un exitoso espacio radial dedicado a difundir canciones y boleros tradicionales. En el grupo que hacen boleros con piano se encuentran Juan Bruno Tarraza, Felo Bergaza, Julio Gutiérrez, Candito Ruiz, René Touzet, Orlando de la Rosa, Adolfo Guzmán, Mario Fernández Porta, Fernando Moulens, Bobby Collazo y Osvaldo Farrés.

En la época del cuarenta y en el campo del bolero existe un intérprete que es trovador, que viene desde principios de la década del treinta que se llama Berto González “El Trovador Tropical”, que llenó toda una época en la emisora popular RHC “Cadena Azul”. Es el intérprete que toma todo el repertorio

hecho a piano y lo recrea en la guitarra como instrumento de acompañamiento. A él se une el Trío de Servando Díaz, recreando la mayoría de las obras escritas para piano. Se les unen Rita María Rivero, Olga Rivero y Rita Montaner. Se encuentra otro intérprete que está a la par de Berto González y que cantaba básicamente guajiras y boleros, Guillermo Portabales “El Rey de la Guajira de Salón”, Isolina Carrillo quien hace un quinteto, el “Siboney”, formado por Joseíto Núñez, Alfredito León, Facundo Rivero, Marcelino Guerra “Rapindey” e Isolina Carrillo. Se encuentra Facundo Rivero con el Cuarteto de Voces Armónicas, el Cuarteto de Orlando La Rosa, los cuales van a constituir el antecedente histórico del Cuarteto D’Aída Diestro en la década del cincuenta. El Cuarteto “Los Rivero” llena toda la década, con sus repertorios donde mantienen algunas obras tradicionales de la trova. En la década del cuarenta existió una intérprete que se inicia en 1917 y que para la época ya está vieja pero se mantiene cantando boleros tradicionales y nuevos, es María Teresa Vera con Lorenzo Hiarrazuelo. Ya mayor en el año 1947 canta en México. En esta década se distingue por sus interpretaciones Fernando Albuérne. Gran intérprete, de voz magnífica, influenciado tal vez por Ortiz Tirado y Pedro Vargas. Cantaba boleros de Ernesto y Ernestina Lecuona, Luís Casas Romero, Naciso Sucarichi y Jorge Anckermann por un programa diario que tiene en Radio Suaritos.

En la década del cuarenta, Julio Gutiérrez, quien era además intérprete acompañándose con el piano y director de la Orquesta en RHC realiza varias giras. Candito Ruiz se encuentra interpretando sus boleros y Orlando La Rosa no cantaba pero acompañaba su Cuarteto – influenciado por los cuartetos y quintetos de música popular norteamericanos – constituido por Elena Burke, Aurelio Reynoso, Adalberto del Río y Robert Barceló. Posteriormente ingresa Omara Portuondo.

Actúan primero en la CMQ de Monte y Prado y luego pasan a Radio Centro. Se presentan además Mario Fernández Porta y René Touzet. Todos graban en la década del cuarenta en discos de 78 rpm. Y muchos de ellos alcanzan el long play, en la década del cincuenta como Mario Fernández Porta y Candito Ruiz. En este grupo de compositores existen dos de significativa importancia en el campo de la erudición musical: René Touzet que era ya todo un armónista y Orlando de la Rosa. Felo Bergasa por su parte se encuentra acompañando a uno de los grandes intérpretes del bolero cubano que después pasa al feeling y constituye la mejor voz masculina dentro de este género, Miguel de Gonzalo, quien se suicida en la década del sesenta. Deja grabado para la Panart cantidad de disco y en la década del cincuenta un long play con la Orquesta de Julio Gutiérrez.

Existen dos cantantes cubanos y un mexicano que en la época del feeling y posteriormente son grandes intérpretes. El más grande de ellos sin duda lo fue Miguel de Gonzalo; a su lado se encuentran Pepe Reyes y el mexicano Fernando Fernández quien sin duda es el internacionalizador de la nueva onda melódica.

Existen otras figuras que a principios de la década del cuarenta se van a los Estados Unidos de Norteamérica en busca de mejores dividendos, entre ellos se encuentra Reinaldo Henríquez (1915-), quien mejor filineó en los escenarios norteamericanos, especialmente en el programa “De cesta a cesta” de la Columbia.

En la década del cuarenta. Arsenio Rodríguez, está haciendo boleros que son interpretados por su orquesta y cantados por Miguelito Cuní y René Scull y son grabados por la RCAVictor. En esta época construye sus mejores boleros; escribe “*Me siento muy solo*”, en recuerdo a su hermano preso:

Me siento muy solo
hace más de tres años
y nadie comprende
lo que llevo en mi ser.
No tengo en el alma
nada más que amargura
no siento ternura
amor, ni placer

No he encontrado en el dolor
quien me comprenda
los días son años
las noches son siglos

Y más que entristecido
muchas veces lloro
me encuentro abandonado
me siento muy solo

Cuando el hermano sale de la cárcel compone:

“...vuelvo a la vida
para ser feliz
no me siento solo
ya te tengo a ti”.

Daniel Santos le graba el bolero “*Contéstame*”:

Esta última carta que escribí
 decide el acuerdo entre los dos,
 aquel acuerdo que decía así:
 eternamente tú serás mi amor.
 Cuántas cosas prometiste
 y ninguna la cumpliste.
 Quiero saber si es que tienes otro amor
 para no estorbarte,
 dejarte tranquila
 y arrancar de mi pecho este inmenso dolor
 que me acaba la vida,
 y decirte adiós.

Se encuentra

LUÍS MARQUETTI, (1901-1991)

nacido en Alquizar el 24 de agosto de 1901, maestro de escuela que nunca salió de su pueblo natal y que con su guitarra realiza su mejor producción en la década del cuarenta, entre ella el bolero “*Deuda*”, estrenado por Arsenio Rodríguez con Pedro Luís Sarracena en 1947:

Por qué tú eres así,
 si el alma entera te di
 y te burlaste tranquilamente
 de mi pasión.
 Si triunfa el bien sobre el mal
 y la razón se impone al fin,
 se que sufrirás
 porque tú hicistes sufrir mi corazón
 es una deuda que tienes que pagar
 como se paga las deudas del amor.
 No voy a llorar
 porque la vida, es la escuela del dolor
 donde se aprende muy bien a soportar
 las penas de una cruel desilusión.

Compone además “*Entre espumas*”, “*Amor, que malo eres*”, “*Plazos traicioneros*”, “*Llevarás la marca*” y “*Allí donde tú sabes*”, inmortalizada en la voz de Panchito Riset:

Te espero allí donde tú sabes,
 lo quiero porque tenemos que hablar.
 Oye, concédeme un ratico nada más,
 que bien vale la pena si ha de ser
 para querernos más
 Mira, que si el momento pasa
 aunque tú lo reclames
 mas nunca volverá,
 No olvides que por un minuto
 de paz y de placeres
 hay veinte de dolor.
 Siempre es triste recordar lo que no fue
 por eso es conveniente aprovechar
 lo que no ha de volver.

Todos los boleristas de La Habana le cantan sus obras, incluyendo al Conjunto de Arsenio Rodríguez. Siendo Marquetti, artista de la Piart, sus composiciones son difundidas mundialmente y en esta forma son interpretadas por Panchito Riset, Leo Marini, Jhonny Albino y su Trío San Juan, el Trío de La Rosa y Los Tres Diamantes. Indiscutiblemente constituye uno de los compositores más importante y popular de América Latina en la época dominada por los pianistas y conjuntos, al lado de otro compositor poco estudiado y de vida efímera como lo fue Pedro Junco. Los boleros más populares de Marquetti han sido interpretados por: (Leo Marini) *“Deuda”*, (Jhonny Albino y su Trío San Juan, Trío de La Rosa y Los Tres Diamantes) *“Amor que malo eres”*, (Panchito Riset, Trío Oriental, Barbarito Diez y por la cantante colombiana Helenita Vargas que la grabó como bolero-ranchero) *“Allí donde tú sabes”*, (Fernando Albuerne) *“Debemos decidir”*, (Roberto Faz) *“Desastre”*, (Bobby Capó y Barbarito Diez) *“Entre espumas”*, (Fernando Albuerne) *“Fascinación”*, (Daniel Santos), *“Llevaras la marca”* y su inmortal *“Plazos traicioneros”* grabado por Celia Cruz, Roberto Faz, José “Cheo” Feliciano, Nico Mambiela, Vicentino Valdés, Panchito Riset, entre otros.

Mientras todo esto sucede existen algunos intérpretes que visitan La Habana. Entre ellos llega en 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, Daniel Santos, vestido de militar y con el brazo izquierdo en caletilla, en busca de nuevos horizontes. Había grabado algunas cosas de Pedro Flores, entre ellas “Perdón”.

“Perdón vida de mi vida
 perdón, si es que te he faltado

perdón, cariñito amado.
 ángel adorado, dame tu perdón...

Suarito, representante de la Víctor en Cuba lo recibe; ambos se paraban todas las tardes en el Parque de los Enamorados, conocido hoy como el Parque de los Almendros, en Prado y Cárcel. En la esquina de Cárcel con Morro se encontraba el Restaurante La Pescadora y al frente el bar Aerovías Q. Empieza a trabajar en RHC “Cadena Azul” donde también comenzaba a hacer sus cosas públicas, la Sonora Matancera, quien anteriormente sólo trabajaba en funciones privadas y en los Jueves de Moda de la “Academia Marte y Belona”.

Daniel Santos se casa con una intérprete muy mediocre del bolero, Toti Lavernia, quien tenía un programa de boleros en la emisora, propiedad de Amado Trinidad Velasco, de quien dijo Daniel Santos “Llegué a la Cadena Azul de La Habana contratado por el dueño, Amado Trinidad Velasco, hombre de campo, correcto, millonario y bruto para muchas cosas, una de ellas, la música. Pero la memoria de Amado Trinidad contiene la verdad de que fue el primer empresario cubano que pagó sueldos decentes en la radio. Les voy a contar un ejemplo de su poco conocimiento musical: estaba la Orquesta de Leonardo Timor, un buen director, ensayando conmigo para el primer programa, el debut, cuando un músico, dirigiéndose al director le informa que faltaba una corchea en su partitura. Maestro, maestro, aquí falta un corchea!... Don Amado casi lo frenó para decir a todos: el Señor Santos debuta esta noche y aquí no puede faltar nada.. ¿cuánto vale esa corchea? Nadie se rió pues hablaba el dueño de todo aquello.”⁸⁸

En verdad, Santos no va la primera vez a La Habana contratado sino que llegó con la intención de “matar un tigre”, primero con Suarito en 25 entre 4 y 6 a dos cuerdas del Cementerio Colón y de allí va en busca de trabajo a la RHC “Cadena Azul”. Al terminar el Gobierno de Grau San Martín y asumir Prío Socarrás, Daniel es protegido de su gran amigo Paco Prío Socarrás, hermano del Presidente de la República. Es la época de la histórica pelea de Daniel Santos con la estrella de base ball del Almendares, Bruce Pearson, en el Cabaret Copacabana en San Lázaro y Crespo.

Daniel Santos, interpreta boleros pero su fuerte en un primer momento fueron las guarachas, en especial las compuestas por Pablo Cairo, “Yo la mató”, “Bigote Gato”, “Tibirí Tabará” e “Iqué mi socio”.

Mientras esto sucede en Cuba, fuera de la Isla pero que tiene grandes repercusiones en La Habana como gran plaza de música, encontramos a Panchito

88) El Inquieto Anacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica.

Riset, nacido en esta ciudad en 1906 y quien había iniciado – antes de ir a los Estados Unidos - su vida artística en el Sexteto Atarés y posteriormente en el Esmeralda, cantando y tocando la marimbula; pasa al Sexteto Cauto en 1927. En 1934 se va a Nueva York contratado por la Orquesta de Antobal para sustituir a Antonio Machín. En 1936 forma su propia orquesta y debuta en el Trocadero de Hollywood. Estando Daniel Santos sonando con sus guarachas, Riset irrumpe en 1947 con el bolero de Mundito Medina *“El cuartito”*.

¿Por qué ríes así?
 tú no tienes razón
 para amarar mi corazón,
 tú sabes que te quiero,
 que en el cuartito espero
 llorando por ti.
 ¿Por qué no vienes a mi?
 el cuartito está igualito
 como cuando te fuiste,
 la luz a medio tono,
 la cortina bajita
 como tú la pusiste.
 Tu retrato con flores,
 porque aquí tú eres Dios
 en ese altar sagrado
 donde te espero yo
 la radio está en el sitio
 donde tú la pusiste,
 ¿te acuerdas?, junto al nido
 donde mi amor te di
 El cuartito está igualito
 como cuando te fuiste
 y siempre estará así
 como te gusta a ti.

Es entonces cuando empieza a discutirse la supremacía de la vitrola o victrola (en Cuba), rockola (en Venezuela), sinfonola (en México), radiola (en Colombia), vellonera (en Puerto Rico), juke-box o nickelodeon (en los Estados Unidos), que se convierte en la gaceta, en el termómetro de la popularidad en el campo de la música y de sus intérpretes. Daniel Santos y Panchito Riset copan toda la numeración de las rockolas con sus interpretaciones. Panchito Riset con *“El cuartito”*, *“Allí donde tú sabes”*, *“De cigarro en*

cigarro”, “*Abandonada*” y “*Flor de ausencia*”. Esto no sucederá más hasta que la Orquesta América irrumpe con el Chá- chá- chá.

Los cantantes iban a Cuba en busca de su consagración como intérpretes del bolero. Así sucede con Bobby Capó que ya era gran intérprete y con Alberto Batet Vitali (Leo Marini). En los Estados Unidos cantan boleros Machito y su hermana Graciela. La orquesta femenina “Anacaona” sale de los Aires Libres y se encuentra dando vueltas por América y Europa, difundiendo boleros, sones y guarachas.

Entre 1944 y 1945, ya consagrada, viaja a Caracas y Maracaibo la Orquesta Casino de la Playa quien tenía al gran cantante Miguelito Valdez y al trompetista Wilfredo de los Reyes, quien era también cantante. Estas orquestas se encuentran entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, época en la cual visitan a Cuba, Pedro Vargas, María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez (Toña la Negra), Chela Campos, María Luisa Landín.

En 1941 llega a La Habana el cantante cubano Fernando Albuerne a trabajar en la radio de Suarito, interpretando boleros como canción de concierto y como ritmo popular. Lo acompaña un conjunto formado por Santos Menéndez (piano), Roberto Ondina (flauta), Moncada (violín) y Juan Bautista Álvarez de la Sierra “El incógnito”. Recorrió América y al mundo entero. Fue uno de los intérpretes del bolero que surge de la onda pianística. Otro de los cantantes es René Cabel, el primero que canta los boleros de Arsenio Rodríguez; tenía una exagerada tendencia a imitar a Pedro Vargas. En esta época se inicia Celio González en un conjunto muy oscuro, el Conjunto de Luís Santi, que tocaba sólo para la sociedad blanca de La Habana. González se desarrolla en el cincuenta con el conjunto los jóvenes del Cayo y después pasa a la Sonora Matancera.

En la década del cuarenta existe otro bolerista que empieza con los conjuntos y que pasa a los sextetos. Muy joven cantaba con la cosmopolita, Vicentino Valdés. Se va a los Estados Unidos y regresa en el cincuenta a La Habana, cantando boleros.

En este microclima se encuentran los compositores que trabajan al bolero en el marco del piano:

JUAN BRUNO TARRAZA

nació en Caibarien en 1912. En 1940 se traslada a La Habana y en 1953 a México donde acompaña como pianista a Toña la Negra y posteriormente

hace pareja, a cuatro manos en el piano con Felo Bergaza y con el recorre varias veces América Latina y Europa. Compuso entre otros los boleros “*Penumbra*” (1940); “*Por el Sendero*” (1941); “*Arrullo de Mar*” y “*Soñé contigo*” (1942); “*Alma libre*” y “*Besar*” (1943); “*Alguien*” y “*Cuando se quiere mucho*” (1945); “*¿Qué vamos a hacer?*” (1946); “*Me dijeron ayer*” (1948); “*Soy tuya*”, “*Soy feliz*” y “*Oye corazón*” (1949).

En la década del cincuenta, María victoria le popularizó el bolero “*Soy feliz*”.

No es aventura ni capricho
mi dulce sueño de ilusión,
si ya por fin unimos
dos almas en un solo corazón
Pero es que estoy tan enamorada
como nunca lo había estado,
en mi corazón hay fiesta
soy dichosa, soy feliz

Otro intérpretes de sus boleros fueron (Toña la Negra) “*Oye corazón*” (Olga Guillot) “*Palabras calladas*” y *Soy Tuya*, (José Luís Rodríguez) “*Besos*” y (René Cabel) “*No voy lejos*”.

FELO BERGAZA (1916-1969)

Nace en Trinidad, en la Provincia de Villa Clara. Se le consideró un gran intérprete del piano. Entre sus boleros se encuentran “*Miedo*”, “*Infeliz*”, “*Si tú me lo dijeras*”, “*Perdóname*”, “*Seguiré sin soñar*”, “*Por eso tienes la culpa*”, “*De eso nada*”, “*Dí por qué*”, “*Me parece increíble*” y “*Extraño amor*”.

RENÉ TOUZET

nace en La Habana en 1916. Extraordinario pianista, profundiza sus estudios musicales con el maestro Mario Castelnuovo Tedesco. Reinicia en la composición en la década del treinta, momento dominado por la componística de Agustín Lara. Según Cristóbal Díaz Ayala: “Cuando era muy joven a veces le toca sus composiciones a los trovadores de la época, Codina, Guyún y Roberto García, pero le da pena decir que son suyas y dice que son de Lara... y son tan buenas que pasan como de Lara. De esa época es “*Has dudado de mí*”⁸⁹

89) Díaz Ayala, Cristóbal.- Música Cubana del Areyto a la Nueva Trova.

Otros boleros de Collazo con sus intérpretes son: “Lejanía” (Rolando La Serie), “Mi desgracia” (Celio González), “Tan lejos y sin embargo te quiero” (Olga Guillot y Virginia López), “Tu manera de ser” (Vicentico Valdés) y “Vivir de los recuerdos” (Olga Guillot).

MARIO FERNÁNDEZ PORTA

es nativo de Guanabacoa. En la década estudiada compone los boleros “*Qué me importa*”, “*Mentiras tuyas*”, “*No vuelvo contigo*”, “*Mensajera canción*”, “*Rezar*”, “*Yo no me acuerdo*”, “*Todavía*”, “*Yo no vuelvo a querer*”.

El bolero “*Qué me importa*” constituyó un éxito en la voz de Leo Marini; lo mismo sucedió con “*Mentiras tuyas*” con Toña la Negra, “*Yo no vuelvo a querer*” con Tito Rodríguez y Toña la Negra, “*No vuelvo contigo*” fue interpretado por Rolando La Serie.

Oswaldo Farrés. (1902) Nació en Quemado de Guines, Provincia de Las Villas, el 13 de enero de 1902. Entre sus boleros más populares se encuentran “*Mis cinco hijos*”, “*Acércate más*” (1940), “*Toda una vida*” (1943), “*No me vayas a engañar*”, “*No, no y no*”, “*Tres palabras*” y “*Dime si te vas con ella*”. Varias de sus obras fueron instrumentadas para el cine norteamericano.

Entre los intérpretes de sus composiciones se encuentran: (Los Panchos y Chela Campos), “*Tres palabras*”, (Hugo Romani), “*Esta noche o nunca*”, (Pedro Vargas, Nat King Cole y Trío Irakitán), “*Acércate más*” (Fernando Albuérne, Trío Los Panchos, Alfredo Sadel), “*No, no y no*” (Ramón Armengol) “*Que pasó*”, (Bobby Capó, Nat King Cole, Pedro Vargas) “*Quizás, quizás, quizás*”, (Toña la Negra) “*Súplica de amor*” y “*Estás equivocada*” (Berha Dupuy) “*Toda una vida*”.

ADOLFO GUZMÁN (1920-1976)

Nació en La Habana el 13 de mayo de 1920. Se inicia como pianista acompañando al conjunto argentino “Los Románticos Gauchos” en 1937. Fue músico de la Emisora CMW y director musical de la también emisora Mil Diez. Dirigió la Orquesta Habana Casino. Se inicia como compositor en los años cuarenta con “*Ensueño antillano*”, “*Luna del Congo*” y “*Ensoñación*”. Su obra más representativa dentro del bolero-canción se realiza en el cincuenta cuando compone su inmortal “*No puedo ser feliz*”, uno de los clásicos

o Aldanes, Elena Novoa, Lucho Gatica y Pedro Vargas y ha sido pieza preferida de tenores, sopranos y otros líricos.

Otros boleros de Collazo con sus intérpretes son: “Lejanía” (Rolando La Serie), “Mi desgracia” (Celio González), “Tan lejos y sin embargo te quiero” (Olga Guillot y Virginia López), “Tu manera de ser” (Vicentico Valdés) y “Vivir de los recuerdos” (Olga Guillot).

MARIO FERNÁNDEZ PORTA

es nativo de Guanabacoa. En la década estudiada compone los boleros “*Qué me importa*”, “*Mentiras tuyas*”, “*No vuelvo contigo*”, “*Mensajera canción*”, “*Rezar*”, “*Yo no me acuerdo*”, “*Todavía*”, “*Yo no vuelvo a querer*”.

El bolero “*Qué me importa*” constituyó un éxito en la voz de Leo Marini; lo mismo sucedió con “*Mentiras tuyas*” con Toña la Negra, “*Yo no vuelvo a querer*” con Tito Rodríguez y Toña la Negra, “*No vuelvo contigo*” fue interpretado por Rolando La Serie.

Oswaldo Farrés. (1902) Nació en Quemado de Guines, Provincia de Las Villas, el 13 de enero de 1902. Entre sus boleros más populares se encuentran “*Mis cinco hijos*”, “*Acércate más*” (1940), “*Toda una vida*” (1943), “*No me vayas a engañar*”, “*No, no y no*”, “*Tres palabras*” y “*Dime si te vas con ella*”. Varias de sus obras fueron instrumentadas para el cine norteamericano.

Entre los intérpretes de sus composiciones se encuentran: (Los Panchos y Chela Campos), “*Tres palabras*”, (Hugo Romani), “*Esta noche o nunca*”, (Pedro Vargas, Nat King Cole y Trío Irakitán), “*Acércate más*” (Fernando Albuerne, Trío Los Panchos, Alfredo Sadel), “*No, no y no*” (Ramón Armengol) “*Que paso*”, (Bobby Capó, Nat King Cole, Pedro Vargas) “*Quizás, quizás, quizás*”, (Toña la Negra) “*Súplica de amor*” y “*Estás equivocada*” (Berha Dupuy) “*Toda una vida*”.

ADOLFO GUZMÁN (1920-1976)

Nació en La Habana el 13 de mayo de 1920. Se inicia como pianista acompañando al conjunto argentino “Los Románticos Gauchos” en 1937. Fue músico de la Emisora CMW y director musical de la también emisora Mil Diez. Dirigió la Orquesta Habana Casino. Se inicia como compositor en los años cuarenta con “*Ensueño antillano*”, “*Luna del Congo*” y “*Ensoñación*”. Su obra más representativa dentro del bolero-canción se realiza en el cincuenta cuando compone su inmortal “*No puedo ser feliz*”, uno de los clásicos

o Aldanes, Elena Novoa, Lucho Gatica y Pedro Vargas y ha sido pieza preferida de tenores, sopranos y otros líricos.

Del conjunto de compositores conocidos como “Los Apóstoles del Bolero”, existen dos que redimensionan el género y que transcurrido el tiempo se mantiene su popularidad en toda América Latina y en el Caribe: Orlando de la Rosa y Julio Gutiérrez.

ORLANDO DE LA ROSA (1919-1957)

Nace el 15 de abril de 1919 en la casa situada en Villegas N° 77 en La Habana Vieja. En su adolescencia ya recrea en el piano obras de Ernesto Lecuona y Claude Debussy. Complementa su formación académica el trabajo que sobre él realizan Lecuona, José Arango e Isolina Carrillo. “Orlando de la Rosa aparecerá ya como heredero, no solamente de la tez morena oscura y de la personalidad de Valenzuela, quien hijo de negros libertos, llegará a ser famoso compositor danzonero del que parece anticipar el futuro nieto sus dotes como director de orquesta, como innovador, como artista relevante”⁹⁰

A los veinte años compone su canción “*Arbolito*”, a la que le siguen composiciones estrictamente rítmicas como “*Conga Bacuca*”, “*Rumba desafortá*”, “*Por aquí, por allá, por acá*” y su mambo-jazz “*Me voy para Nueva York*”. En el año 1950 su bolero- mambo “*Esto es felicidad*” constituye un gran éxito. En el marco de su trabajo organizativo- musical, conformó un Cuarteto de Voces con Elena Burke, Adalberto del Río, Aurelio Reynoso y Roberto Barceló. Posteriormente lo transforma en Quinteto de Voces de Orlando de la Rosa con la incorporación de Omara Portuondo.

En 1940 estrena su bolero “*Yo se que es mentira*”. Continúa su producción con “*Tu llegada*”, “*Cansancio*”, “*Mi corazón es para ti*”, “*Qué emoción*”, “*Para cantarle a mi amor*”, “*La canción de mis canciones*” y sus grandes éxitos “*No vale la pena*”, “*Nuestras vidas*”, “*Vieja Luna*” y “*Anoche hablé con la luna*”.

Entre sus intérpretes se encuentra en la mayoría de sus producciones, René Cabel. “*Anoche hablé con la luna*” (René Cabel y Antonio Machín), “*No vale la pena*” (Fernando Albuérne y Paulina Álvarez) “*Una noche*” (Genaro Salinas).

Murió el 15 de noviembre de 1957, tenía para ese entonces sólo treinta y ocho años.

JULIO GUTIÉRREZ

90) República de Cuba, Ministerio de Cultura. Orlando de la Rosa: 70 Aniversario de su nacimiento.

nace en Manzanillo y en la década del cuarenta entra como pianista en la Orquesta Casino de la Playa, por recomendación de Miguelito Valdés. En su estadía como pianista de la orquesta y en la década del cincuenta compone “*Cuando vuelvas a quererme*” y “*Desconfianza*”. En 1948 conforma su propia orquesta; en ella compone sus boleros – mambo “*Así, así*”, “*Qué es lo que pasa*” y “*Un poquito de tu amor*”. Sus composiciones más populares han sido “*Llanto de luna*” (Xiomara Alfaro, Toña la Negra, Leo Marini, Juan Alvizu, Tito Rodríguez, Roberto Yanes); “*Inolvidable*” (René Cabel, Gregorio Barrios, Leo Marini, Dúo Pérez Rodríguez, Tito Rodríguez, Chucho Avellanet). ¿Quién no considera como parte de su biografía espiritual a “*Inolvidable*” en cualquiera de las versiones que de ella realizó tan magistralmente el gran Tito Rodríguez?.

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.
 He besado otras bocas buscando
 nuevas ansiedades
 y otros brazos extraños me estrechan
 llenos de emoción,
 pero sólo consiguen hacerme
 recordar los tuyos
 que inolvidablemente vivirán en mí.

EL BOLERO EN EL SALÓN DE BAILE

Es importante su estudio por cuanto existe una distorsión, un sesgo analítico de la cancionística cubana referida al abordaje de su estudio sólo en el contexto de su origen y nunca observamos que esta forma musical es tan popular que los compositores la llevaron al teatro en los primeros cincuenta años del siglo y fundamentalmente al salón de baile, donde los conjuntos y las orquestas lo interpretan no sólo para ser escuchados sino para ser recreados en el baile. Es acá donde primero nos hace reconocer la obra talentosa, artística, cubana en definitiva, de muchos compositores que escribieron boleros para esos conjuntos del salón de baile. Un ejemplo de ello es Arsenio Rodríguez.

La obra de Arsenio en general abarca una cantidad importante y significativa de boleros como bien se evidencia en su discografía. Los boleros fueron interpretados por cantantes que tenía el conjunto y por otras agrupaciones análogas y contemporáneas, que toman esas obras y las difunden en los salones de baile. Este fenómeno es muy importante en la historia social y musical de Cuba. Entre ellos se encuentran Hechemendia, Lili Martínez, Jacinto Scull, Ricardo Díaz, Arsenio Rodríguez, Bienvenido Julián Gutiérrez, Mañungo interpretado por Arsenio Rodríguez y su Orquesta y por la Gloria Matancera.. En este mismo grupo se encuentran los compositores que estuvieron en el conjunto Casino, Agustín Ribot como tresero, Cristóbal Dobal como bajista que hicieron grandes boleros. Se encuentra también José Antonio Méndez “El King”, cuyas obras fueron estrenadas en el salón de baile y cantadas e interpretadas fundamentalmente por Roberto Faz. Se encuentran Juan Pablo Miranda, Ricardo Díaz y un sin número de boleristas que son popularizados por cantantes de conjuntos como Alberto Ruiz, Miguelito Cuní, Roberto Faz, etc., que se mantuvieron en conjuntos para salones de baile, donde el bailaror los escucha, los canta y posteriormente los recrea en la rockola o vitrola.

Un aspecto importante a describir es el hecho de que el cubano lo baila todo y por otra parte toda la música cubana esailable, muchas de ellas no lo eran para el salón y sin embargo fueron transformadas para ser llevadas al marco del baile. Es el caso del guaguancó, que siendo una variante de la rumba, hecha para cantarse y bailar en el solar, es estructurada musicalmente para el salón y que Arsenio Rodríguez ingeniosamente le crea su estructura y coloca a los bailarores a bailarlo enlazados, cuando en el marco de la rumba las parejas no se enlazan sino que van dándose golpes pélvicos, uno frente al otro, con la gracia, el donaire y la picaresca que la coreografía popular reclama.

Arsenio reconoce y admira los valores estilísticos y musicales del guaguancó y lo lleva al salón de baile. Crea incluso un esquema rítmico introductorio para que el conjunto lo pueda interpretar. Ese esquema rítmico, esa figuración que se mantiene en toda la exposición de los versos hasta entrar en el estribillo, es creada por Arsenio, la cual se mantiene hasta la actualidad. No era entonces el guaguancó una música salonier y sin embargo aparece en el marco del salón de baile.

El bolero entra al salón de baile con la estructura rítmica de un gran bongosero que tenía Arsenio en su conjunto, Antolín Suárez, “Papakila”, quien hace bailar el bolero con una acentuación rítmica. Anteriormente los bongoseros tenían un golpe llamado “martillo” que era creación de Agustín Gutiérrez “Manana”, del Sexteto Habanero. Arsenio observa que el bolero había que

tocarlo bien atrás, menos que andante, se necesitaba tocarlo bien caminado, atrás, pero despacito, por cuanto al bolero hay que recrearlo muy bien en el salón de baile. Como Arsenio Rodríguez tocaba toda la percusión cubana y afrocubana (tambores yuca, batá, etc) le ordena a Papakila que tocara un golpe atrás, que acentuara bien y que mantuviera al bailaror y la música lentamente en un toque en el macho, manteniendo una estabilidad en el bolero. Posteriormente Papakila se lo aplica a la guaracha, al son y a las canciones que a Miguelito Cuní le gustaba cantar en el conjunto; pero el golpe surge especialmente para interpretar boleros.

Es importante reflejar entonces al bolero en el salón de baile por todos los aportes que se incorporan a la componística y a la sociología musical cubana.

OBRAS DE BOLEROS EN EL SALÓN

“Cuatro paredes” (Mañungo Ortíz); *“Me siento muy solo”* y *“Vuelvo a la vida”* (Arsenio Rodríguez); las obras de Jacinto Scull (*“Contigo no soy feliz”*), las de Lili Martínez que cantan Miguelito Cuní, Roberto Faz y Robot como *“Comprensión”*, las composiciones del contrabajista del Conjunto Casino de la Playa, Agustín Robot; las cosas de Hechemendía, de Juan Pablo Miranda. Un bolero que no es salonier pero que se hizo famoso y lo gravó Alfredo Sadel con Benny Moré *“Alma Libre”*.

Existe toda una producción que es interpretada y se queda en el salón y que en el ambiente, donde se sentía gusto por el bolero, los participantes lo exigían para bailar. En el danzón, en la misma medida que sucedió en los primeros cuarenta años del siglo XX, en que los danzones en la primera y segunda parte llevaban implícito una canción o un bolero, a partir de la época del maestro Antonio Arcaño, donde la temática cambia en la búsqueda de música clásica contemporánea o tradicional que en la última parte se plantea un nuevo esquema rítmico, una síncopa llamada después mambo, los compositores Israel “Cacho” y Orestes “Macho” López, mantienen la presencia del bolero cubano y obras de algunos autores mexicanos y se sigue bailando en el salón, el bolero dentro del marco del danzón. Un ejemplo de este fenómeno es el bolero *“Rosa”* del maestro Agustín Lara y algunas composiciones de Osvaldo Farrés como *“Mis cinco hijos”* que Orestes e Israel lo colocan en la estructura del danzón y que son tarareados por los bailarores en la parte del trío de violín. El bolero tuvo una presencia en el danzón mayor que la canción y que el tango en la década del treinta.

CONJUNTOS Y ORQUESTAS EN EL SALÓN DE BAILE

CONJUNTOS (DÉCADA DEL CUARENTA)

Se encuentra en sus inicios el Conjunto Casino, Arsenio Rodríguez y su Conjunto, La Sonora Nacional de Piñón, la Carabina de Ases donde tocaba Félix Chapotín, los Jóvenes del Cayo, fundado por Domingo Vargas quien primero tuvo a su lado a Miguelito Valdés y después a Alfonsín Quintana quienes fueron artistas Victor en la década del treinta y del cuarenta; la Sonora Matancera con Bienvenido Granda, la Gloria Matancera, La Habana Casino con Miguelito García, la Swing Casino, el Sexteto Caribe donde cantó Kilo Mendive, Los Astros de René Álvarez, el Conjunto Bolero que venía del año 1935, la Jazz Band de los Hermanos Martínez, Luis Santí con Celio González quien venía de los Jóvenes del Cayo y que tenía a su vez a Afonsín Quintana, uno de los más grandes soneros de Cuba en la estricta acepción del término, como cantante de boleros, sones y guarachas. Celio González pasa posteriormente a la Sonora Matancera. Se encuentra Alberto Ruiz y el Conjunto Kubavana, gran boquerista y guarachero que actúa en el Cabaret Zombie de donde son transmitidas por radio sus actuaciones. Entre los años treinta y ocho y principios del cuarenta tiene dos alumnos que posteriormente serán grandes cantantes, Roberto Faz y Orlando Vallejo quien interpretó boleros primero con Alberto Ruiz y posteriormente con el Conjunto Casino, la Sonora Matancera y la Orquesta de Fajardo. En la década del cuarenta y del cincuenta está dominica Verges, la cual interpreta boleros, canciones y danzonetes con la Orquesta Almendra.

TRÍOS, CUARTETOS Y QUINTETOS

El Trío de Servando Díaz con el compositor y cantante Mario Recio, el Trío Taicuba, Luisito Pla, el Cuarteto Aroche transformado posteriormente en quinteto, el Trío Camagüey quines cantaban todavía canciones de Emiliano Blez, intercaladas con canciones contemporáneas, el Cuarteto de Mario Recio; se mantenía en el marco del “Vista Alegre”, el Cuarteto de Graciano Gómez. El Cuarteto Luna, el Trío de las Hermanas Lago, el Cuarteto y el Quinteto de Facundo Rivero, el Cuarteto de Orlando de la Rosa, el Siboney con Isolina Carrillo, Rapindey, Joseíto Núñez, quien es el primer cantante cubano contratado en forma exclusiva por una emisora de radio y es en esa condición que lo encuentra Daniel Santos.

ORQUESTAS

Los Hermanos Contreras, la Orquesta Anacaona, la Orquesta Gris con Pedrozo como cantante y quien después pasa a la Orquesta de Antonio Arcaño, quien tuvo grandes boleristas: Oscar Pérez del barrio Cayo Hueso, Mañungo, Pedrozo y Miguelito Cuní antes de cantar con Arsenio Rodríguez. La Orquesta de Antonio Muñoz que tenía a Vicentico Valdés y posteriormente a su hermano Alfredito; Melodías del Cuarenta, la Orquesta de Belisario con Joseíto Núñez como cantante, la Orquesta de Neno González con Paulina Álvarez, la vieja intérprete en la charanga de los boleros y canciones de Agustín Lara y quien después formó su propia orquesta, la Orquesta Almendra con Dominica Verges y la Riverside con Tito Gómez.

Entre las intérpretes femeninas además de Paulina Álvarez se encuentran cantando el bolero en el teatro, María de los Ángeles Santana y quien con Ernesto Lecuona y su Orquesta recorre todos los países de América Latina. Sarita Carpentier, Caridad Suárez, Esther Borja, Rosa Elena Miró, Hortensia Coalla y Maruja González.

En la época existen tres Orquesta que recorren América Latina y Europa y una de ellas llega al continente asiático, la Lecuona Cuban Boys, dirigida por Armando Orefiche, la Orquesta Casino de la Playa y la Orquesta Anacaona, constituida por mujeres, y en los Estados Unidos, Machito, Don Aspiazo y José A. Curbelo. En el mismo momento se encuentra la Compañía Victor produciendo discos para el mundo entero.

Existe un personaje, Vicentico Valdés, que se encuentra haciendo guarachas, que está haciendo boleros y el cual en este periodo se encuentra cantando piezas de Mauri, de Lecuona, de Anckermann, de Blanco Zúaso en el marco afrocubano. Para ese momento le llama la atención el bolero donde la máxima figura de Cuba a nivel de escena es: Rita Montaner. Canta los boleros de Orlando de la Rosa en RHC “Cadena Azul”.

En la época dorada del bolero llegan a cantar a Cuba, Jorge Negrete, Pedro Vargas, Juan Alvizu, Las Landín, Leo Marini y se encuentran en esta época con los “Apóstoles del bolero”. En la misma época René del Mar con el Conjunto de Luis Santi realizó cosas maravillosas, entre ellas “Mil congojas” de Juan Pablo Miranda. Comienza Vicentico Luis Valdés con la Orquesta Cosmopolita y en la radio está Carlos Alas del Casino junto con Joseíto Núñez en RHC “Cadena Azul”.

EL BOLERO EN LA ESTRUCTURA DEL DANZÓN

El bolero, la canción, la romanza, el rondó final de una ópera, el canto de una zarzuela, una mazurca, el tango, etc, son introducidos al danzón; si eran de carácter alegre, en la parte final, si era tristes en el Trío de violín. Es así como llega al marco del danzón con Antonio María Romeo, *“El Soldado de Chocolate”* y *“La princesa del Bar Tabarán”*. En el siglo XIX, en 1898, Reimundo Valenzuela introdujo la Opera Carmen, Miguel Tachín al construir el danzón *“La Viuda Alegre”*, introduce en la primera y segunda parte, fragmentos de la Opera.

Todos los boleros popularizados pasaron por el danzón. Existe un caso muy curioso y es que en un Concurso de Danzones que se realizó en la Sociedad “El Golpe” en 1912 en la Calle de Zulueta, entre Apodaca y Gloria, se encontraban tocando las orquestas de Romeo y Tata Alfonso, y Romeo llevó un danzón perfectamente elaborado con el título del evento que allí se realizaba “El baile de los quinientos millones” y Tata Alfonso se presentó con el danzón titulado “Aurora” que en su trío de violines tenía el bolero de Manuel Corona con el mismo título. Al empezar el trío de violines a interpretar la pieza de Corona el público estalló en aplausos y obligó al Tata a repetirlo varias veces. Este fue el danzón ganador.

Es decir que la estructura del danzón admitió y admite siempre todos estos géneros musicales. Es por eso que una gran parte de la trova cubana tradicional se encuentra en el danzón y desde el punto de vista sociológico se encuentra muy bien justificado por cuanto hasta 1922 ó 1923 el tocadisco en La Habana era un artefacto de lujo y se encontraba incipiente la industria del disco, la trova se valió de la estructura del danzón y de los compositores de danzones para que se bailaran y gozaran las canciones y boleros tradicionales en el salón de baile, de allí que toda la producción de Romeo, de Tata Alfonso, de Ricardo Reverón y Fernández de Landa se encuentra perneada totalmente por la trova. Los grandes boleros y las grandes canciones se encuentran recogidas en la estructura del danzón. No es porque una produce la otra sino porque la estructura tripartita del danzón, donde una parte no tiene nada que ver con la otra permite poner canciones y boleros. Ahora bien, ¿de dónde lo tomó el danzón?, de la danza y la contradanza que eran estructuras de dos partes. Es por eso que el danzón primariamente era de dos partes (Las Alturas de Simpson del maestro Failde); anteriormente el segundo motivo de Las Alturas de Simpson fue una canción francesa finisecular de moda en Cuba en el siglo XIX y que Failde, atendiendo a la costumbre de la época, toma la canción y la recrea en el danzón tal como se hacía en la danza y la contradanza. Por esto no dejan de ser ambos, desde el punto de vista de

la estructura musical una cosa original cubana. Este aspecto es lo único que tiene que ver el danzón con el bolero. El danzón no generó sino que es generado y por eso el maestro Idilio Urfé con una gran visión habló de complejo multigenérico del danzón. Esta denominación es fundamentalmente social con sus precedentes y sus descendientes.

Por otra parte, hasta el año 1929 Cuba sigue bailando en el salón música eminentemente instrumental como una herencia del siglo XIX. Música elaborada, música escrita, el son no, el son es inspiración.

La fase instrumental de la cancionística cubana se da en el Trío del violines del danzón; la gente empieza a escuchar boleros instrumentales. A principios de siglo se instrumenta “*Manena*” de Pepe Sánchez, por Robinson, un danzonero santiaguero que recogió además piezas de Ivonet y de Panchito Castillo; del año 1901 a 1937 toda la producción de Manuel Corona, de Sindo Garay van al danzon. Existe un danzón de Romeu llamado “*La Bayamesa*”; la producción de Rosendo Ruiz, la de Graciano Gómez Vargas, la de Manuel Luna que toma el mismo nombre del bolero “*La Cleptómana*”. Romeu hizo pasar por el Trío de violines a todos los grandes compositores cubanos. En 1937, cuando se funda la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, que comienzan como todas las orquestas de la época tocando cosas propias de ese tiempo, de Castillito, Silvio Contreras, Próspero Díaz, Luís Carrillo, compositores de finales del treinta y de cuarenta. Se recogen en esa época los boleros y canciones de los “Apóstoles”, por Miguel Tachi, Pedrito Hernández y en la Orquesta de Arcaño por Félix Reina, por Enrique Jarrín, los hermanos Orestes e Israel López que se desarrollan en la Orquesta. Antonio Sánchez “Musiquita”, es de gran importancia en este marco por cuanto no sólo recogió canciones y boleros y los lleva al danzón sino que compuso al interior de esta forma musical.

Este grupo empezó a observar lo que en el ambiente musical estaba pasando fuera de Cuba y que tenía calidad desde el punto de vista de la técnica musical; introdujeron entonces parte del repertorio clásico de la música; en esta forma surge el Concierto de Varsovia por Pedrito Hernández; el prelude en mi menor de Mendelssohn; obras de Broadway como “Tea for Two” que Orestes López la convirtió en “*Camina Juan Pescao*” y otro conjunto de obras. El marco que permitió este fenómeno lo fue la relevancia de un conjunto de instrumentalistas que se movían en la Orquesta de Arcaño, integrantes de la Orquesta Filarmónica de La Habana y la Orquesta del Teatro Musical. Como primeros violines se encontraban, Virgilio Diago, Augusto Valdés Briñas, el maestro Aroche; en el bajo el “Cachao” López, el músico más integral que ha tenido la charanga, contrabajista de la Filarmónica y creador de las “des-

cargas” en el Cabaret 1.900; en el chelo, Orestes López, compositor de la pieza “Mambo”, en el piano Jesús López, extraordinario pianista en la forma de atacar la pianística jazzística, aplastante en lo armónico, en las flautas, Antonio Arcaño que había tomado a través de Castillito la forma de improvisación creada por el Moro Vásquez en la década del veinte; otro flautista es José Antonio Fajardo, gran lector de música y profundo conocedor del instrumento; el tercer flautista es José Antonio Díaz, todo un poeta en la lectura musical. Gustavo Tamayo en la batería y el güiro, con un rayado muy largo. En los timbales, Ulpiano Díaz, quien a su vez rellenaba con el cencerro.

Cuando la Orquesta iba a la Emisora, Arcaño le agregaba cuatro violines más: Salvador Muñoz, Félix Reina (uno de los primeros soneros de la charanga en Cuba), el compositor Pedrito Hernández y Miguel Valdez Pedrozo que era utilizado como violista. Reforzaba con Orestes “Macho” López en el violoncello y en la Tumbadora con el “Colorao” Pozo.

Arcaño había eliminado de la orquesta al cantante de la charanga, en verdad su problema era el danzón, con el cual realizó grandes innovaciones; sin embargo en 1942 utiliza un cantante para abrir las tanda en la radio. En aquella época habían quedado en el ambiente las interpretaciones de Pablo Quevedo con la Orquesta de Cheo Belén Puig. Arcaño utiliza primero a Miguelito García, después a Oscar López y a Mañungo. Posteriormente ingresa a la Orquesta Miguelito Cuní, llevado por Ulpiano Díaz. Cuní cantaba también en el Conjunto de Arsenio Rodríguez, interpretando sones, guaguancós y guarachas y con Arcaño cantaba boleros. Después de Cuní ingresan Gerardo Pedrozo, Aguirre y Dominica Verges. El repertorio de boleros comprendía obras de Manuel Corona, Arsenio, Luís Marquetti, Juan Pablo Miranda, etc. Al decir de Arcaño, su pieza favorita era “*Santa Cecilia*” de Manuel Corona.

El segundo factor los constituyeron las condiciones económicas y de trabajo por cuanto el producirse la crisis económica de la Emisora Mil Diez se siguió trabajando y la emisora dio el dinero para constituir la Orquesta Radiofónica de Arcaño; una charanga de doce músicos reforzada con cuatro violines, tuvo como asiento la Emisora del Partido Socialista Popular de Cuba. En esta emisora se transmitía el programa de una hora, Danzones para escuchar.

La emisora tenía como tema de presentación “*La Bayamesa*” de Céspedes, era cadena nacional y además canal libre internacional. Es la emisora que en la actualidad es Radio Habana Cuba. Cubría toda la nación y se escuchaba en diferentes países latinoamericanos y caribeños y en los Estados Unidos. En estos países se escuchaba mucho a Arcaño. Cuando el Partido Socialista

enfrenta problemas económicos no dejó que la Orquesta Radiofónica decayera y Arcaño siguió con su hora y con su lema: ¡Listo Arcaño, va de Dermos!

La Orquesta de la Emisora Mil Diez la forma y dirige Enrique González Mántici; después es su director Adolfo Guzmán y pasado el tiempo Guerrero, Guzmán y Valdés Arnau. Estaba formada por ocho violines (primeros y segundos), dos violas, dos violonchelos, una contrabajo, un arpa, dos trompetas, cuatro saxofones, una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, una trompa, un trombón, un tímpani, un piano y en la sección rítmica (batería, bongó y tumbadora). Esta Orquesta era transformada para interpretar música argentina, jazz, banda para ejecutar música cubana y Orquesta típica cubana. Fue asiento de los boleros, de los soneros y del danzón. Por la Emisora pasan los siguientes cantantes, tríos y conjuntos; intérpretes todos de boleros, canciones, criollas, rumbas, guarachas, guanguancós, sones y la onda filinesca. Muchos de ellos interpretaron zarzuelas, óperas y operetas.

Intérpretes masculinos: Clemente Morales, Zephir Plama, Alfredo La Fe, Bienvenido León, Alfredo León, Jesús Díaz, Cascarita (Orlando Guerra), Miguel de Gonzalo, Tony Chiroldi, Miguel Ángel Penabad, Alsinas, Foch, Tito González, Humberto Herrera, Ricardo Dantés, Pepe Reyes, Alejandro Rodríguez, Reinaldo Henríquez, Miguelito Valdés, Evelio Rodríguez, René Márquez, Sergio Nicols, José Antonio Mendez, del Grupo de Jazz “Loquibambia” y César Portillo de la Luz, los dos grandes del feeling.

Femeninas: Elena Burke, Julieta Peñalver, Margarita Díaz, Panchita Trigo, Delia Casanova, Sarah Santana, Alicia Llorente, Berta Velásquez, Berta de los Ángeles, Olga Rivero, Nilda Espinoza, Rosa Roche, Tomasita Núñez, Greta Mantel, Zoila Gálvez, Maltilde Camejo, Chiquitica Serrano, Esther Payret, Hilda Santana, Alba Marina, Anoland Díaz, Miriam Acevedo, Margarita Valdés, Berta Villa, Aurora Lincheta, María Cervantes, Orquídea Pino, Celia Cruz y Olga Guillot, las dos cantantes más populares.

Tríos: Trío Matamoros, Trío Hermanos Rigual, Trío Calongé que ejecutaban guitarra, marimba y bajo y el Trío de guitarras Landa, Llerena y Tabranes.

Conjuntos: Matamoros, exclusivo de la Mil Diez, Los Jóvenes del Cayo y el Conjunto de Arsenio Rodríguez.

Arreglistas: Se encontraban bajo la dirección del maestro Félix Guerrero y eran Francisco Melero, Rafael Ortega, Pepe Bravo, Bebo Valdés, Osvaldo Estival, Díaz Calvet y Humberto Suárez.

La Emisora Mil Diez funciona desde 1940 hasta 1953 ó 1954 cuando es clausurada por el régimen de Fulgencio Batista. Uno de sus primeros directores fueron Carlos Rafael Rodríguez y posteriormente Anibal Escalante. En la Emisora escribió guiones de música el compositor, Hilario González.

Esta Emisora tiene mucho que ver con la historia social de la música en Cuba. En la década del cuarenta, cuando ya la trova tradicional no se acostumbraba por cuanto existía una nueva forma de difusión y además se encuentran los Apóstoles del Bolero, en ella actúa el dúo La Fe y León; se encontraba Mercedita Valdez cantando música lucumí, de la fe religiosa afrocubana. La Emisora se encontraba ubicada en la Calle de Reina, entre Lealtad y Campanario. En ella se trasmite por primera vez con el Conjunto de Mozo Borguella, las interpretaciones del Benny Moré, según información aportada por Miguelito Cuní que lo ve por primera vez. En ella también actuaron los Matamoros.

La historia musical no puede quedarse sólo en el fenómeno de la música sino que, como todo fenómeno social tiene como materia prima el marco interno donde se originó y el no analizar los elementos que, formando parte de la totalidad social, lo determinan o lo condicionan, constituye errores conceptuales ya que un fenómeno nunca se produce linealmente. La difusión de un género musical no sólo se da por una vía sino por diferentes canales difusivos que van desde la velada en el marco familiar, los bailes populares hasta los sofisticados medios de comunicación masiva. Un ejemplo de ello es lo sucedido con la difusión del bolero, primero en Cuba desde el siglo XIX y posteriormente en América Latina.

Otro aspecto lo constituye aquel conjunto de promotores, de luchadores sociales que comprendieron el papel que un aspecto parcial de la cultura tiene para el desarrollo de la lucha social y para la organización de los factores sociales y en algunos casos tiene influencia en la selección de temáticas por parte de los creadores populares.

Es el caso del dirigente de los trabajadores cubanos, Lázaro Peña. No se puede escribir la historia social, política y cultural de la música cubana ni de la música en Cuba – que constituye un diapasón más amplio – sin hablar del Partido Socialista Popular y de una de sus grandes figuras, el dirigente obrero Peña. Después de la huelga de 1935, el Partido Socialista, debido a problemas organizacionales, direccionales y de delaciones, atraviesa una gran crisis. A pesar de ello, dirigentes como Carlos Rafael Rodríguez y Blas Roca inician su reconstrucción por la vía de los sindicatos. No existiendo las mejores condiciones, lo realizan a través de las comisiones de cultura de los sindicatos; el objetivo era el fortalecimiento del movimiento sindical como vía de penetración en las comisiones culturales. Así se inicia la reconstrucción. Se crea la Unión Revolucionaria Comunista, se produce el Congreso Obrero, se crea la Central de Trabajadores de Cuba con Lázaro Peña al frente en 1940. Este trabajo adquiere importancia: 1º Por cuanto los intelectuales comunistas participan

en uno de los eventos más importantes que se da en Cuba, concretamente en la ciudad de La Habana y que son los **Cursos de Historia Habanera** donde se imprimen los **Cuadernos de Historia Habanera** y donde participan Carlos Rafael Rodríguez, Blas Roca utilizando pseudónimo, Salvador García Agüero y otros intelectuales. Mientras esto sucedía, la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC), por iniciativa de Lázaro Peña crea la Sociedad Popular de Conciertos y en contraposición y atendiendo al alto nivel que el trabajo cultural desarrollaba el Partido Socialista contra la Sociedad Pro Arte Musical, donde la burguesía traía para sus teatros a los mejores músicos e intérpretes y donde el pueblo tenía acceso limitado. Se crea esta Sociedad y a través de un dirigente progresista de los estados Unidos, trajeron a Jonson el cantante, a María Anderson y a toda una serie de figuras y donde la clase obrera alquilaba los teatros. 2º Los conciertos populares de las once de la noche dados por Eric Kleiber. Estos conciertos hicieron historia en América y donde los trabajadores escuchaban a Mendelsson, Beethoven y a los compositores rusos.

Toma la CTC su ritmo, desarrolla la Sociedad de Conciertos y en ella entran a cooperar Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. El resultado del trabajo de esta Sociedad permitió en el campo de la cultura fuente de inspiración para que estos intelectuales hicieran la *Cuba Sono Films*, la primera cooperativa de cine cubano socialista, con un nuevo concepto estético, con un cine de denuncia. Hicieron “Por un cerro mejor”, “La higienización de los solares”, etc. Tomaron el cine para la concientización donde los libretos y argumentos eran de Carpentier y Guillén. Es allí donde nace el actual cine socialista cubano, en la Cuba Sono Films y por el esfuerzo de los trabajadores.

La relación de los músicos populares con Lázaro Peña en la década del cuarenta se sucede de la forma siguiente: el sindicato de músicos tiene a un flautista de nombre José María Arrieta y Bambitelli, quien era amigo personal de Lázaro Peña y simpatizante del Partido Popular, que hoy por hoy los músicos de aquella época que aun existen y las nuevas generaciones lo reconocen como el mejor y más calificado dirigente del Sindicato de Música. A partir de la gestión de Arrieta y bajo las indicaciones de Peña se terminó con la “yerba” (te pagaban la mitad del concierto y después si todo salía bien, la otra parte). Por intermedio de los contactos de Peña con directivos de las guaguas, se logra el amparo y trabajan como empleados, como choferes, René Álvarez, Barbarito Diez, Alberto Ruiz, Pablo Domini, Pedrito Castro. Se inician las relaciones del dirigente sindical con Antonio María Romeo, por el cual sentía gran admiración. Pasa el tiempo y en el cincuenta el movimiento del feeling es un hecho, evolucionan los ecolásticos y se crea el movimiento del bolero en la guitarra. Ellos seguían siendo víctimas de las transnacionales

del disco como la Piart y la Panrt de México. Lázaro Peña interviene a través de su mujer Tania Castellanos “Zoila”, autora de “En Nosotros” y otras cosas y bajo las orientaciones de Peña a Rosendo Ruiz, Luis Yáñez y otros, crean su propia editorial musical y le da las pautas a seguir y como resultado de este se crea la Editorial de Música “Música Habana” donde todos en cooperativa editaban y vendían su música y no se las entregaban a las transnacionales. Para ello se valieron de los abogados militantes y simpatizantes del Partido Socialista Popular. Eso permitió que cuando viajó a Cuba el representante de la Piart, con la finalidad de romper el movimiento, legalmente no pudieron lograrlo. Se siguió negociando directamente tal cual como trabajaron César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez y tantos otros.

La música popular cubana tiene entonces como base de sustentación para su difusión a la Editorial, la Emisora Mil Diez y el Sindicato de Músicos. En la década del cincuenta un grupo de músicos intenta fundar un sindicato en la Calle San Lázaro y son detenidos. Entre ellos se encontraba Antonio Arcaño. Constituyen un grupo que se separa de la sociedad; van los mejores y son perseguidos. También es perseguido Julio Cuevas.

Existe un hombre en el movimiento del felling que se encuentra muy ligado a Lázaro Peña a través de su mujer, quien es el que toma las riendas de la Editorial. Luis Yáñez. Esta editorial resurge en la Revolución y le da las bases a Egren. Es con Yáñez que se constituye la Editorial Musical de la Revolución.

..... **VI.- La década del cincuenta y un poco después**

Es muy importante en la historia de la cancionística cubana y en especial del bolero esta década por cuanto en ella adquiere personalidad el movimiento Felling. A partir de este momento la gran mayoría de los cantantes tienen que ser feelinescos en sus interpretaciones; los compositores y los creadores también van en busca de elementos bellos en la estética que se plantean las gentes del movimiento. Surge un compositor que hace boleros magníficos en el piano dentro del marco del movimiento que es Frank Domínguez. Como la evolución del fenómeno musical no es lineal se siguen produciendo boleros en el marco de la guitarra, en el piano, boleros para el salón de bailes y también en la década del cincuenta el maestro Gonzalo Roig (1890-1970) hace un gran bolero como canción de concierto que ha pasado a la historia “*Nunca te lo diré*”.

“No me preguntes por qué estoy triste
porque eso nunca te lo diré
Mis alegrías las compartiste
pero mis penas no, ¿para qué?
Cuando tan sólo dichas tenía
de ellas he sido derrochador
pero esta pena la quiero mía
y soy avaro de mi dolor
No me preguntes por qué estoy triste
porque eso nunca te lo diré”

Este bolero lo interpreta Esther Borja. Lecuona sigue produciendo e interpretando. Rita Montaner salta de los afro-cubano a las canciones y al bolero. Se encuentra en ese marco, Ignacio Villa “Bola de Nieve” quien compone “*Si me pudieras querer*” un bolero que canta Roberto Faz y que fue todo un éxito no sólo en el salón de baile y como canción de concierto en la vitrola y entre los trovadores.

Sigue produciendo boleros Isolina Carrillo. Hace algunos boleros César Portillo de la Luz. José Antonio Méndez se va a México y de esta ciudad llega el disco de Lucho Gatica con boleros y canciones de Méndez, de Portillo de la Luz y de Frank Domínguez. Existen algunas cosas de Arsenio Rodríguez en Nueva York. Lili Martínez se hace fuerte con el bolero “*Dime que sí*”.

Dime que si dímelo pronto
 porque si no en mil pedazos
 romperé tu corazón.
 Yo juraré mi fiel cariño
 frente a un altar muy junto a ti
 pero dime que sí dímelo pronto
 porque si no en mil pedazos
 romperé tu corazón.

Dime que sí

El bolero es interpretado por Miguelito Cuní en tono feelinesco y acompañado por el Conjunto Modelo. En la Sonora Matancera se encuentra Celia Cruz y Etanislao “Laíto” Sureda.

En el mismo ambiente de la canción filinesca está el Gran Benny Moré (1919-1963). Ahora bien, como expresión bolero, como fenómeno bolero desde el punto de vista socio-económico, surge un hombre que se va a finales de la década del cuarenta a los Estados Unidos: Vicentico Valdés (La Habana, 1921). Cuando él empieza a ser oído en las vitrolas, se están disputando el escenario dos grandes boleristas: Panchito Riset cantando boleros a los años treinta y Bienvenido Granda que además de ser un gran sonero incursiona con gran éxito en el mundo del bolero. En el salón de baile y en la radio se encuentra Roberto Faz con el Conjunto Casino y posteriormente con su conjunto, interpretando boleros de “Bola de Nieve”, de Rafael Hernández, de Pepe Delgado, de José A. Méndez, etc. Se encuentra René del Mar que en el año 1950 interpreta “*Prefiero una y mil veces que te vayas*” de Juan Pablo Miranda, grabado por la Panrt. En ese ambiente de boleristas nacionales formado por Benny Moré, Panchito Riset, Roberto Espí, el Trío de Servando Díaz, al piano Frank Domínguez, Celio González con la Sonora Matancera, Nelo Sosa, Orlando Vallejo, René del Mar, Luis Santi, Roberto Faz, Olmos con la Orquesta Aragón; acompañados por intérpretes internacionales como Pedro Vargas, Leo Marini, Alfredo Sadel que interpreta “*Alma Libre*”, Bobby Capó como figura de cabaret y Lucho Gatica. En ese marco, en ese ambiente es donde surge Vicentico Valdés quien había sido sonero en la década del treinta.

VICENTICO VALDES

pertenece a una familia de cantantes; Alfredo Valdés es su hermano y uno de los mejores que ha dado Cuba. Vicentico se inicia en un sexteto de su barrio y de allí pasa al Sans-Souci. Canta en la Orquesta Cos mopolita sin mucho éxito y en la Orquesta de Cheo Belén Puig – uno de los más extraordinarios pianistas a la hora de abordar el danzón -, donde habían cantado Alberto Arcoche, Miguelito Valdés y Paulina Álvarez “La Emperatriz del Danzonete”.

En el año 1941 no cuadra en el formato de orquesta que había estructurado en Nueva York el pianista José Curbelo – quien había tocado en el treinta y ocho con la Orquesta Riverside- y donde se encontraban como músicos, Tito Rodríguez y Tito Puente. Vicentico se sumerge en la onda filinesca e intenta, sin lograrlo, cuadrar en las Orquestas de Machito y de Marcelino Guerra. Termina entonces en la de Mario Bauzá – uno de los músicos más significativos e importantes producido por Cuba – donde en el piano se encontraba René Hernández, quien había asimilado toda la instrumentación del jazz cubano y de lo que realizaba Curbelo y Chico O’Farrel y quien además había sido pianista y arreglista de la Orquesta de Julio Cueva y en Nueva York de Machito y sus Afro Cubans. René Hernández había sido además pianista fundador de la Orquesta Siglo XX y el primer pianista de Arsenio Rodríguez.

Será René Hernández quien le propone a Vicentico Valdés interpretar boleros de Piloto y Vera, Juan Pablo Miranda, Luís Marquetti, etc. Las interpretaciones que realiza en el marco de una orquestación diferente produce efecto en los oyentes, sumergidos anteriormente en los acordes bolerísticos que emanaban de la Orquesta de Arsenio Rodríguez, de las jazz band reforzadas (como la de la CMQ por ejemplo), caracterizadas por las armonizaciones de los años treinta. El público es atraído por la nueva forma interpretativa, produciéndose un cambio en el gusto de lo popular. Las interpretaciones son realizadas al interior de un formato anteriormente no conocido. Una orquesta constituida en su gran mayoría por judíos norteamericanos, con una instrumentación novedosa, donde aparecen un fagot o una trompa, con un alto nivel de resultado sonoro; donde los discursos y las frases melódicas que surgen de los trombones, saxos tenores, del xilófono y de la batería percusiva, constituyen la base de donde emergen las interpretaciones filinescas de Vicentico. Graban tres discos de larga duración, dos de ellos ganan el Disco de Oro. Posteriormente se hizo un disco selección de las doce mejores interpretaciones aceptadas por el público en el marco de la vitrola.

Con este ambiente orquestal graba, entre otros, los boleros “Añorado encuentro” (Piloto y Vera), “Todo aquel ayer” (A. Guerrero), “Plazos traicioneros” (Luís Marquetti), “Yo vivo para ti” (Raúl Díaz), “Cómo fue” (P. Duarte), “Te

beso y te regaño” (René Touzet), “Derroche de felicidad” (Jorge Zamora), “Sólo por rencor” (José D. Quiñones), “Felicidad” (Piloto y Vera), “Los aretes de la luna” (José D. Quiñones), “Piénsalo bien” (Raúl Díaz) y “Milagro de amor” (René Touzet), “Algo de ti” (Juan Pablo Miranda).

Vicentico produce una conmoción en el área del bolero que afectó a Lucho Gatica, al Benny y a Panchito Riset. En 1959, al triunfo de la Revolución quien se encontraba sonando era Vicentico Valdés. Otro gran cantante es Nelo Sosa, natural de Guanabacoa y quien canta con el Conjunto Colonial. En el feeling y desde la década del cuarenta surge un cantante, Pepe Reyes junto a Miguel de Gonzalo y Reinaldo Henríquez. Pepe Reyes es el primer cantante que interpreta feeling, muere años más tarde en Colombia. A su lado se encuentra el mexicano Fernando Fernández quien es el primero que lo asume internacionalmente; después vendrán Toña la Negra y María Luisa Landín.

El movimiento se produce en la década del cincuenta y encuentra a los cantantes King Moran, Benny Moré, Olga Guillot y llega hasta el sesenta; se refuerza con la llegada de José Antonio Méndez desde México a La Habana. En ese entonces la Orquesta Aragón también interpreta boleros.

El Feeling mira desde el punto de vista estético y estilístico, lo que se encuentra pasando en el marco de la canción en los Estados Unidos. Un grupo inconforme con la forma de hacer canciones y boleros que hasta entonces se elaboraban en el marco del piano o de la guitarra, elaboran una nueva forma y ponen a cantar a todo el mundo con esa sonoridad filinesca. Muchos compositores del cuarenta como Touzet se dejan influenciar y componen boleros en esta onda que son interpretados por Vicentico Valdés.

BENNY MORÉ (1919-1963)

Empezando la década del cuarenta, un negro alto, flaco, desgarbado todo él, con sólo cuatro grados de instrucción, peón agrícola, repartidor de comidas en cantinas, carretillero, llega a La Habana. Venía el andante de Santa Isabel de Las Lajas. Empieza a cantar en escenarios abiertos de la zona portuaria. Se trata de Bartolomé Maximilino Moré, el Benny Moré, nacido un 24 de agosto de 1919, una especie –como lo caracteriza Rosendo Ruiz Quevedo– de Griot Antillano, síntesis y simbiosis del trovador medieval europeo y del griot/trovador africano. Al finalizar su recital, “inicia el ritual invariable de pasar el plato, solicitando de los tradicionales mecenas – transeúntes la imprescindible ayuda económica para el amaneczo”. Tenía el cantor impregnada

en su alma la alegría que en la Guinea y en el Casino de los Congos le había dado ese ambiente de sones y guarachas, de macuta y mursundi.

El Benny vivirá entre 1941 y su debut en el cuarenta y cuatro en un mundo de pobreza y sonoridades: escuchará el nuevo ritmo de Enrique Gorrín en la interpretación del danzón *Central Constancia*, bailará el también danzón de Abelardo Valdés, *Almendra* y en su soledad interpretará el bolero *Nosotros* de Pedro Junco. Por sus oídos entrará ese nuevo movimiento musical que traen Orlando de la Rosa, Mario Fernández Porta y tantos otros. El futuro ídolo contemplará la reaparición en los escenarios de Rita Montaner y las voces de los mexicanos Tito Guizar y Pedro Vargas, sin imaginar que pasado el tiempo y al lado de Vargas constituirá el más fabuloso y ocasional dúo de voces que ha parido la historia musical latinoamericana para interpretar *Obsesión y Perdón* del puertorriqueño Don Pedro Flores.

En 1944 debuta en la Emisora Mil Diez con el Sexteto Cauto del tresero Mozo Bergulella. Un día cualquiera lo escucha Miguel Matamoros y lo incorpora a su conjunto con voz y prima y viaja a México en 1945. En esta ciudad y en el cuarenta y seis actuará con el Son Veracruz haciendo dúo con Lalo Montané. Serán conocidos indistintamente como el Duetto Antillano o el Dúo Fantasma. En México graba su primer disco en 78 rpm para la RCA Víctor con la Orquesta de Mariano Merceron *“Me voy pal pueblo”* de Consuelo Velasco y *“Desdichado”* de su propia inspiración.

A partir de este momento se inicia la leyenda del quizás si no el más grande sonero (se discute con Abelardo Barroso, Miguelito Cuní y el de Puerto Rico, Ismael Rivera “Maelo”), sí el más popular que ha producido el Caribe y América Latina, inmortalizado como el *“Bárbaro del Ritmo”*, el hombre que lo cantó todo, que se paseó por todos los escenarios y que permanecerá en el alma latinoamericana como alguien que alguna vez dijo y que cumplió “Elije tú, que canto yo”. Porque ¿cómo olvidar aquella línea melódica de profundo lirismo – como dice Guyún – expresado en el bolero– mambo *“Dolor y perdón”*?

Dolor, dolor que me ocasiona
mi bien, este cruel remordimiento,
dolor, dolor, dolor,
dolor que llevo dentro.

Boleros de Benny Moré: *Ahora soy tan feliz, Perdí la fe; No te atrevas; Amor sin fe; Amor fugaz; Qué te hace pensar; Tú me gustas; Todo lo perdí; Oye una canción para ti; Rezo en la noche; Dolor y Perdón; Preferí perderte; Corazón*

rebelde; Cómo puedes pensar; Conoci la paz; Será al volver; Por una madre; Mi amor, mi fe y mi ilusión; No puedo callar; Aunque jamás me mires; Cómo fue.

PREHISTORIA E HISTORIA DEL FEELING

Para Luis Yáñez, los orígenes de la canción filinesca en Cuba, hay que buscarlos a partir del año 1936 en el Barrio Cayo Hueso "...que fue la verdadera cuna del feeling, donde en el Callejón Hammel vivían los hermanos Tirso, Angelito y Engracia Díaz, cuyo padre, Tirso Díaz fue trovador y compositor de la vieja guardia; esto es, contemporáneo de Corona, Rosendo Ruiz (padre), Sindo Garay y otros de su época como Nené Enrizo, Guyún, Graciano Gómez, etc."⁹¹ En ese año jóvenes del barrio asistían a los recitales familiares de Tirso Díaz. En el año 1938 estos jóvenes, acompañados de un tocadisco de manivela se reunían en el Parque Maceo para escuchar piezas de jazz y de la cancionística norteamericana.

Los intérpretes más aceptados eran Jean Ruschin, Benny Goodman, Jimmy Lunceford, Earl Hines en cuya orquesta tocaba el trombón y cantaba Billy Eckstine. El más popular era Cab Calloway, que influenció notoriamente a Miguelito Valdés en sus interpretaciones con "Los Jóvenes del Cayo" primariamente y después con la Orquesta Casino de la Playa. El pianista más admirado era "Fats" Waller.

Relata Yáñez que "...ese año conocí a Dandy Crawford, que vivía también en Cayo Hueso, en Oquendo entre San Miguel y Neptuno. Fue en una fiesta donde la estrella era Dandy, pues cantaba en inglés además de bailar muy bien. Nuestro piquete se citaba para caer en todas las fiestecitas de quince años de la zona. Como en aquella época los discos no abundaban y los tocadiscos y fonógrafos tampoco, nosotros éramos muy solicitados, pues caíamos a todas partes con nuestro aparato de manivela y buena provisión de discos, para alegría de los bailadores... Fue a través de Dandy, también, que fuimos a su casa en Espada entre San José y Valle. Allí se tocaba jazz y se cantaba de su propia inspiración y de Rapindey, que es Marcelino Guerra, autor de *Pare Cochero*, que vive hace más de quince años en Nueva York. Dandy cantaba allí acompañado al piano por Isolina, el clarinete de Virgilio Vixama, el drum del hermano de Isolina y el bajo de Alfredo León. También se dejaban oír allí, de vez en cuando, Paulina Álvarez y Miguelito Valdés."⁹²

91) CUBILLAS, Vicente.- "La prehistoria del feeling". Entrevista con Luis Yáñez; en *Revolución*. La Habana. 13, 14, 15 y 16 de Noviembre de 1963.

92) *Ibidem*; 14 de noviembre

Entre 1939 y 1940 frecuentaron el Barrio de Belén y en un bar al cual asistían marinos negros norteamericanos adquirieron discos y "... por ese medio conocíamos de oído a una serie de bárbaros, como la Orquesta de Horace Henderson, Al Cooper, Chic Wuebb y su cantante Ella Fitzgerald, tan renombrada ahora; Helen Brown, Billie Holliday, fallecieron hace varios años y que revolucionó con su estilo la interpretación de la música de jazz; Sonny Word, Jack Teagarden, Bunny Berigan, etc... Fue en la reuniones con estos marinos norteamericanos que comenzamos por primera vez a escuchar la palabrita feeling. Ellos tenían expresiones como éstas: "Hey, man; you aint't got feelling", que Dandy nos traducía así: "Eh tú, no tienes sentimiento..." Algunos viernes nos tropezábamos con Isolina Carrillo y otros del grupo y nos íbamos hacia los muelles o hacia la Avenida de las Misiones, donde cantábamos con Olga Guillot, Rapindey, Vicentico Valdés, una chica llamada María, Dandy y otros. De esta forma se desarrolló un ambiente musical progresista, ya que fueron esos mismos discos americanos, los que atrajeron más tarde a grandes arreglistas populares contemporáneos como Bebo Valdés (prueba de esto son *Crema Pa'ti* y *Tibirí Tábara* que no es de Pablo Cairo). El primer arreglo de Tibirí Tábara es de Bebo y el segundo de Dámaso Pérez Prado. Las características de estas dos instrumentaciones musicales consisten en que ambos arreglistas utilizaron una misma formación de efecto rítmico que se distinguía por la técnica que empleara su creador, Dizzie Gillespie, en la obra *Salt Peanuts*; su primer disco. Eran buenos arreglistas también René Hernández, ahora con la Orquesta de Vicentico Valdés en Nueva York; Raúl Hernández que transcribía música americana; Pérez Prado y Rubén Calzada... Por ese entonces surgió la fiebre del jazz entre nosotros y con ella, orquestas como la de los Hermanos Le Batard, Hermanos Castro, Hermanos Martínez, Casino de la Playa y las mejores de todas, las del género "Swig Boys y American Swing, donde cantaba Dandy Crawford y Delia Bravo en programas de la RHC "Cadena Azul".⁹³

Será una desconocida cantante norteamericana, Maxime Sullivan, la que marcará a este grupo de oidores, intérpretes y compositores de la prehistoria del feeling. Sullivan "...tenía poca voz, pero cantaba muy suave, alargando las notas. Era un nuevo estilo, completamente distinto y nos tocó íntimamente. Recuerdo las palabras de la canción y entre ella se escuchaba indistintamente la palabra feeling. Bruno Guijarro, tuvo que pasar el disco una y otra vez. Nos habíamos enamorado de la canción y del estilo interpretativo de Maxine. Dandy y Panchita Quesada, que sabían inglés dijeron que el tema de la canción era dedicado al corazón. La que cantaba estaba triste por algo que perdió

93) Ibidem; 15 de noviembre

y él (el corazón), no tenía sentimiento (feeling) y ella se sentía sola, sin alas para expresar su alegría”.⁹⁴

Se constituyen agrupaciones como “The Swing Star” y “Los Diablos del Swing”. En el ambiente radial y discográfico se oían René Touzet, Antonio Matas, Adolfo Guzmán, Isolina Carrillo y los mexicanos María Grever y Abel Domínguez. Al final de los años treinta había estado en Cuba, Agustín Lara y se había presentado en un escenario frete al Castillo de La Punta. Se difundían además por las emisoras las melodías de Tata Nacho, Lorenzo Barcelata, Rafael Hernández y Pepe Bravo.

Posteriormente Luís Yáñez formó dúo con Rolando Gómez; de ese entonces “...nacieron mis composiciones, *Esperaré mi día y Solo en mi soledad*”.⁹⁵

Para este precursor el feeling o filin “...a pesar de provenir de afuera, de ser como corriente foránea que adaptamos a nuestro medio, lo más legítimo es que el feeling criollo surgió de abajo, de lo callejero, de lo barriotero, de un grupo de negritos y mulatitos guaracheros que arrancaban tardes y noches, sábados y domingos, por las calles de Cayo Hueso, Los Sitios, Belén o Pogolotti, con su fonógrafos y sus discos a emocionarse con aquella música suave cadenciosa que entonces era una novedad para los principiantes”.⁹⁶

La Emisora Mil Diez constituye el sitio ideal para el encuentro de creadores, hacedores e intérpretes de la música. Al ser clausurada por Prío Socarrás “... empezamos a reunirnos en el Callejón Hammel, en casa de los Hermanos Díaz (Ángel y Tirso), José Antonio Méndez, El Niño Rivera, Níco Rojas, Aída Diestro, el desaparecido Justo Fuentes, Rosendo Ruiz (hijo), Roberto Jaramil, los propios hermanos Díaz y otros cuyos nombres no recuerdo ahora, nos agrupamos en forma colectiva. Otros elementos amantes de la música se fueron reuniendo en torno nuestro. Surgen dúos, tríos y hasta cuartetos, las tertulias que allí se celebraban, eran más bien encuentros fraternales musicales. Cada uno interpretaba su propia música y en su propio estilo y también las de autores en vigencia por aquella época. La gente del feeling se amplió. Nuevos elementos engrosaron nuestras filas. Yáñez y Gómez, Frank Emilio y Jorge Mazón se adhirieron al grupo”.⁹⁷

94) Ibidem; 16 de noviembre

95) Ibidem; 16 de noviembre

96) Ibidem; 16 de noviembre

97) “Filin; habla Cesar Portillo de la Luz”; en *Revolución*. La Habana, 6 de enero de 1963.

Elena Burke será la primera en interpretar en forma filineada en el año 1946 en la Emisora “Radiodifusión O’Shea”. Le siguen en la misma onda, Pepe Reyes y Miguel de Gonzalo.

Según Portillo “El disco nos permitió un contacto amplio con los valores fundamentales de la llamada música culta, y el uso de composiciones instrumentales como fondo en el cine nos reveló el importante papel de la música como subtexto que se integra a la situación dramática planteada por el diálogo y la imagen. Esto nos inducía a plantearnos el problema de la armonía o el acompañamiento de la canción, no como un factor secundario y ornamental, sino como un factor de expresión. Esto rompe con la tendencia lírica tradicional en la que se sustentaba la canción en nuestro medio, de allí que el texto en su aspecto literario se alejara del derrotero poético de entonces para propalarse de una manera más coloquial, además de absorber la vivencia argumental de una manera sintética y poética... La influencia que nosotros recibíamos de la novela y el cine, que era lo que llegaba al resto del público, hacía que compartiéramos con la gente puntos de referencia muy comunes y que por ende, nuestra canción no fuera para ellos un espectáculo poético musical que les relegara a un plano de contemplación”⁹⁸

Para la época del cincuenta ya la estructura del conjunto se había consolidado, los arreglistas en el marco de la orquesta pasan a constituir factor determinante, la radio amplía aún más sus influencias al igual que el disco, la interrelación de formas componísticas, tanto por los integrantes del área geográfica del bolero como por los compositores norteamericanos, constituyen un fresco donde va a transparentarse el nuevo movimiento de la canción cubana y latinoamericana. De los elementos mencionados anteriormente, dos de ellos tendrán mayor significación: 1) la producción discográfica y la nueva forma de decir algunas canciones por intérpretes norteamericanos y 2) las nuevas tonalidades y estructuras que había tomado, producto de las interinfluencias cubano-mexicanas, que se habían manifestado en composiciones de Adolfo Guzmán, René Touzet, Margarita Lecuona, Ignacio Villa “Bola de Nieve” y Orlando de la Rosa. Compositores que pueden ser considerados como antecesores inmediatos del feeling.

El movimiento flinesco forma parte de la tradición trovadoresca cubana, independientemente de su influencia foránea en cuanto a las formas de instrumentación y “al modo de decir la canción”. Odilio Urfé expresa en el documental que realizó Diego R. Arche sobre César Portillo de la Luz: “reconozco una trova, el movimiento de la trova cubana, el cual, arrancando con la

98) César Portillo de la Luz; en Escobar, Reynaldo.- “¿Qué es eso del Filin?”; en Cuba. La Habana, diciembre de 1969.

canción del Padre de la Patria Carlos Manuel de Céspedes, se ha trascendido ininterrumpidamente hasta nuestros días”.

Para Reynaldo Escobar “Entre los hechos que se pueden citar como factores que le dan una relevancia o trascendencia al llamado movimiento del filin es el que, siendo una música procedente de la trova fundamentalmente, rebasó este ámbito, llegando incluso alcanzar por su alto nivel estructural melódico y armónico la posibilidad de versiones instrumentales, después de haber conquistado una variada gama de solistas, conjuntos, grupos, etc. A esto podemos sumar la utilización en el cine. Todo lo cual ayudó a que la guitarra –alma de la música popular– reconquistara su importancia en el medio nacional. Esta reconquista se mantiene hasta el presente y hace posible que el compositor-trovador continúe siendo un factor de primer orden en el desarrollo de nuestra música.”⁹⁹

Para Rosendo Ruiz Quevedo, el feeling “Representa un movimiento renovador de fuerte raigambre trovadoresca, ya que, como en la trova tradicional, sus principales cultores cantan acompañándose a la guitarra y en su gran mayoría eran de humilde extracción. Y, al igual que los trovadores anteriores, pocos sabían de técnica musical”.¹⁰⁰

Candito Ruiz, Mario Fernández Porta, graban discos influenciados también por el movimiento, haciéndose acompañar por el piano. Igual sucede con Julio Gutiérrez y con Fernando Moulens. Tito Rodríguez interpreta muchas cosas a lo feeling a diferencia de su hermano Johnny Rodríguez que sigue en lo tradicional y que en su época tenía su trío en Nueva York, cantaba boleros y guarachas en una estación de radio, muy anterior a Johnny Albino e influenciado por el Trío Borinquen que había estado en Cuba interpretando diversos géneros musicales. Johnny Rodríguez interpreta composiciones de Collazos y de Armando Valdespi.

En la década del cincuenta interpreta boleros Graciela, primero con la Orquesta Anacaona y después con Machito y sus Afro-Cubans. En 1958 Gina León, también interpreta boleros y en la década del sesenta lo hace Roberto Sánchez con la Gloria Matancera, Lino Borges; Pancho Alonso quien ya venía del cuarenta y que había interpretado feeling. Elena Burke interpreta no sólo los boleros tradicionales y la canción finisecular sino que interpreta al feeling y a la nueva canción de la trova, con sus compositores Pablo Milanés quien venía del feeling y Silvio Rodríguez. Pablo compone un gran bolero “Mis primeros años”.

99) Ibidem

100) Cit. por Helio Orovio.- Diccionario de la Música Cubana.

JOSÉ ANTONIO MÉNDEZ (1927-1969)

Nació en La Habana el 21 de junio de 1927. En 1940 estudia guitarra y composición. Posteriormente inicia sus actuaciones en la Emisora Mil Diez donde organiza el grupo de Jazz Loquibambia. En 1949 se va a México. Actúa en la radio, en diversos centros nocturnos y en su estadía deja grabados cinco long plays.

Es autor de las canciones dentro del marco del feeling, *Novia mía*, *Quiéreme y verás*, *Ayer la ví llorar*, *Si me comprendieras*, *Sufre más*, *Soy tan feliz*, *Me Faltabas tú*, *Decídete*, *Tú mi adoración*, *Por nuestra cobardía*, *Mi mejor canción*, *Ese sentimiento que se llama amor* y su inmortal *La Gloria eres tú*:

Eres mi bien lo que me tiene extasiado
 porque negar que estoy de ti enamorado
 de tu dulce alma que es todo sentimiento.
 De esos ojazos negros de un raro fulgor
 que me dominan e incitan al amor,
 eres un encanto, eres mi ilusión

Dios dice que la gloria está en el cielo
 que es de los mortales el consuelo al morir.
 Bendito Dios porque al tenerte yo en vida
 no necesito ir al cielo tizú
 si alma mía, la gloria eres tú.

Entre los intérpretes de la obra musical de José Antonio Méndez “El King” se encuentran: Olga Guillot, Toña la Negra, Los Tres Diamantes, Lucho Gatica, Alfredo Sadel) *La Gloria eres tú*, (Boby Capó) *Mi mejor canción* (Lucho Gatica) *Novia mía*, (Olga Gillot) *Por nuestra cobardía*, (Boby Capó) *Repróchame* (Boby Capó, Robert Faz, Lucho Gatica) *Si me comprendieras*.

CÉSAR PORTILLO DE LA LUZ (1922 -)

Nace en La Habana el 31 de octubre de 1922. En 1938 estrena sus canciones *Ave de paso* y *Más allá de tus ojos*. En el año 1944 debuta profesionalmente en las Emisoras Radio Lavín y Mil Diez. En 1956 entra en Sans Souci con un grupo constituido por Frank Domínguez (piano), Alfredo León (Contrabajo; Gastón Laserie (batería) y él como guitarrista y cantante. Durante muchos años se presenta en Radio Progreso con su programa *Cita a las Seis*. En 1946 edita “*Contigo en la distancia*”.

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.

Es que te has convertido
en parte de mi alma,
ya nada me conforma
si no está tú también.
Más allá de tus labios
del sol y las estrellas,
contigo en la distancia
amada mía estoy.

La primera grabación de *Contigo en la distancia* la realiza Fernando Fernández en 1946; posteriormente la interpreta en la película Callejera. Es grabada también por Andy Russell, David Lama, Lucho Gatica, Los Tres Ases. Se considera que en la actualidad la han grabado más de sesenta intérpretes.

Entre las composiciones de Portillo se encuentran además, Noche Cubana, Nuestra Canción, Delirio, Canto a Rita Montaner, Perdido amor, Sabrosón, Interludio (interpretada por Omara Portuondo), Realidad, Fantasía, Canción de un Festival, La hora de todos, ¡Oh! Valeroso Viet Nam, Al hombre nuevo, Amor es eso, Canción de los Juanes, Son al Son.

Se le considera al lado de José Antonio Méndez, Luís Yáñez, Rosendo Ruiz y otros como iniciador del movimiento feeling.

Al triunfo de la Revolución (1959), el mundo sonoro de Cuba se encuentra configurado de la siguiente forma: en el mundo de las charangas, el dominio del chachachá, independientemente de que también se canta boleros. La charangas que se encuentran sonando en Cuba par el 31 de diciembre de 1959 son las Aragón, Fajardo, Sensación, Sublime y un poco la Orquesta de Neno González. Fundamentalmente esta orquesta tocan cha cha chá y boleros, tanto en las transmisiones de radio, grabaciones y salones de baile.

En los conjuntos se encuentra Félix Chapotín (1909 -), Roberto Faz (1914-1966) que se le había ido por encima al Conjunto Casino. Se encuentra el conjunto Casino; la Sonora Matancera donde se interpretan sones, guarachas y boleros. En 1959 el cantante de la Sonora es uno de los grandes boleristas cubanos, Celio González; Bienvenido Granda, quien cantaba en el Alí-Bar propiedad de Alipio García, se había marchado de Cuba. En el Casino se encuentra Orlando Vallejo "Chicho" y Felo Martínez. Vallejo está situado en lo más alto de la interpretación. Cuba ha dado grandes intérpretes, cada uno de ellos con sus particularidades interpretativas pero Orlando Vallejo – quien solo cantaba canciones y boleros – se caracterizaba por registrar en lo agudo, en lo medio y en lo grave. Se diferencia mucho de Faz que era un gran sonero, cantaba el bolero pero lo interpretaba en el plano agudo, muy afinado y bien dicho pero sin posibilidades graves y medias en la voz. Vallejo cantaba bien en la charanga tal como lo recogen sus grabaciones con Fajardo; había aprendido a cantar con su maestro Alberto Ruiz.

Se encontraba el conjunto de Roberto Faz quien contaba además con un bolerista de la talla de Felo y Vallejo como lo fue Rolando "Rolo" Martínez, el cual se diferenciaba de Faz porque en el son montuno era sabrosísimo muy a pesar de su voz un poco añorada. Su voz al igual que la de Mañungo pueden ser reconocidas como aquellas voces capaces de levantar a cualquier tipo de coro por el timbre que le imprimían. Estaba el Conjunto de Chapotín con una característica sonora inigualable. Tenía a Miguelito Cuní, el extraordinario Cuní, tanto en los boleros como en el son. Se encontraba el Conjunto de Conrado Cepero que dejó grabados varios boleros tanto con Arsenio como con Chapotín. Cepero venía del quinteto conformado por Graciano Gómez que tenía en el tres a Isaac Oviedo. Cuní sería un solista con un gran centro de voz que se permitía cantar adelante produciendo un clima admirable.

Haciendo su trabajo en los cabarets se mantenía Nelo Sosa que había salido de la Gloria Matancera. En la Sensación están Orlando Contreras y Neno González. Vallejo y Calzada con Fajardo y Pepe Olmos con la Aragón.

Entre los solistas se encontraba Olga Guillot, Nelo Sosa, Orlando, Vallejo, se oían las grabaciones de Bienvenido Granda y se encontraba Fernando Albuérne interpretando los boleros y canciones de Lecuona, Roig, María Varona, Ernestina Lecuona, etc y que había incorporado a su repertorio canciones centro y suramericanas. Se encontraba con buen raiting en Radio Progreso con la Orquesta Almendra, Dominica Verges que cantaba boleros al estilo danzonete. Barbarito Diez se deleitaba en la Orquesta de Romeu.

Se escuchaban Tríos y cuartetos interpretando boleros, canciones y guarachas. El Trío Matamoros había grabado dos discos de larga duración aunque para esta época ya se encontraba en retirada. Se encuentra el Trío de Servando Díaz; Luisito Pla que en un primer momento fue un trío y después se transformó en un cuarteto. El Trío Cuba dirigido por Roberto Alday, el Taicuba que interpreta boleros y canciones. Existen dos cantantes que para ese momento no se encuentran en Cuba pero que están sonando muy fuerte desde el triunfo revolucionario hasta que –producto del bloqueo– no llega pasta para los discos y las compañías disqueras no envían sus reproducciones. Se trata de Panchito Riset con el Sexteto de Los Díaz que desde su primer éxito “*El cuartito*” no deja de sonar. Vicentico Valdés que constituye un fenómeno sociológico tal cual apuntamos anteriormente y que irrumpe con el bolero de Piloto y Vera “...aunque lejos estemos tú y yo, siempre unido estará nuestro amor”. Vicentico ocupará un lugar entre los oyentes hasta el año 1966.

En 1958 se encuentra una artista recorriendo los cabarets de La Habana obteniendo buenos resultados. Se trata de Gina León. En 1959 su popularidad sale del cabaret y se proyecta nacionalmente. Se encontraba otra cantante, especie de mixtura de diferentes voces, Blanca Rosa Gil que sólo registraba los planos agudos. Se constituyó en la bolerista de las mujeres y fue conocida como “La muñequita que canta”.

Sonaban entonces algunos cuartetos importantes, tanto en su vertiente armónica como en la tradicional de tres o dos guitarras. El Cuarteto de Facundo Rivero que dentro de su modestia ha constituido uno de los más grandes cuartetos de Cuba. Se encuentra sonando en la radio y en el mundo del cabaret el Cuarteto “Los de Henríquez” trabajando el mismo estilo de Facundo Rivero. En la radio se encontraba el Cuarteto Aroche interpretando la música tradicional.

El Dúo Cabrises – Farachs se constituye en 1957 y graba varios discos para la Panart, uno de ellos acompañados al órgano por Julio Gutiérrez “Boleros tradicionales”. A su lado se desarrolla un grupo formado en la década del cuarenta y que en el cincuenta se encuentra interpretando la trova tradicional, Las Hermanas Martí. Graban canciones y boleros de Villalón y Mauri. Un dúo excepcional que se hace fuerte en la vitrola y en los programas de peticiones es el Dúo Spirituano formado por Rodríguez (voz prima) y Mongo Huerta (director y voz segunda). Difunden la trova spirituana a nivel nacional. El cuarteto formado por Níco Saquito. “Los Guaracheros de Oriente” que interpretan el repertorio de Matamoros, “La Pulga” Sindo Garay, Saquito y Julio Gutiérrez. Está presente Luisa María Chorens, suprema bolerista de la

radio, hermana de Olga Chorens la cual está marcadamente influenciada por Libertad Lamarque.

BARBARITO DIEZ (1909 -)

está en el pedestal del éxito. Había comenzado en el treinta y en el cincuenta cuando coincide en Radio Progreso con Romeo y su Orquesta Gigante. Era conocido en la alta sociedad habanera con el grupo de Graciano Gómez. Se distingue con la onda retro con la discografía de Puchito.

Tito Gómez en la Riverside con los boleros y guarachas de las décadas del treinta y el cuarenta, Carlos Díaz con la Orquesta de los Hermanos Castro graba por segunda vez *“Bruca Maniguá”* de Arsenio Rodríguez. También se encontraban Felo Martínez y Luís Santi que tocaban boleros y guarachas con René del Mar. Benny Moré es quien domina la escena.

A la caída de Fulgencio Batista, en la “La Rampa”, “La Gruta” y en la barra del Saint-John se encuentra la figura de Frank Domínguez con Elena Burke. En la parte alta del Saint-John estaba el grupo de Zenén Suárez. Omara Portuondo está en el Cuarteto D’Aída.

En 1958 estaba sonando Miguel Gonzalo con dos discos que le hace la Panart donde graba “Santa Cecilia” “Ignacio Villa “Bola de Nieve” se encuentra en “Monseñor”, entrando y saliendo del país, cantando boleros, canciones y piezas internacionales, entre ellas la inmortal *“Flor de la Canela”* de Chabuca Granda. Empieza a sonar Lino Borges (1936).

El bolero sigue hasta 1962, año en el cual se presenta la influencia de la música pop fundamentalmente en las emisoras de radio lo que permite un desplazamiento del bolero en el espacio sonoro cubano. Unido a este fenómeno algunos artistas fallecen como el caso del Benny (febrero de 1962) y de Roberto Faz (abril de 1966) y otros se marchan del país. Se quedan haciendo resistencia la Orquesta Aragón y Lino Borges al fenómeno transcultural.

Comienza con la Revolución el bolerista José Tejedor (1922-1992). Se había iniciado en programas de aficionados y en actuaciones en lugares públicos haciendo dúo con Luís Oviedo. Cantaba en un bar en las playas de Guanabo. En 1962 se incorpora al conjunto Musicuba interpretando boleros de Leopoldo Ulloa, Juan Arrondo y José Antonio Méndez. La radio Nacional le creó la “Hora de José Tejedor”.

Surge con la Gloria Matancera el cantante Roberto Sánchez, nacido en Pinar del Río, intérprete del bolero-moruno, popularizado en la década del cuarenta por Carlos Argentino. En la década del setenta graba un disco con composiciones del maestro Agustín Lara. Se hace popular en México. La Gloria Matancera había tenido en las décadas del cuarenta y cincuenta como cantante a Pepe Merino, imitador en parte de Daniel Santos. Roberto Sánchez lo sustituye; interpreta además a los compositores del sesenta y setenta.

En 1963-64 destaca como solista la gran Omara Portuondo, con una gran personalidad e interpretando composiciones de Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y de la gente del filin. Construye un repertorio con las composiciones de la emergente Nueva Trova, lo tradicional de la canción filinesca y las nuevas composiciones de Portillo de la Luz y de José Antonio Méndez quien había regresado de México.

En la década del sesenta se encuentra en el salón de baile, Benny Moré, Félix Chapotín y la Orquesta Aragón que continúan en el mundo del chachachá y del bolero-chá. Los compositores Leopoldo Ulloa y Remberto Bécquer componen boleros y sones que son interpretados por Chapotín, Hechemendía y Lily Martínez.

Se acentúa la influencia foránea en la música y ya para los años del sesenta, para escuchar boleros tanto tradicionales, del filin o de los nuevos compositores es necesario asistir al salón de baile o a los clubes donde se encuentran los trovadores. Se disminuye su influencia en los programas radiales y de televisión, independientemente de que en forma fugaz aparezcan en ellos Omara Portuondo y Elena Burke. En Radio Progreso un locutor lucha por mantener la música popular cubana. Se trata de Eduardo Rosillo quien elabora el programa "La Discoteca de Radio Progreso". En la misma emisora Luís Grau Joubert desempolva discos de la trova tradicional. Posteriormente pasa a Radio Rebelde en un programa de audición nacional.

A partir de 1970 se inician por radio los festivales de música cubana. En años anteriores, Pablo Milanés había compuesto "*Mis primeros años*" (1962) que se hace popular en su voz y en la de Elena Burke, transformada en una de las mejores cantantes Cubanas.

LA PEÑA DE SIRIQUE

ALFREDO GONZÁLEZ “SIRIQUE” (1895-1979)

comenzó a cantar en reuniones privadas al lado de Manuel Corona y Nené Enrizo. Posteriormente inauguró en su casa de El Cerro, La Peña de Sirique, centro de reunión de trovadores. En 1935 formó parte del Cuarteto Vueltabajero. En 1962, con el triunfo revolucionario revive su peña en su taller mecánico A ella asisten todos aquellos trovadores de la década del diez, veinte y treinta que aún existían. No hubo escenario más importante en Cuba en el presente siglo que reuniera espontáneamente a tantos valores artísticos de épocas diferentes, incluyendo, a la nueva generación de músicos cubanos. Es la cama donde despierta el bolero tradicional. En ella y con los trovadores tradicionales, Pablo Milanés encuentra fuente importante para su futura formación, él que había cantado en el Cuarteto del Rey, y los Bucaneros y en la Orquesta Sensación.

Asisten músicos como Rodrigo Prats, Gonzalo Roig, Miguel Matamoras, Graciano Gómez; intérpretes como Esther Borja, Miguel Zelaya, Ernesto Oviedo. Permanecen en sucesiones Blanca Becerra, María Hernández y todos aquellos actores del Teatro Alhambra que aún vivían. Vienen los trovadores de Santiago de Cuba de la década del treinta y algunos del diez como es el caso de Pedreañez, Almendarez y Pucho “El Pollero”. La Peña de Sirique da origen a la Peña de Virgilio en Santiago de Cuba. De Sancti Spíritus viene Teofilito con el Trío Pensamiento en el cual canta un hijo de Miguel Companioni. Acuden además parte del talento artístico que todavía tenían condiciones para actuar y con los cuales Odilio Urfé y el Consejo Nacional de Cultura agrupa con la finalidad de realizar un taller de trabajo didáctico de la música cubana. Se incorporan el Sexteto Nacional, el Habanero y el Conjunto de Claves y Guaguancó. Se crea el Sexteto Los Tutankamen constituido por trovadores y soneros y donde el tresero es Isaac Oviedo y el guitarrista y voz segunda, Nené Enrizo. Uno de los cantantes es Sirique.

Era entonces conmovedor observar a Sindó Garay escuchando sus composiciones en la voz de su hijo Guarionex y el Chori haciendo la voz segunda. Encontrarse cualquier tarde dominical con Juan Pablo Miranda, Manolo Gallo, Eusebio Delfín y González Mánticis. De un rincón se levantaba la voz de Bienvenido León y de inmediato era seguido por Elena Burke y Omara Portuondo. La Peña de Sirique constituyó un escenario muy particular que se iniciaba a las dos de la tarde –entre piezas de mecánica y automóviles destartalados– en el localcito ubicado en la Calle Santa Rosa en Infanta y Consejero Arango y terminaba a las nueve y media de la noche.

EL MUNDO SONORO CUBANO

En el presente no solo se mantiene el ambiente filinesco de los años cuarenta y cincuenta; se canta y graba mucho del repertorio trovadoresco tradicional y de las canciones de los nuevos compositores e intérpretes. Se mantiene el bolero en los Conjuntos Rumbabana, Roberto Faz y Adalberto y su Son. El nuevo Septeto “Son las que Son” se especializan en el bolero, el son y el bolero-son. En un Septeto de mujeres que actúan en el Hotel Inglaterra. El Trío Voces de Oro interpreta el bolero filin, permeado por una mixtura del estilo pianístico y matamorista. El Trío Taicuba interpretando la onda filinesca y los boleros que compone su director Bas Tabranes, quien había integrado y dirigido el Trío formado por Fabio Landa, Llerena y Tabranes, que en el treinta y el cuarenta acompañó a intérpretes mexicanos y argentinos. La Orquesta Aliamén de Santa Clara, que toca para bailes con su cantante “El Indio”, el cual recrea el repertorio de Manolo Gallo y Teofilito en el marco de la charanga.

La Original de Manzanillo que tuvo como cantante a Manolo del Valle, el cual actúa como solista. Es uno de los cantantes que irrumpe en la década del setenta con gran fuerza interpretando los boleros de Pachi. Anteriormente la Orquesta Rumbabana y Aragón le interpretó parte de sus composiciones. Se encuentran interpretando boleros desde la década del cuarenta y del cincuenta, Tito Gómez, que después de cantar con la Riverside y con la Orquesta de Jorrín se encuentra en la Gran Orquesta del ICR. Roberto Sánchez ahora en un espectro mayor en el mundo del bolero-moruno. Gina León se mantiene como reina del bolero.

Frank Domínguez vive su mundo en el Restaurant Monseñor interpretando sus composiciones y las de José Antonio Méndez. Un nuevo boquerista, un gran intérprete es Mundito González, imitando el estilo de René Cabel. Su repertorio incluye boleros desde la década del cuarenta hasta las nuevas composiciones de Adalberto Álvarez.

ERNESTO OVIEDO

Una de las mejores voces cubanas, poco promocionadas— canta con la Orquesta del conjunto Folclórico Nacional, animando las tardes de los jardines del Teatro Mella. Esta Orquesta presenta la particularidad de que, teniendo a Oviedo como base, se constituye en sexteto y cuarteto con tres guitarras. Surgida en los años sesenta, María Elena Pena, en la década del ochenta es invitada por Muñungo a cantar con el Septeto Nacional donde anteriormente habían cantado Esther Borja y Omara Portuondo. Desde el

año 1990, María Elena Peña actúa en la TV cubana recreando el filin. Se mantiene cantando boleros, Pablo Milanés y algunas composiciones que elabora Silvio Rodríguez interpretando sus boleros. Luís Téllez cantando las composiciones de Frank Domínguez y José Antonio Méndez.

Surge el programa “Todo el Mundo Canta”, el Septeto “Sierra Maestra”, conformado en la idea de interpretar las piezas éxito del Septeto Nacional. Trabajan con Mañungo, Lázaro y Embale. Básicamente su repertorio contiene boleros-sones (Mañungo, Rapindey y Bienvenido J. Gutiérrez), sones (Ignacio Piñeiro) y boleros (Juan Almeida, Tania Castellanos y Rosendo Ruiz, hijo) y algunas guarachas.

En el marco de la trova siguen Portillo de la Luz y Angelito Díaz, en el Rincón del Filin, en los altos del Hotel Saint-John. Uno de los boleros últimos de Portillo es “*Portillana*”. Se encuentra la gran compositora y trovadora Martha Valdés en Matanzas. Se mantuvo componiendo boleros hasta el día de su muerte, Juan Pablo Miranda, quien había sido en las décadas del cuarenta y del cincuenta uno de los compositores más solicitados por las editoras de México. En Santiago de Cuba se localiza Félix Mainat unido al poeta Cos Causse. En Camaguey está Carnot. En Matanzas existen algunos Tríos y el gran intérprete Bernardo –contemporáneo de Frank Domínguez– y el Trío Taicuba. Canta los boleros de Ernesto Lecuona y del filin. En Santi Spíritus está el Trío Pensamiento.

LUGARES PARA ESCUCHAR BOLEROS

En “El Rincón del Filin” en el Hotel Saint-John permanecen Portillo de la Luz, Angelito Díaz y otros. En el Gato Tuerto y Faro de Sagua está María Elena Peña. En el Restaurant “El Patio”, el Trío Taicuba; en el Palacio de las Artesanías el Trío Alma de Cuba formado por Orlando Villa (guitarra y voz prima), Guillermo Peneque (maracas, voz segunda), Lorenzo González (tres), acompañados por Rafael Lorenzo (Marímbula) quien había pertenecido al grupo de Carlos Puebla. El Trío Alma de Cuba presenta en la actualidad un repertorio completo de la trova tradicional, especialmente las composiciones de Sindo Garay, Manuel Corona, Graciano Gómez, Miguel Matamoros y otros. En el Hotel Lincoln donde estuvo por largo tiempo Candito Ruiz y su piano, ahora se encuentra el Trío Voces de Oro. Se escuchan boleros en el Floridita, La Bodeguita del Medio y el Hotel Douville. El bolero está en el Tropicana con Luís Téllez y con la gran Malena Burke quien ha realizado una larga y exitosa temporada en Venezuela, acompañada por uno de los más grandes guitarristas de Cuba, Níco Rojas. En el Hotel Capri y en el Salón Rojo están Elena Burke y Omara Portuondo que también actúan en el Hotel

Nacional. En el legendario Restaurant Monseñor – el escenario de Bola de Nieve – se encuentra Frank Domínguez. El bolero se escucha en los bailes de La Tropical y en los Círculos Sociales (ejemplo, el de los trabajadores Petroquímicos) donde actúan orquestas, charangas, tríos y cuartetos. En las descargas de la Casa de la Cultura “José Belmonte”. En el “El Hurón Azul” de la Unión de escritores y Artistas de Cuba y de la Asociación de Músicos. Se cantan boleros en la TV y en el programa de Radio Progreso “Boleros”, el cual ha sufrido diversos cambios de horario y que en la actualidad se denomina “Guitarras y boleros”, conducido por Marta del Río. Ha trascendido el ámbito latinoamericano los Festivales del Bolero que anualmente se celebran en la Isla, organizado por la UNEAC.

El Bolero, con mayor o menor fuerza, con mayor o menor presencia siempre se ha compuesto e interpretado en esta nación caribeña y siempre ha estado presente en su heterogéneo mundo sonoro. Existen orquestas significativas que en sus grabaciones incorporan pocos boleros pero que son interpretados en el salón de baile. Es el caso de NG La Banda que tiene al bolerista Tony Calá; Revé y su Charangón. Los Van Van con Pedrito Carbo y el polifacético grupo Irakere; el Dúo de las Hermanas Nubiola con la Orquesta de Pacho Alonso y a su lado Fernando Alvarez cantando el filin y José Tejedor en su programa de boleros. Y si esto fuera poco, todavía se observa en plazas, calles y jardines, jóvenes y viejos trovadores que en cualquier momento y ahora en libertad –al igual que legendarios trovadores medievales– cantan a golpe de boleros, en 2x4 y con un mundo armónico incontenible, sus angustias, incógnitas y esperanzas en una Isla que en un día cualquiera del siglo XIX vio nacer a José Pepe Sánchez y con el al Bolero, la expresión más genuina del arte popular latinoamericano.

Iconografía



Arriba, derecha: José "Pepe" Sánchez
Abajo, derecha: Emiliano Blez



De Izq a der (sentados): “Pepe” Sánchez (Guitarra y voz segunda); Emiliano Blez (Guitarra y voz prima); (de pie): Luis Felipe Poretas (Tercera voz); “Pepe” Figueroa (Voz prima); Bernabé Ferrera (Voz segunda)

TRISTEZA

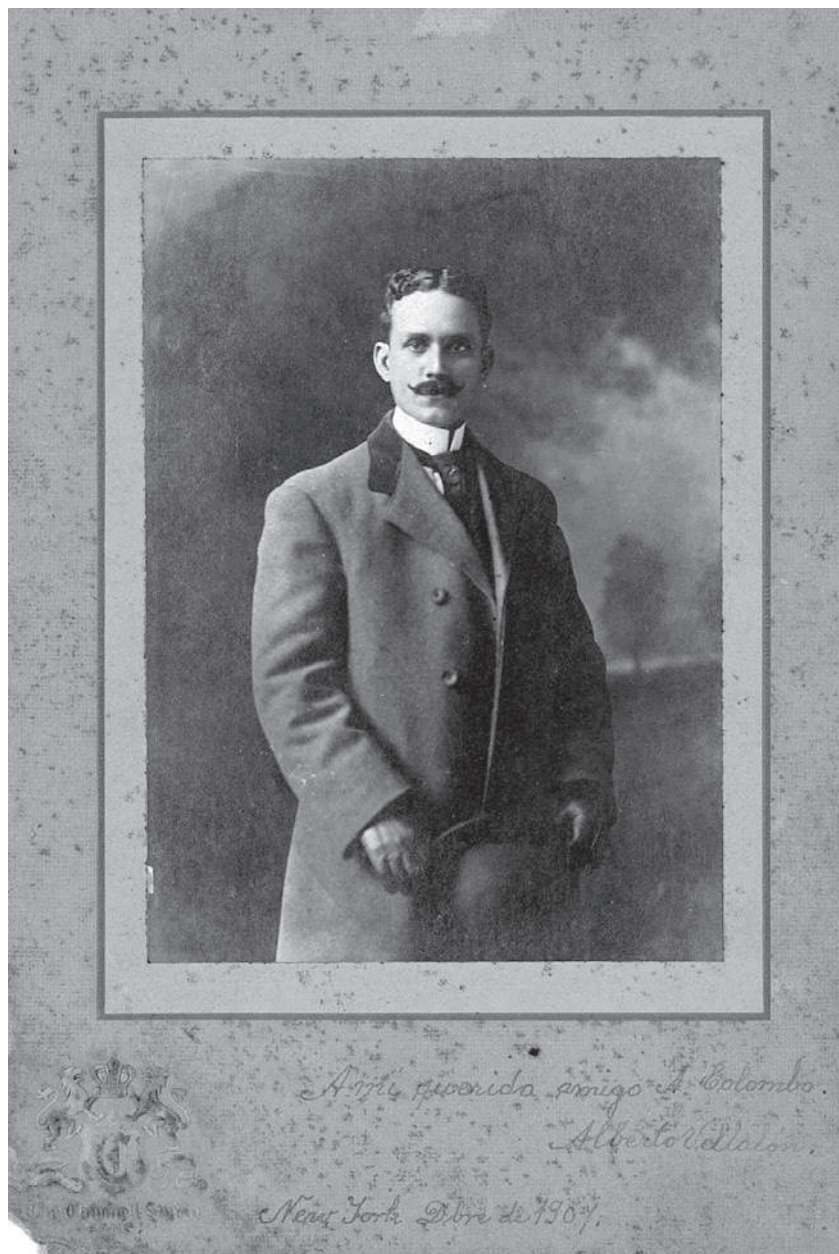
Bolero

José (Pepe) Sánchez
(1856-1918)

Moderato $\text{♩} = 72$

Tris - te - za me dan una

que - jet mu - jer pro - fun - do do - lor que 'du - da: de mí' 'hey



Alberto Villalón en New York; diciembre de 1904
Floro Zorrilla (Voz prima) y Juan Cruz (Voz segunda)



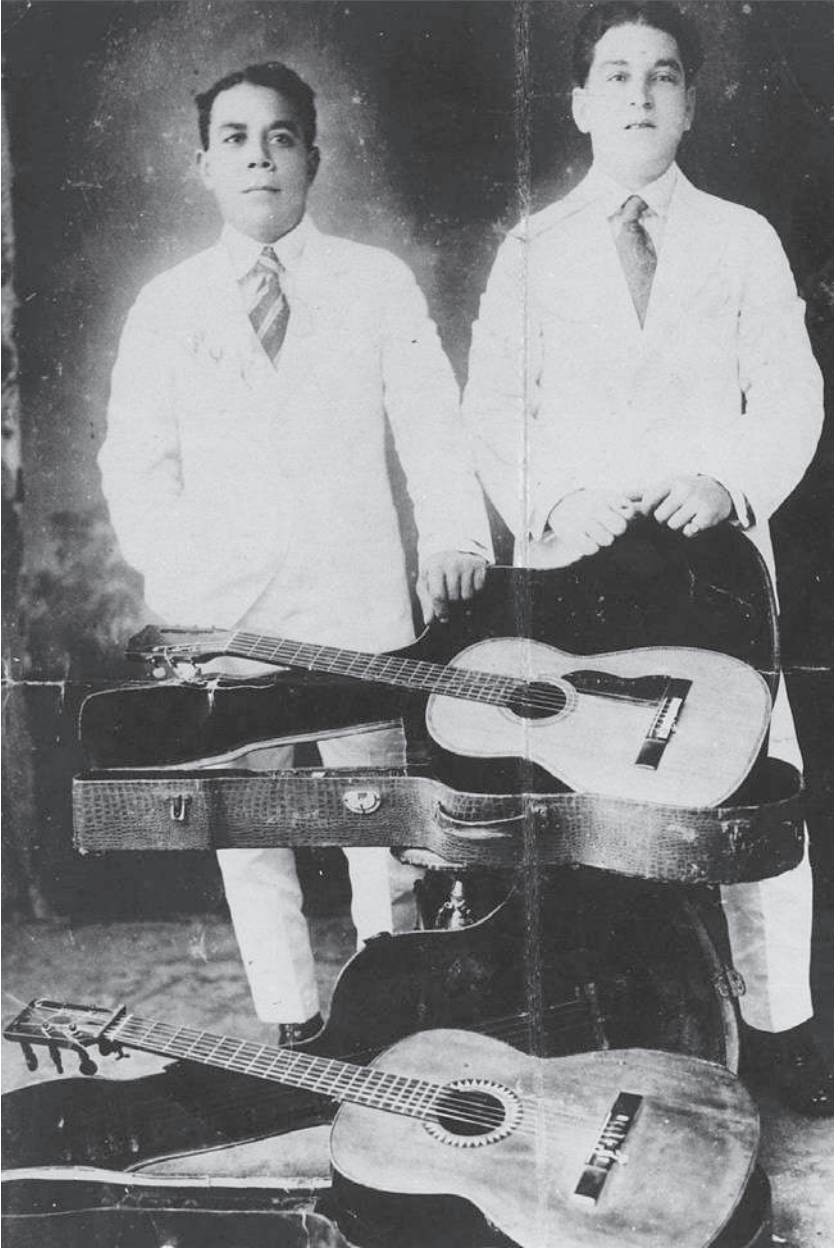
Floro Zorrila (Voz prima) y Juan Cruz (Voz segunda)



Sindo Garay y la actriz y cantante Blanca Becerra; 1962



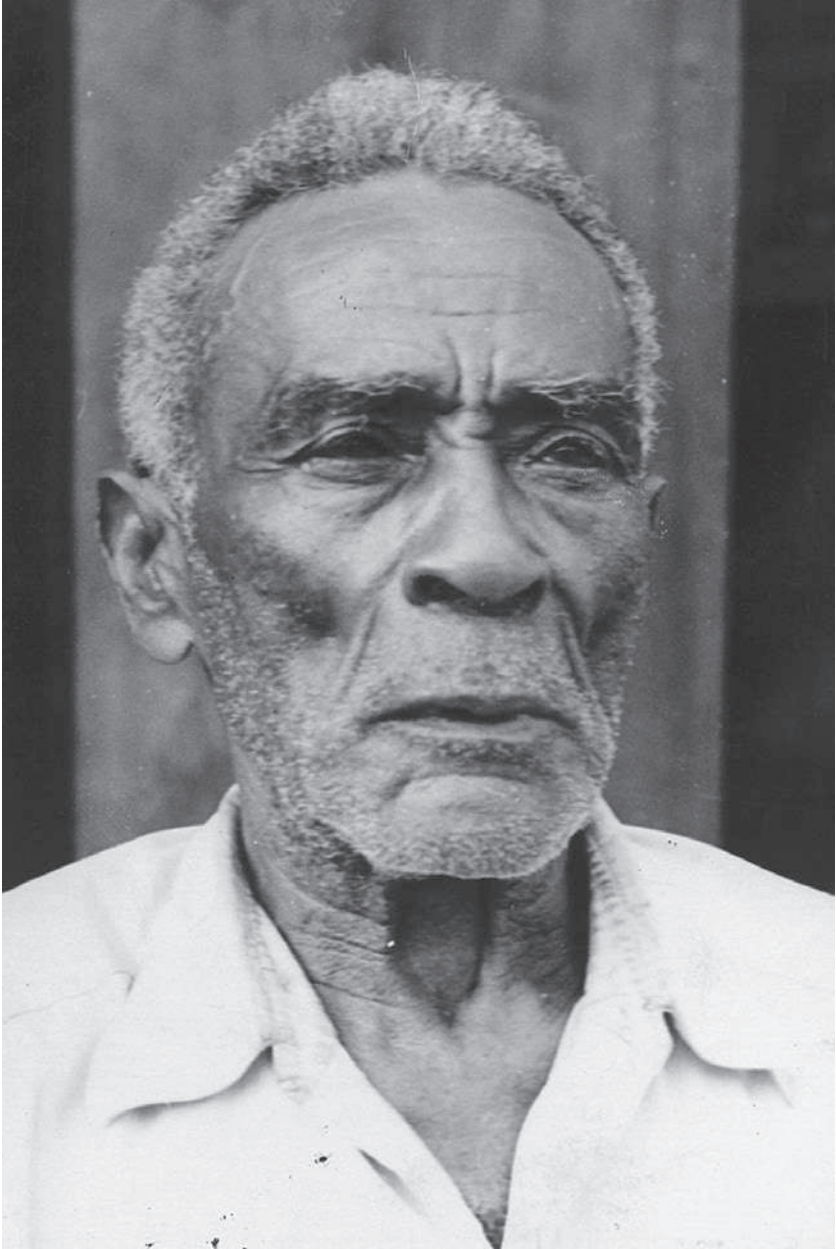
Los cuatro grandes de la Trova: Rosendo Ruiz, Manuel Corona,
Sindo Garay y Alberto Villalón



Miguel Zaballa y Floro Zorrilla



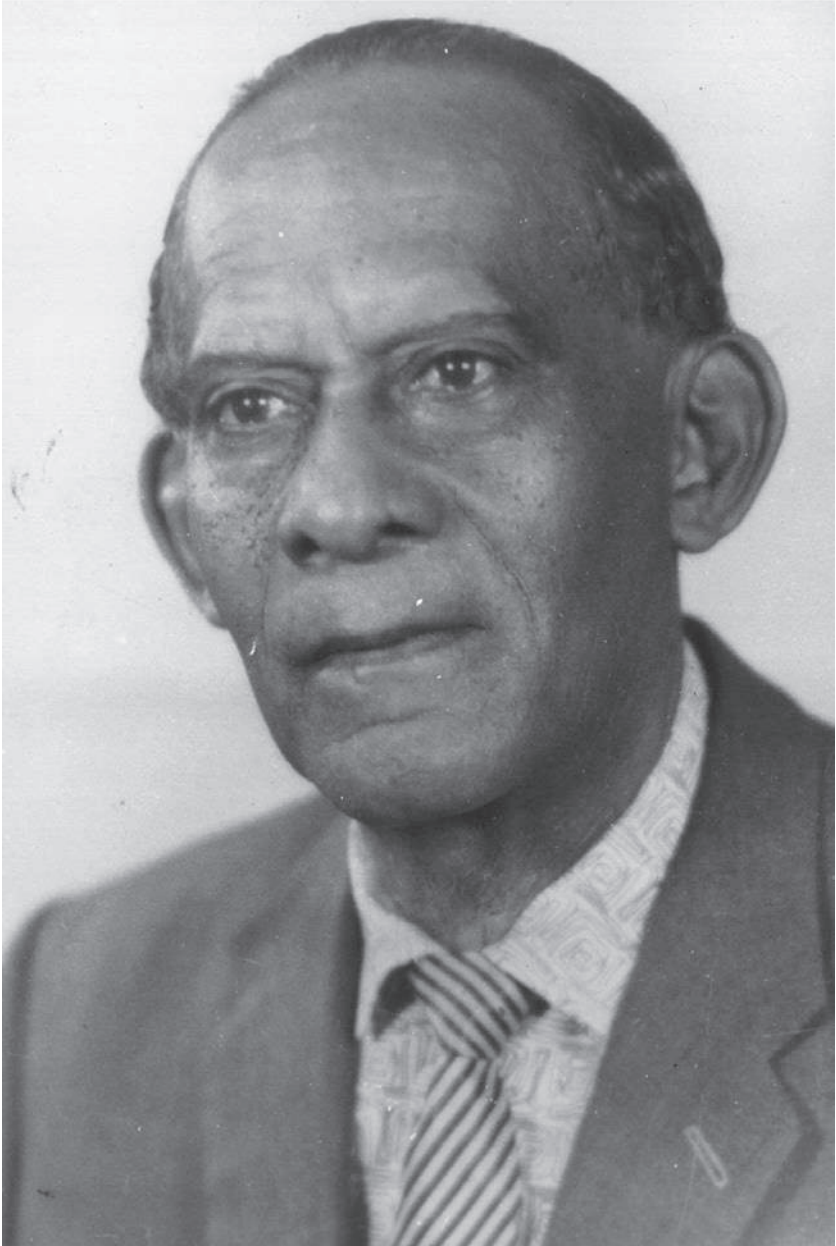
Patricio Ballagas



Pepe Banderas, 1963



Manuel Corona



Graciano Gómez



Miguel Companioni



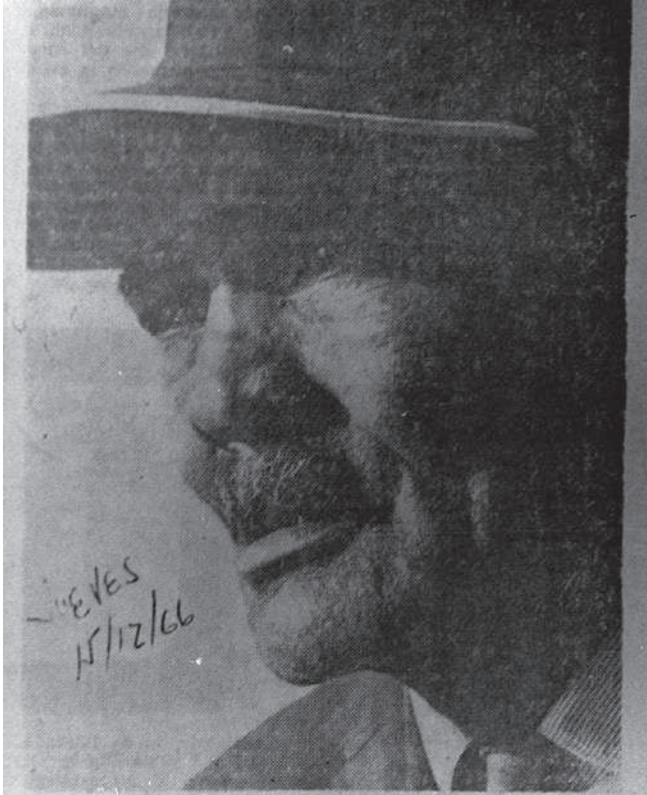
María Teresa Vera



Bienvenido León y Alfredo La Fé



Cuarteto Luna; enero de 1957



Ha muerto Bienvenido Julián Gutiérrez

La familia autoral cubana está de duelo, con la muerte de Bienvenido Julián Gutiérrez.

Este viejo autor cubano —más de 40 años componiendo música popular genuinamente criolla— nació en La Habana, en el año 1904.

De su gran repertorio, que está compuesto por boleros, collosas, sones, guarachas, afros, montunos, congas etc., mencionaremos algunas de sus obras más populares, muchas de las cuales tienen infinidad de grabaciones en el extranjero, pues Bienvenido era miembro de la Sociedad de Autores Franceses: Don Ramón, Los tres Juanes, Carmelina, Con un solo pie, El Cafecito, Por la cintura, Esas no son cubanas, El huerfanito, Sensemayá, Cundunga, Traigo un tumbao, Mi barracón, Azúcar pá un amargao. Extraño es eso y otras muchas.

Bienvenido Julián Gutiérrez



Marcelino Guerra “Rapindey”; en New York, Abril de 1951



Luis Marquetti



Elena Burke y Bola de Nieve



Juan Pablo Miranda



Orlando de la Rosa



Panchito Riset



Vicentico Valdés



Miguelito Cuní



Ignacio Villa "Bola de Nieve"



Benny Moré



Arcenio Rodríguez



César Portillo de la Luz



Pablo Milanés

6312 M. 05-V

Lágrimas Negras Bolero M. Matamoros.

Aunque tú me has de ya dar en el corazón... aunque tú has muerto... la lona de tus... la...
 en vez de mal de... así te con... como en mi sueño te col... en mi sueño te col...
 de ver da... más... Si... yo la... se me da tu... Si... el dolor pro...
 fundos de tu... y... sin que se... el llanto... me... me... me... me...
 tiene lágrimas... no... me... me... me... me...

Miguel Matamoros

El día 10 de febrero del 971 en el Teatro Aguilera de Santiago de Cuba, fue estrenada

(No agregarle el estribillo)
 V. L. G.

Partitura de Lágrimas Negras firmada por su Autor Miguel Matamoros

"RECLAMO MISTICO"
 BOLERO Por Miguel Matamoras.

Di-me que ya eres li-bre es..mo es el vien-to di...

mo que no me que-res. que ya med..vi..das di me que ya no

tienes un pen-sa.mien-to ni u--na so-la espe..ran-za que me de

vi...da ni una sola es-pe..ran-za que me de vi...da

mi...ra que ya me mue-ro que su pro mu...cho mi

ra que ya me a..bre-mau pe..mas muy hon..da mi ra que si mu

rui-do tu voz es--eu--cho -- que + da des-pues de muer-to

que te res pon--da -- sue...da des-pues de muer-to

que te res--pon..da

Miguel Matamoras

Partitura de Reclamo Místico firmada por su Autor Miguel Matamoras



Partitura del bolero Deuda firmada por su Autor Luis Marquetti

Cien años de boleros cubanos

Cronología

Año	Título de la Obra	Autor
1883	Tristeza	José Pepe Sánchez
1884	Así eres tú	Juan de Dios Hechavarria
1885	En un calabozo	José Pepe Sánchez
1885	Pesares	Eulalio Limonta
1886	Dolores	José Pepe Sánchez
1887	Cristinita	José Pepe Sánchez
1888	Sueño dorado	Julio Hernández
1889	Tú no me comprendes	José Pepe Sánchez
1890	En tu luna	Antonio Boudet
1891	Despertar	Ramón Ivonet
1892	Negrita Linda	Juan de Dios Hechavarria
1893	Manena	José Pepe Sánchez
1898	Cuba libre	José Pepe Sánchez
1902	Doble inconsciencia	Manuel Corona
1907	Cuando en ocaso	Alberto Villalón M.
1907	La tarde	Sindo Garay
1908	Las flores del edén	Manuel Corona

1908	Ensueño	Manuel Corona
1909	Lago azul	Sindo Garay
1910	Pasión	Manuel Delgado
1910	Yoya	Manuel Corona
1911	Lloraba un corazón	Manuel Mauri
1912	Pura	José Pepe Sánchez
1912	Celia	Manuel Mauri
1913	Alfonsa	Manuel Corona
1913	Ya es tarde	Sindo Garay
1913	No me importa	Enrique Peña
1914	Angelina	Manuel Corona
1914	Violeta	Rosendo Ruiz
1914	El turbión	Alberto Villalón M.
1915	Habana querida	Sindo Garay
1915	El erial	Sindo Garay
1915	Prieta mía	Manuel Corona
1915	Mi pecho y mi alma	Manuel Corona
1915	Carmen	José Pepe Banderas
1916	Ya es muy tarde	Patricio Ballagas
1916	Angeles de Mantua	Sindo Garay
1916	Ella y yo	Urrico Ablanado y Oscar Hernández

1917	El golpe	Manuel Corona
1918	La ausencia	Alberto Villalón M.
1918	Mujer perjura	Miguel Companioni
1918	Tuya es mi vida	Alberto Villalón M.
1918	Rayos de oro	Sindo Garay
1919	Bella María	Manuel Mauri
1919	Idilio	Emiliano Blez
1920	La reja	Rosendo Ruiz
1921	¿Y tú qué has hecho?	Eusebio Delfín
1921	Rosalía	Miguel Companioni
1921	Deja que me ilumine	Teofilito
1922	Boda negra	Alberto Villalón M.
1922	Sublime ilusión	Salvador Adams
1923	Los muertos de esa tumba no está muertos	Alberto Villalón M.
1923	Aquella boca	Eusebio Delfín
1924	Besos en el alma	Juan Limonta
1924	Aurora	Miguel Corona
1924	Herminia	Manuel Companioni
1925	La Finquita	Narciso Sucarichi
1925	Se fue	Ernesto Lecuona
1925	Rosalba	Manuel Companioni

1925	La alondra	Sindo Garay
1926	No me perturbes	Bienvenido Julián Gutiérrez
1926	Malecón de ensueños	Justo Vásquez
1926	Las perlas de tu boca	Eliseo Grenet
1926	Cuando se aleja la tarde	Francisco Rojas
1927	Si tú supieras	Ernesto Lecuona
1927	Un bolero en la noche	Jorge Ankermann
1928	Aquella tarde	Ernesto Lecuona
1928	Reclamo místico	Miguel Matamoros
1928	Olvido	Miguel Matamoros
1928	Juramento	Miguel Matamoros
1929	La dulce realidad	Eutimio García Banderas
1929	Aquellos ojos verdes	Nilo Menéndez – Adolfo Utrera
1929	Sobre tu boca	Fernando Collazo
1930	Mirar penetrante	Juan Pichardo Cambié
1931	No lo dudes	Ernestina Lecuona
1931	Lágrimas negras	Miguel Matamoros
1931	El huerfanito	Bienvenido Julián Gutiérrez
1931	Tus lágrimas	Julio Brito
1932	Es falso	Graciano Gómez
1932	Descripción de un sueño	José Pedralles
1932	Tuve un sueño	Manuel Romero

1933	Como tú	Armando Valdespí
1933	Ansias locas	Eusebio Delfín
1933	Idilio	Manuel Romero
1934	Lupina	Enrique González
1934	Abandonada	Manuel Romero
1934	Migajas de amor	Eusebio Delfín
1935	Mujer... tú lo sabes	Armando Valdespí
1935	Como mi vida gris	Graciela Parra
1935	La clave misteriosa	Marcelino Guerra "Rapindey"
1935	Dolor cobarde	Miguelito Valdés
1935	Ojos malvados	Cristina Saladrigas
1936	Ya no alumbraba tu estrella	Miguelito Valdés
1936	Cuando el conjunto	Graciano Gómez
1937	Mi idolatría	Graciano Gómez
1937	Convergencia	Marcelino Guerra y Bienvenido J. Gutiérrez
1937	Insomnio o desvelo	Juan Pablo Miranda
1938	Si yo fuera como tú	Carlos Manuel Delgado
1938	Romances	Juan Pablo Miranda
1938	Maldita droga	Juan Pablo Miranda
1939	Alma de Mujer	Armando Valdespí
1939	Cubanita	Rodrigo Prats

1939	Alma de roca	Lily Batet
1940	Injusta duda	Enrique González
1940	No te importa saber	René Touset
1940	No puedo	Armando Beltrán
1940	Nosotros	Pedro Junco
1941	Como tú no hay	Armando Beltrán
1941	Desvarío	Arsenio Rodríguez
1941	Mensaje de amor	Rafael Ortiz
1941	Perdón	Juanito Tremble
1941	Y qué mas da	Julio Gutiérrez
1941	Dame un trago	Rafael Ortiz
1942	A mi manera	Marcelino Guerra “Rapindey”
1942	Tiste lucha	Arsenio Rodríguez
1943	Ya es muy tarde	Candito Ruiz
1943	Plazos traicioneros	Luís Marquetti
1943	Alma libre	Juan Bruno Tarraza
1943	Culpable soy	Marcelino Guerra “Rapindey”
1943	Mentiras tuyas	Mario Fernández Porta
1943	Por eso no debes	Margarita Lecuona
1944	Toda una vida	Oswaldo Farrés
1944	Hebras de plata	José Claro Fumero
1944	Te equivocaste	Sindo Garay

1944	Inolvidable	Julio Gutiérrez
1944	Tenía que ser así	Bobby Collazo
1944	Déjame decirte	Pepe Delgado
1945	No vuelvo contigo	Mario Fernández Porta
1945	Nadie más que tú	Jacinto Scull
1945	Deuda	Luís Marquetti
1945	No me vayas a engañar	Oswaldo Farrés
1946	La última noche	Bobby Collazo
1946	Quizás, quizás	Oswaldo Farrés
1946	Entre espumas	Luís Marquetti
1946	¡Ay cubanita!	Rodrigo Prats
1946	El cuartito	Manuelito Medina
1946	Allí donde tú sabes	Luís Marquetti
1947	Dos gardenias	Isolina Carrillo
1948	Los anhelos míos	Enrique Hernández
1948	No, no, no y no	Oswaldo Farrés
1948	La vida es un sueño	Arsenio Rodríguez
1948	Tè esperaré	Lily Martínez Griñán
1948	La carta	Arsenio Rodríguez
1948	Esto sí se llama querer	Lily Martínez Griñán
1948	Comprensión	Cristóbal Doval
1948	Oye	Pepe Delgado

1949	Soy feliz	Juan Bruno Tarraza
1949	Soy muy cubano	Alberto Villalón M.
1949	Me siento muy solo	Arsenio Rodríguez
1949	Nunca te lo diré	Gonzalo Roig
1950	Realidad y fantasía	César Portillo de la Luz
1950	Ensoñación	Adolfo Guzmán
1950	Esperaré mi vida	Luís Yáñez y Rolando Gómez
1950	Más daño me hizo tu amor	Juan Arrondo
1950	Quiéreme y veras	José Antonio Méndez
1951	Nunca te lo diré	Gonzalo Roig
1951	Invierno y Navidad	Tony Tejada
1951	Cielo y sol	Juan Pablo Miranda
1951	Tú mi adoración	José Antonio Méndez
1951	Qué vá!	Oswaldo Farrés
1952	Encantado de la vida	Justi Barreto
1952	Esperando carta	Pablo Cairo
1952	¿Qué sientes?	Rosita Pino
1952	Derroche de felicidad	Jorge Zamora
1952	Mil congojas	Juan Pablo Miranda
1953	Aunque jamás me mires	José Slater Badán
1953	Desastre	Luís Marquetti
Año	Título de la Obra	Autor

1953	Nos estamos alejando	Lily Martínez Griñán
1953	Cosas del alma	
1953	Mi propia sangre	Jesús Guerra
1954	Refúgiate en mí	Frank Dominguez
1955	Te han mentido	Jacinto Scull
1955	¡Qué difícil!	Juan Pablo Miranda
1955	Adórenla como Martí	Arsenio Rodríguez
1956	¿Cómo te atreves?	Frank Domínguez
1956	Así no quiero ser feliz	José Puig Calero
1956	Mujer dime que sí	Lily Martínez Griñán
1956	Tú me acostumbraste	Frank Domínguez
1956	La noche de anoche	René Touset
1956	Abstraídamente	Jorge Mazon
1956	Ven aquí a la realidad	Ernesto Duarte
1956	Humo y espuma	Luis Marquetti
1957	Todo aquel ayer	Armando Guerrero
1957	Tú me sabes comprender	Ricardo Díaz
1958	Te beso y te regaño	René Touset
1959	Sólo por rencor	Rogelio Martínez
1959	¿Qué ambicionabas tú?	Luis Yáñez y Rolando Gómez
1959	Tengo el corazón herido	
1959	Lo que estoy viviendo	

1960	Olvida y vuelve	Ernesto Duarte
1960	Lo añoro	Calixto Callava
1961	Nuestras vidas	Orlando de la Rosa
1961	Morir soñando	Lino Borges
1961	Tu verdad	Giraldo Piloto y Alberto Vera
1962	Mis veinte años	Pablo Milanés

**Boleros Cubanos
para una Antología Universal
(1887-1962)**

Año	Título de la Obra	Autor e Intérpretes
1887	Cristina	
	Trío Pensamiento	José Pepe Sánchez
1902	Doble Inconsciencia	
	María Teresa Vera	Manuel Corona
1907	La tarde	
	Dúo Sindo-Guarionex	Sindo Garay
1915	Prieta mía	
	Trío Nano	Manuel Corona
1916	Ella y yo	
	Barbarito Diez	Oscar Hernández y U. Ablanedo
1918	Mujer perjura	
	María Teresa Vera	Miguel Companioni
1921	Deja que me ilumine	
	Dominica Verges	Teofilito
1921	Rosalía	
	Dúo Sindo-Guarionex	Miguel Companioni

- 1921 ¿Y tú qué has hecho?
Barbarito Diez Eusebio Delfín
- 1923 Aquella boca
Abelardo Barroso con
el Sexteto Habanero Eusebio Delfín
- 1924 Aurora
María Teresa Vera Miguel Corona
- 1925 Se fue
Sexteto Habanero Ernesto Lecuona
- 1926 No me perturbes
Sexteto Habanero Bienvenido Julián Gutiérrez
- 1926 Las perlas de tu boca
María Teresa Vera Eliseo Grenet
- 1928 Reclamo Místico
Sonero Clásico del Caribe Miguel Matamoros
- 1928 Sobre tu boca
Fernando Collazo con
el Sexteto Cuba Fernando Collazo
- 1929 Aquellos ojos verdes
Néstor Chaires Nilo Menéndez – Adolfo Utrera
- 1931 Lágrimas negras
Alfredo Sadel Miguel Matamoros
-

1931	Tus lágrimas	Julio Brito y Orquesta Siboney	Julio Brito
1933	Como tú	Roberto Faz	Armando Valdespí
1935	La clave misteriosa	Bienvenido Granda	Marcelino Guerra “Rapindey”
1936	Ojos malvados	Barbarito Diez	Cristina Saladrigas
1937	Convergencia	Miguelito Cuní	Marcelino Guerra y Bienvenido J. Gutiérrez
1939	Alma de roca	Trío Hermanas Martí	Lily Batet
1940	No te importa saber	Berto González	René Touset
1940	Nosotros	Fernando Fernández	Pedro Junco
1942	A mi manera	Bienvenido Granda	Marcelino Guerra “Rapindey”
1943	Plazos traicioneros	Vicentico Valdes	Luís Marquetti

-
- | | | |
|------|-------------------------|--------------------------|
| 1944 | Toda una vida | |
| | Fernando Torres | Oswaldo Farrés |
| 1944 | Inolvidable | |
| | Tito Rodríguez | Julio Gutiérrez |
| 1945 | No me vayas a engañar | |
| | Fernando Torres | Oswaldo Farrés |
| 1945 | Por eso no debes | |
| | María Luisa Landin | Margarita Lecuona |
| 1946 | La última noche | |
| | Pedro Vargas | Bobby Collazo |
| 1946 | Allí donde tú sabes | |
| | Panchito Riset | Luís Marquetti |
| 1946 | El cuartito | |
| | Panchito Riset | Manuelito Medina |
| 1946 | Contigo en la distancia | |
| | Lucho Gatica | César Portillo de la Luz |
| 1946 | Quizás, quizás | |
| | Bobby Capó | Oswaldo Farrés |
| 1946 | Dos gardenias | |
| | Daniel Santos | Isolina Carrillo |
| 1947 | Deuda | |
| | Leo Marini | Luís Marquetti |
-

1948	La vida es un sueño	
	René Scull	Arsenio Rodríguez
1948	Llanto de luna	
	Tito Rodríguez	Julio Gutiérrez
1949	Me siento muy solo	
	René Scull	Arsenio Rodríguez
1949	Soy feliz	
	María Victoria	Juan Bruno Tarraza
1951	Tú, mi adoración	
	José Antonio Méndez	José Antonio Méndez
1951	Si me pudieras querer	
	Ignacio Villa	Ignacio Villa
1952	Mil congojas	
	Elena Burke	Juan Pablo Miranda
1956	La noche de anoche	
	Olga Guillot	René Touset
1956	Tú me acostumbraste	
	Lucho Gatica	Frank Domínguez
1961	Morir soñando	
	Lino Borges	Lino Borges
1961	Nuestras vidas	
	Miguel de Gonzalo	Orlando de la Rosa

1961 Tú, mi desengaño

Pablo Milanés

Pablo Milanés

1962 Mis veinte años

Pablo Milanés

Pablo Milanés

Índice de nombres

A

- Abad, Antonio
 Abbot, Abiel
 Ablanedo, Urrico
 Acevedo, Miriam
 Acosta, Agustín
 Acosta, José Manuel
 Acosta, Leonardo
 Alas del Casino, Carlos
 Alba Marina
 Abuerne, Fernando
 Albino, Jhonny
 Aldanes, Gilberto
 Alexander, James E.
 Alday, Roberto
 Alfaro, Severino
 Alfaro, Xiomara
 Alfonso XIII (rey)
 Alfonso, Nilo
 Almanza, Pedro
 Alonso, Pancho
 Altamirano, Elisa
 Ángeles, Berta de los
 Álvarez, Adalberto
 Álvarez, Fernando
 Álvarez Guédez, Guillermo
 Álvarez, René
 Álvarez, Paulina
 Álvarez de la Sierra, Juan Bautista “El Incógnito”
 Anckermann, Carlos (padre)
 Anckermann, Fernando
 Anckermann, Jorge
 Anderson, María
 Aguiló, Arturo
 Arche, Diego R.
 Arango, José 1
 Arcaño, Antonio
 Arango, José

Ardevol, José	Baqueiro Fóster, Gerónimo
Argentino, Carlos	Barceló, Roberto
Armengod, Ramón	Barrios, Gregorio
Aroche, Alberto	Barroso, Abelardo
Aróstegui, Elías	Batet, Lily
Arrieta y Bambitelli, José María	Batista, Fulgencio
Arrom, Juan José	Bauzá, Mario
Arrondo, Juan	Beato, Pedro
Alvizu, Juan	Becerra, Blanca
Ausucua, Juan	Bécquer, Remberto
Avellanet, Chucho	Beethoven, Ludwing Van
Ayue, Nené	Beltrán, Armando
Ayón Felito	Berigan, Bunn
B	Bergaza, Felo
Bacallao, Antonio	Betancourt Cisneros, Gaspar “El lugareño”
Bach, Juan Sebastián	Betancourt, José Victoriano
Balceleta, Lorenzo	Betancourt, Luis Victoriano
Ballagas, Patricio	Betancourt, Pedro
Bambitelli	Blanco Aguilar, Jesús
Banderas, Eutimio	Blanco Leonard, J.
Banderas, José-Pepe	Blanco, Zuaso,
Banderas, Quintín	

Blandí, Santiago	Burke, Elena
Blez, Emiliano	Burke, Malena
Bolaños, Esteban	Bustillos, Benitin
Boloña, Alfredo “Sinsonte”	C
Bonfil, Esperanza “Esperanza Iris”	Caballero, Gerardo
Borbolla, Carlos	Cabel, René
Borguella, Manuel “Mozo”	Cabrera Infante, Guillermo
Borja, Esther	Cairo, Pablo
Borges, Carlos	Caignet, Félix B.
Borges, Lino	Calá, Tony
Boudet, Hermanos	Calero, Carlos
Bouffartique, Oscar M.	Calzada, Rubén
Bravo, Delia 218	Calles, Oscar
Bravo, Pepe	Calloway, Cab
Bravo, Soledad	Camacho, Nicolás
Brindis Garrido, Claudio José Domingo	Camejo, Matilde
Brindis de Salas, Claudio (padre)	Camín, Alfonso
Brito, Alfredo	Campos, Chela
Brito, Julio	Carbo, Pedrito
Brown, Helen	Carbí, Panchito
Buelta y Flores, Tomás	Cárdenas, Bienvenido
	Carnot

Carpentier, Alejo	Castro, Hermano
Carpentier, Sarita	Causse, Cos
Capó, Bobby	Cavarrubias, Francisco
Cárdenas, Guty	Cepero, Conrado
Carriera Inciarte, José M. “El Chino”	Cerezo, Lorenzo Sebastián
Carrillo, Isolina	Cervantes, Ignacio
Carrillo, Luis	Cervantes, María
Caruso, Enrico	Céspedes, Carlos Manuel
Casanova, Delia	Cisneros Justi, Ramón
Casas, Fray Bartolomé de las	Civeira Taboada, Miguel
Casas Romero, Luis	Coalla, Hortencia
Caso, Antonio	Codina, Joaquín
Castellanos, Tania “Zoila”	Cole, George
Castelnuovo Tedesco, Mario	Cole, Nat King
Castillo, Augusto	Coleho, Antonio
Castillo, Fermín	Collazo, Bobby
Castillo García, Guillermo	Collazo, Fernando
Castillo, “Panchito”	Colombo, Adolfo
Castillo Zapata, Rafael	Companioni Gómez, Miguel Rafael
Castro, Fidel	Conjunto de Arsenio Rodríguez
Castro, Juan Luis	Conjunto Bolero
Castro, Pedrito	Conjunto Baconao

Conjunto Casino	Conjunto Victoria Matancera
Conjunto de Claves y Guaguancó	Contreras, Orlando
Conjunto Colonial	Contreras, Silvio
Conjunto de Conrado Cepero	Cooper, Al
Conjunto de Chapotin,	Cordero Leyva, Primitivo
Conjunto de Luis Santi	Corona, Manuel Coro Los Romances 1
Conjunto de Jazz “Loquibambia”	Cortés, Alberto
Conjunto de Mozo Borgulella	Cotisen, Raúl
Conjunto Estrellas Juveniles	Crespo Bartolomé, José
Conjunto Gloria Matancera	Crawford, Dandy
Conjunto Kubavana	Cuarteto Aroche
Conjunto La Carabina de Ace	Cuarteto D’Aida
Conjunto La Sonora de Piñón	Cuarteto de Evelio Machín
Conjunto La Sonora Matancera	Cuarteto de Facundo Rivero
Conjunto Los Astros	Cuarteto de Francisco Rivero
Conjunto Los Diablos del Swing	Cuarteto de Graciano Gómez
Conjunto Los Jóvenes del Cayo	Cuarteto Los de Henríquez
Conjunto Matamoros	Cuarteto de Mario Recio
Conjunto Miramar	Cuarteto Orlando de la Rosa
Conjunto Modelo	Cuarteto de Voces Armónicas
Conjunto Rumbabana	Cuarteto de Manuel Luna
Conjunto Sonora Matancera	

Cuarteto Siboney	D
Cuarteto Vueltabajero	Danger, Sergio
Cueto, Rafael	Dantés, Ricardo
Cuevas Galán, Cayetano de las	Dario, Rubén
Cuevas, Julio	D'Avignon, Villiers
Cuní, Miguelito (Cunill, Miguel Arcángel)	Debussy, Claude Achille
Curbelo, José A.	Delfín, Eusebio
Curet Alonso, Catalino "Tite"	Defull, Emiliano
Curiel, Gonzalo	Delgado, Carlos Manuel (hijo)
Cruz, Celia	Delgado, Manuel "Manuelico dos cabezas"
Cruz, Isabelita	Delgado, Pepe
Cruz, Juan	Del Monte, Domingo
Cruz, Juan de la	Diego, Virgilio
CH	Díaz, Aniceto
Chabrier, Emmanuel	Díaz, Angel
Chapotín, Félix	Díaz, Anoland
Chase, Gilberto	Díaz, Ayala Cristóbal
Cherubini, Luigi	Díaz, Calvert
Chiroldi, Tony	Díaz, Carlos
Chorens, Luisa María	Díaz de Villegas, Marcelino
Chorens, Olga	Díaz, Engracia

Díaz, Jesús	Dueñas, Pablo
Díaz, José Antonio	Duarte, Juan
Díaz, Margarita	Duarte, P.
Díaz, Pedro	Dueto Antillano
Díaz, Raúl	Dúo Adolfo Colombo y Felola
Díaz, Ricardo	Dúo Cabrises-Farachsi
Díaz, Servando	Dúo “El Blanco y el Negro”
Díaz, Tirso (padre)	Dúo La Fe y León
Díaz, Tirso (hijo)	Dúo Fantasma
Díaz, Ulpiano	Dúo Floro y Cruz
Díaz, Próspero	Dúo Floro Zorrilla y Miguel Zaballa
Diestro, Aída	Dúo Hermanas Martín
Diez, Barbarito	Dúo María Teresa Vera y Miguelito García
Dodge, Andrés José	Dúo María Teresa Vera y Zequeira
Doval, Cristóbal	Dúo Martínez y Cruz
Domini, Pablo	Dúo Pacho Majagua y Tata Villegas
Dominici, Francisco	Dúo Parapar e Higinio
Domínguez, Abel	Dúo Pérez Rodríguez
Domínguez, Frank	Dúo Sindo y Guarionex
Domínguez, Pepe	Dúo Spirituano
Dou, Lino	Dupuy, Bertha
Dorsey, Tommy	

E	Flores, Pedro
Echemendia, Juan	Fernando VIII (rey)
Eckstine, Billy	Fernández de Oviedo, Gonzalo
Elizondo, José Manuel “Pepe”	Fernández de Castro, José Antonio
Ellington, Duke	Fernández, Fernando
Espí, Roberto	Fernández de Landa
Enrizo, Nené	Fernández Porta, Mario
Escalante, Anibal	Ferrer, Bernabé
Escobar, Reynaldo	Ferrer, Buenaventura
Espinoza, Nilda	Ferrer, Juan
Estivil, Osvaldo	Ferro, Armando
F	Figarola, José Pepe
Fáilde, Miguel	Fiallo, Julian
Fajardo	Figueredo, Pedro
Fajardo, José Antonio	Figuroa, Ramón
Farías, Luís	Fitzgerald, Ella
Farrés, Osvaldo	Fornaris y Céspedes
Faz, Roberto “Sostenido”	Fuentes, Justo
Feliciano, José “Cheo”	Fuentes Matons, Laureano
Fernández, Joseíto	Flyn, Frank Emilio
Foch	Fraga, Modesto
Flores, Joaquín	Franco, José Luciano

Frezneda, "Chicho"	García, Joaquín José
Frías, Lino (padre)	García, José de la O.,
G	García, Justa
Galán, Natalio	García, Lola
Galino Mariana	García Lorca, Federico
Gallo, Manolo	García Pedroza, José Ramón
Gálvez, Zoila	García, Manuela 25
Gamborino, Isabel	García Miguelito
Garay, América	García, Sixto
Garay, Hatuey	García Roberto
Garay, Gaurionex	García, Alipio
Garay, Guarina 96	Gardel, Carlos
Garay, Antonio Gumsindo "Sindo"	Garrido, Juan
García Argüero, Salvador	Garrido, Vicente
García Alfonso, Rubén	Gatica, Lucho
García, América	Gigli, Benarmino
García, Ana María	Gil, Blanca Rosa
García Banderas, Eutimio	Gil, Luz
García Caturla, Alejandro	Gil, Hermanos
García, Claudio	Gillespie, Dizzie
García de Arbolea, José	Ginés, Micaela
	Godínez, Carlos

Gómez Cairós, Jesús	González Zuazo, Alfredo “Sirique”
Gómez Vargas, Graciano	Gonzalo, Miguel de
Gómez, Juan Gualberto	Goodman, Benny
Gómez, Máximo	Goodman, Walter
Gómez Wanguemert, Luis	Goris, Jesús
Gómez, Tito	Granados, María
Gómez, Rolando	Granda, Bienvenido
González, Hilario	Granda, Chabuca
González, Berto “El Trovador Tropical”	Grau, Esteban
González, Celio	Gran San Martín, Ramón
González, Enrique “La Pulga”	Gran Jouvert, Luis
González, Francisco	Grenet, Eliseo
González, Joaquín	Grenet, Nono
González Mántici, Enrique	Guerra, Graciliano
González, Maruja	Guerra, Juan Luis
González, Neno	Guerra, Marcelino “Rapindey”
González, Reynaldo	Guerra y Sánchez, Ramiro
González, Rubén	Guerra, Orlando “Cascarita”
González Rubiera, Vicente “Guyún”	Guerrero, Armando
González, Virgilio	Guerrero, Félix
González, Tito	Guerrero, Francisco
	Guijarro, Bruno

Guillén, Nicolás	Hernández, Pedrito
Guillot, Juan	Hernández, Rafael
Guillot, Olga	Hernández, Raúl
Guizar, Tito	Hernández, René
Gutiérrez, Agustín “Manana”	Hernández, Victoriano
Gutiérrez, Bienvenido Julián	Herrera, Humberto
Gutiérrez, Jesús “Tata” 119	Herrera, Rosalía “Chalía”
Gutiérrez, Julio	Hirrezuelo, Lorenzo 140,
Guzmán, Adolfo	Holliday, Billie
Grever, María	Hines, Earl
H	Huerta, Mongo
Haydn, Franz J.	I
Hazard, Samuel	Ibáñez Noriega, José “Chicho”
Hechemendía	Ichazo, Francisco
Echevarria, Juan de Dios	Iglesias, Julio
Henderson, Orase	Ivonet, Augusto (padre)
Henríquez, Reinaldo	Ivonet, Ramón (hijo)
Hernández, Enrique	Izquierdo, Bruno
Hernández, Filiberto	J
Hernández, Julio	Jaramil, Roberto
Hernández, María	Jiménez, Juan Ramón
Hernández, Oscar	José Joaquín “Surrupia”

Jorin, Enrique	Lecuona, Ernesto
Junco, Pedro	Lecuona, Ernestina
Jhonson	Lecuona, Margarita
K	León Alfredito
Kid Chocolate	León, Argeliers
Kleiber, Erick	León, Bienvenido
L	León, Carmela de
La Fe, Alfredo	León, Gina
Lago, Hermanas	León, Nano
Laguado Jaimes, Francisco	Li, Elenita
Lagueruela,	Limón, José
Lama, David	Limonta, Eulalio
Lamar Schuvener, Alberto	Limonta, Manuel
Lamarque, Libertad	Limonta, Pablo
Landa, Fernando	Linares, María Teresa
Landa, Fabio	Lincheta, Aurora
Landín, María Luisa	Lincheta, Francisco “Panchito Salvaje”
Lara, Agustín	Lizaso, Félix
Laserie, Gastón	Logás, Juan
Laserie, Rolando	López, Anselmo
Lavernia, Toti Le Batard, Hermanos 218	López, Belisario

- López, Israel “Cachao”
- López, Jesús
- López, Jorge
- López, Narciso
- López, Orestes “Macho”
- López, Oscar
- López, Rafael
- López, Virginia
- Luna Delgado, Manuel
- Lunceford, Jimmy 216
- LL**
- Llopis, Juan Bautista 118
- Llorente, Alicia 202
- Llerena, 237
- M**
- Maceo, Antonio
- Macuco, Teté
- Machado y Morales, Gerardo
- Machín, Antonio
- Mar, René del
- Majagua, Pancho
- Mambiela, Níco
- Mandinga, Francisco
- Manfugás, René “Nené” Manzano,
Juan Francisco 29
- Manzel, Greta
- Mañach, Jorge
- María Victoria
- Marinello V., Juan
- Marini, Leo (Alberto Batet Vitali)
- Marquetti, José “Cheo”
- Marquetti, Luís
- Márquez, Rufino
- Márquez, René
- Martí, Hermanas
- Martí, José
- Martínez, Abundio
- Martínez, “El Gallego”
- Martínez, Idolomiro
- Martínez, Felo
- Martínez, Gerardo
- Martínez, Luis “Lily” (padre)
- Martínez, Ricardo
- Martínez, Rogelio

Martínez, Rolando “Rolo”	Merino, Pepe
Martínez Villena, Rubén	Michelson, Germán
Masó, Pedro	Milanés, Pablo
Matamoros, Miguel	Miranda, Juan Pablo
Matas, Antonio	Miró, Rosa Elena
Mateo Palmer, Margarita	Moulens, Fernando
Maurí, José	Molina, Joaquín
Maurí, Manuel “Manolo”	Moncada, Guillermo
Mayea, Angel Rafael (Rafael Gómez “Teofilito”)	Montané, Lalo
Mazón, Jorge	Montaner, Rita
Medina, Mundito	Montañéz, Andy
Melero, Francisco	Moraes, Vinicius
Mendelssohn, Félix	Morales, Clemente
Méndez Capote, René	Moran, Kilo
Méndez, José Antonio “El King”	Moré, Benny (Bartolomé Maximiliano Moré)
Meléndez, Mariano	Moreno Friginals, Manuel
Mena, Mariano	Moreno Rivas Yolanda
Mendive, Kiko	Muguercia, Alberto
Mendieta, Carlos	Mujica, Héctor
Menéndez, Nilo	Mulens, Fernando
Mercerón, Mariano	Muñiz, Marco Antonio

Muñoz, Ernesto	Olmos, Pepe
Muñoz, Salvador	Ondina, Roberto
N	Orovio, Helio
Naranjo, Miguel	Orquesta Almendra
Negrete, Jorge	Orquesta América
Neri Cabrera, Felipe	Orquesta América Swing
Nervo, Amado	Orquesta Anacaona
Nettl, Bruno	Orquesta Aragón
Nicola, Noel	Orquesta Casino de la Playa
Nicols, Sergio	Orquesta Cosmopolita
Novoa, Elena	Orquesta de Antobal
Núñez, Antonio	Orquesta de Antonio Arcaño y sus Maravillas
Núñez Conchita	Orquesta de A. Curbelo
Núñez, Joséito	Orquesta de Antonio Muñoz
Núñez, Tomasita	Orquesta de Arsenio Rodríguez
O	Orquesta de Belisario
Ochoa, Pascual de	Orquesta de Cheo Belén Puig
Ojea, Arturo R.	Orquesta de Orase Henderson
O'Donnell, Leopoldo	Orquesta del Teatro Musical
O'Farrel, Chico	Orquesta Filarmónica de la Habana
Olivares, Margarita	Orquesta Gigante
Olivella, Luís	

Orquesta Ideal	Orquesta Riverside
Orquesta de Julio Cuevas	Orquesta Sensación
Orquesta Laguenuela	Orquesta Siglo XX
Orquesta de Leonardo Timor	Orquesta Swing Boys
Orquesta de los Hermanos Castro	Orquesta Típica de Reimundo Valenzuela
Orquesta de los Hermanos Martínez	Orefiche, Armando
Orquesta de Machito y sus Afro Cubans	Orovio, Helio 7,
Orquesta de Neno González	Ortega, Rafael “Pillo”
Orquesta de Vicentico Valdés	Ortiz, Fernando
Orquesta Gloria Matancera	Ortiz, Rafael “Mañungo”
Orquesta Gris	Ortiz Tirado
Orquesta Habana Casino	Oviedo, Ernesto
Orquesta Hermanos Contreras	Oviedo, Francisco
Orquesta La Flor de Cuba 85	Oviedo, Isaac
Orquesta La Sonora Matancera	Oviedo Luís
Orquesta Lecuona Cuban Boys	Oxamendi, Mariano
Orquesta Lira	P
Orquesta de Julio Gutiérrez	Palacios, Emiliano
Orquesta Maravilla del Siglo	Palma, Zephir
Orquesta Melodías del	Palmerín, Ricardo
Orquesta Pancho Alonso	Parapar, José

Paula Uribe, Francisco	Ponce, Manuel M.
Payret, Esther	Portabales, Guillermo
Pedrallez, José	Porte Luis Felipe
Pedrozo, Gerardo	Portela, José “Cheo Mumba”
Pedrozo, “Nene”	Portillo de la Luz, César
Penabad, Miguel Angel	Portuondo, Omara
Peña, Lázaro	Pous, Arquímedes
Peñalver, Julieta	Pous, Carlos
Pearson, Bruce	Pozo, Chano 6,
Pereira, Tata	Prats, Jaime
Pérez Falcón, Raúl	Prats, Rodrigo
Pérez Dávila, Jaime	Prieto, José A.
Pérez Prado, Dámaso	Prieto, Lázaro
Pichardo Cambié, Juan	Prío Socarrás, Carlos
Piloto y Vera	Prío Socarrás, Paco
Pike, Mauricio	Puebla, Carlos
Pimienta, José Dolores	Puntes Guillot, Augusto
Pimienta, Santiago	Puente, Tito
Pino, Orquídea	Puig, Cheo Belén
Piñeiro, Ignacio	Q
Pla, Luisito	Quesada, Panchita
Poli, Manuel	Quevedo, Pablo

Quintana, Alfonsín	Rico, Heriberto (hijo)
Quinteto de Facundo Riverto	Rico, Isidro (padre)
Quinteto Siboney	Rico Salazar, Jaime
Quiñones José D.	Río, Adalberto del
Quiñones, Manuel	Rivera, Ismael “Maelo”
R	Rivera Niño (Andrés Echeverría Rivera)
Raffelin Estrada, Antonio	Rivero, Facundo
Ramírez, Leovigilda	Rivero, Rita María “La India de Oriente”
Ramírez, Serafín	Rivero, Olga
Ramón y Rivera, Luis Felipe	Riset, Panchito,
Real, Eulogia “Yoya”	Roca, Bals
Real, Evelio A. Del	Roche, Rosa
Recio, Mario	Rodríguez, Abraham
Reina, Félix	Rodríguez, Alejandro
Reinoso, Emilio	Rodríguez, Arsenio
Reverón Ricardo	Rodríguez, Carlos Rafael
Revueltas, Pedro	Rodríguez, Ciro 125
Reyes, Eduardo “Dorila”	Rodríguez de Tió, Lola
Reyes, Pepe	Rodríguez, Evelio
Reyes, “Walfredo de los	Rodríguez, Estela
Reynoso, Aurelio	Rodríguez, Higinio
Ribot, Agustín	

Rodríguez, Homobono	Ruschin, Jean
Rodríguez, Israel	Ruiz, Alberto
Rodríguez, José Luis	Ruiz, Candito
Rodríguez, Johnny	Ruiz Suárez, Rosendo (padre)
Rodríguez, Oswaldo	Ruiz Quevedo, Rosendo (hijo)
Rodríguez, Pete “Conde”	Russel, Andy
Rodríguez, Silvio	S
Rodríguez, Tito	Saín-Saënz, Charles
Rodríguez Valle, Juan Enrique	Saco, José Antonio
Roig Lobo, Gonzalo	Sadel, Alfredo
Rojas, Níco	Salas, Guillermo
Román, José Miguel	Salas, Manolo
Romaní, Hugo	Salcedo, Rafael
Romeu, Antonio María	Salazar, Ramírez
Romero Torres, Manuel “Manolo”	Salinas, Genaro
Rosado, Alfonsa	Sánchez, Antonio “Musiquita”
Rosa, Orlando de la	Sánchez Casbó, Luis
Rosell, Electo	Sánchez de la Fuente, Eduardo
Rosillo, Eduardo	Sánchez, Evaristo 64
Rougemont, Denis de	Sánchez, José “Pepe”
Rubalcaba, Leopoldo Jacobo	Sánchez, Petronila
Rufo, Tita	Sánchez, Radamés

Sánchez, Manuel	Sexteto Boloña
Sánchez, Roberto	Sexteto Caribe
Sangroni, Felipe	Sexteto Cuba,
Santana, Hilda	Sexteto Cauto
Santana, María de los Ángeles	Sexteto Esmeralda
Santana, Sarah	Sexteto de los Díaz
Santi, Luis 191,	Sexteto Habanero
Santos, Daniel	Sexteto Sans Souci
Saquito, Níco	Sexteto Los Tutankamen
Sarracena, Pedro Luis	Sexteto Occidente
Saumell, Manuel	Sexteto Oriental
Schoolcraft	Silveira, Eliseo
Scoetti, Antonio	Simeón, Guillermo J.
Scull, Jacinto	Simona, Moisés
Scull, René 158,	Solá, José 128
Segures, José	Smood, Santiago
Segurola	Soloni, Félix 94
Senghor, Léopold Sédar	Sosa, Nelo
Serrano, Chiquitica	Sotolongo, Oscar
Septeto Casino	Spínola Travieso, Felipe
Sexteto Nacional	Sullivan, Maxime
Sexteto Atarés	Suárez, Antolín “Papakila”

Suárez, Caridad	Touzet, René Tejedor, José
Suárez, Humberto	Trespuentes, José María
Suárez, Zenén 230	Trigo, Panchita
Sucarichi, Narciso	Trío Alma de Cuba
Sureda, Etanislao “Laíto”	Trío Borinquen
T	Trío Calongé
Tabranes	Trío de Guitarras Landa, Llerena y Tabranes
Tachín, Miguel	Trío de Servando Díaz
Tallet, José Z	Trío de la Rosa
Tamayo, Gustavo	Trío de las Hermanas Lago
Tanco, Félix M.	Trío de Nené Ayué
Tariche, Augusto	Trío Hermanos Rigual
Tarrazza, Juan Bruno	Trío Irakitán Trío Los Panchos
Teagarden, Jack	Trío Los Tres Ases
Téllez, Luis	Trío Los Tres Diamantes
Tetrazini, Luisa	Trío Matamoros
“Toña la Negra” (Antonia del Carmen Peregrino Alvarez) Toronto, José	Trío Oriental Trío Pensamiento
Torre, Néstor de la	Trío San Juan Trío Servando Díaz
Torre, Lola de la	Trío TaiCuba
Torre, Pedro de la	Trío Voces de Oro
Torres, Fernando	

U	Valenzuela, Raimundo
Ulloa, Leopoldo	Valentino, Rodolfo
Urfé, José	Valenzuela, Pablo
Urfé, Odilio	Valerón, Hortensia
Utrera, Adolfo	Vallejo, Orlando “Chicho”
V	Valle, Francisco “Iznaga”
Valdés, Abelardo	Valverde, Felipe
Valdés, Arnau	Vargas, Helenita
Valdés, Alicia	Vargas, Domingo
Valdés Briñas, Augusto	Vargas, Pedro
Valdés, Bebo	Varona, Luis
Valdés, Alfredo	Vasconcelos, José
Valdés, Margarita	Vásquez “El Moso”
Valdés, Martha	Vegas Chacón, José
Valdés, Mercedita	Velasco, Amado Trinidad
Valdés, Caridad Valdés, Jerónimo	Velasco, Consuelo
Valdés de la Concepción, Gabriel “Plácido”	Velasco, Joaquín
Valdés Menocal, José Manuel “Manguito”	Velasco, Oscar “Florecita”
Valdés, Miguelito Valdés Pedrozo, Miguel	Velásquez, Berha
Valdés, Vicentico Valdespi, Armando	Vélez, Francisco
	Verges, Dominica
	Vera, María Teresa

Villa, Berta

Villa Orlando

Villa y Fernández, Ignacio “Bola de Nieve”

Villalón Morales, Alberto

Villar, Juan M.

Villaverde, Cirilo

Villegas, Tata

W

Waller, “Fats”

White, José

Word, Sonny

Wuebb, Chic

Y

Yanes, Roberto

Yañez, Luis

Yradier, Sebastián

Z

Zaballa, Miguel

Zamora, Jorge

Zayas, Alfredo

Zequeira,

Zorilla, Floro

Bibliografía

Acosta, Leonardo.- Música y Descolonización. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1982

ACOSTA, Leonardo.- Del tambor al sintetizador. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1983

ACOSTA, Leonardo.- “La música afroamericana: síntesis y reinterpretación.”; en Revolución y Cultura (48). La Habana, Agosto de 1976.

ACOSTA, Leonardo.- Sabor a Bolero. Mimiógrafo. La Habana. s/f.

ACOSTA, Leonardo.- “El Bolero y el Kitsch”; en Letras Cubanas: (9), La Habana, 1988.

BLANCO AGUILAR, Jesús.- La Música en la Rumba Cubana. Mimiógrafo. La Habana, 1986.

BLANCO AGUILAR, Jesús.- El Trovador José Sánchez. Mimiógrafo. La Habana, 1984.

BLANCO AGUILAR, Jesús.- 80 años del son y los soneros en el Caribe. Edit. Tropycos. Caracas 1991

CALDERON, Jorge.- María Teresa Vera. Edit. Letras Cubanas. La Habana. 1986.

CAMIN, Alfonso.- Entre palmeras. Edit. Revista Norte. México, 1958.

CARPENTIER, Alejo.- La Música en Cuba. F.C.E. México, 1972

CARPENTIER, Alejo.- “Introducción al Feeling”; en La Gaceta de Cuba; La Habana, enero de 1989

CARPENTIER, Alejo.- “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su percusión en la música” en UNESCO.- América Latina en su Música. México, 1977.

CIVEIRA TABOADA, Miguel.- Sensibilidad yucateca en la canción romántica. Edit. Libros de México. México, 1978.

CUBILLAS, Vicente.- “La prehistoria del Feeling. Entrevista con Luís Yañez”; en *Revolución*. La Habana, 13, 124, 15 y 16 de noviembre de 1983.

CHASE, Gilberto.- *La música en España*. Edime. Madrid, 1962.

DE LAS CASAS, Bartolomé.- *Historia de las Indias*. Tres Volúmenes. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1986.

DE LEON, Carmela.- *Sindo Garay: memorias de un trovador*. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1990

DE ROUGEMONT, Denis.- *El amor y Occidente*. Edit. Kairos. Barcelona. España, 1981.

DEPESTRE CATONY, Leonardo.- *Homenaje a la música popular cubana*. Edit. Oriente. Santiago de Cuba, 1989.

DEPESTRE CATONY, Leonardo.- *Cuatro Músicos de una villa*. Edit. Letras Cubanas. La Habana 1990.

DIAZ AYALA, Cristóbal.- *Música Cubana del Areyto a la Nueva Trova*. Edit. Cubanacán. San Juan. Puerto Rico, 1981.

ESCOBAR, Reynaldo.- “¿Qué es eso del filin?; en *Cuba*. La Habana, diciembre de 1969

FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo.- *Historia General y Natural de las Indias*. Academia Nacional de la Historia. Caracas, 1961.

FUENTES MATONES, Laureano.- *Las Artes en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba, 1893.

GALAN, Natalio.- *Cuba y sus sonos*. Pre-texto ediciones. Madrid, 1983.

GARRIDO, Juan S.- *Historia de la música popular en México*. Edit. Extemporáneos. México, 1974.

GARRIDO, Juan.- “El Bolero en México; en *Siempre*. México, 7 de enero de 1983.

GONZALEZ, Reinaldo.-Llorar es un placer. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1988.

GOODMAN, Walter.- Un artista en Cuba. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1986.

GUANCHE, Jesús.- Procesos Etnoculturales de Cuba. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1983.

GRENET, Emilio.- La música popular cubana. Impreso por Carazo y Compañía. La Habana, 1940.

GUERRA, Ramiro.- Manuel de Historia de Cuba. Edit. Pueblo y Educación. La Habana, 1985.

GUILLEN, Nicolás.- Prosa de prisa. Edit. Letras cubanas. La Habana, 1987.

HENRIQUEZ UREÑA, Max.- Panorama Histórico de la Literatura Cubana. Tomo II. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1979.

HERNANDEZ, Elena.- La música en persona. Edit. Letras cubanas. La Habana, 1986.

JAHN, J.- Muntu: Las culturas de la negritud. Edit. Guadarama. Madrid, 1970.

LEON, Argeliers.- Del canto y el tiempo. Edit. Letras cubanas. La Habana, 1984.

LINARES, María Teresa.- La música y el Pueblo. Edit. Pueblo y Educación. La Habana, 1974.

LOPEZ, Oscar Luis.- Luis Casas Romero. UNEAC. La Habana, 1982.

LOPEZ, Oscar Luis.- La radio en Cuba. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1981.

LOPEZ SEGRERA, Francisco.- Sociología de la Colonia y Neocolonia Cubana. Ciencias Sociales. La Habana, 1989.

LOPEZ SEGRERA, Francisco.- Cuba Cultura y Sociedad. Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1989

- MARTINEZ, Orlando.- Ernesto Lecuona. UNEAC. La Habana, 1989.
- MARTINEZ-MALO, Aldo.- Rita, la única. Editora Abril. La Habana, 1988.
- MATEO, Maricela.- Panorama Cronológico: 1902-1925. Editorial. Ciencias Sociales. La Habana, 1984.
- MATEO PALMER, Margarita.- Del bardo que te canta. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1988.
- MENDEZ CAPOTE, René.- 4 Conspiraciones. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1972.
- MIGUELITO CUNÍ. Edic. Empresas Ignacio Piñero. La Habana, 1984.
- NETTL, Bruno.- Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales. Ediciones Signo. Madrid, 1976.
- ORDOQUI, Joaquín.- "Sherezada: del Feeling al Filin"; en El Caimán Barbudo. La Habana, julio de 1977.
- OROVIO, Helio.- Diccionario de la Música Cubana (Biográfico y Técnico). Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1981.
- ORTIZ, Fernando.- La Música Afrocubana.- Biblioteca Júcar. Madrid, 1974.
- ORTIZ, Fernando.- La Clave Xilofónica.- Edit. Cárdenas y Cía. La Habana, 1952.
- PERAZA SARAUSA, Fermín.- Diccionario Biográfico Cubano. La Habana, 1959.
- PORTILLO DE LA LUZ, César.- "Filin: habla César Portillo de la Luz"; en Revolución. La Habana, 6 de enero de 1963.
- República de Cuba. Ministerio de Cultura.- Homenaje a Manuel Corona. La Habana, s/f.
- República de Cuba. Ministerio de Cultura.- Orlando de la Rosa: 70 años de su nacimiento. La Habana, 1989.
- RICO SALAZAR, Jaime.- Cien años de Boleros. Academias de Guitarra Latinoamericana. Bogotá, 1987.

ROBREÑO, Eduardo.- Historia del Teatro Popular Cubano. Oficina del Historiador de la Ciudad. La Habana, 1961.

RODRIGUEZ, Abraham.- Vocación y evocación del Bolero. Mimiógrafo. La Habana, s/f

RODRIGUEZ DOMINGUEZ, Ezequiel.- Trío Matamoros. Edit. Arte y Literatura. La Habana, 1978.

RODRIGUEZ DOMINGUEZ, Ezequiel. (Comp.).- La Trova: Creadores e Intérpretes. Iconografía. Imprenta Revolucionaria. La Habana, 1966.

RODRIGUEZ VALLE, Juan Enrique.- Un bolero para todos. Homenaje a Rafael Gómez (Teofilito). Mimiógrafo. La Habana, 1989.

RUIZ QUEVEDO, Rosendo.- Origen, desarrollo e influencias hemisféricas del Bolero Cubano. Mimiógrafo. La Habana, s/f

RUIZ QUEVEDO, Rosendo.- Presencia y vigencia del Bolero Cubano en el Cancionero Latinoamericano. Mimiógrafo. La Habana, s/f

RUIZ QUEVEDO, Rosendo.- El Bolero Cubano. Mimiógrafo. La Habana, s/f

RUIZ QUEVEDO, Rosendo; GONZALEZ RUBIERA, Vicente y ESTRADA Abelardo.- “Los años treinta: núcleo central de la Trova intermedia”, en Unión (4). La Habana, 1980.

SACO, José Antonio.- “Memoria sobre la vagancia en Cuba”; en Revista Bimestre Cubana. (7). La Habana, 1932.

SANCHEZ DE FUENTES, Eduardo.- La Canción Cubana. Conferencia dictada en la Academia Nacional de Artes y Letras el 16 de marzo de 1930. Imprenta Molina y Compañía. La Habana, 1930

SANTOS, Daniel.- El Inquieto Anacobero: Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica. Edit. Cejota. Caracas, 1982

SENGHOR, Leopoldo Sédar.- Chants d'Ombre. Edit. Présence Africaine. París, 1956.

URFE, Odilio.- “Factores que integran la música cubana”; en Islas. Santiago de Cuba, 1959.

UNESCO.- América Latina en su Música. Siglo XXI Editores. México, 1977.

VALDES, Alicia y VILLAR, Juan.- “Nosotros y el Bolero”; en Clave; (14) La Habana, 1989

VALLS GORINA, Manuel.- Diccionario de la Música. Alianza Editorial, Barcelona, España, 1970.

VILLAVERDE, Cirilo.- Cecilia Valdés. Edit. Letras Cubanas. La Habana, 1984.

WILLIAMS, Eric.- Capitalismo y Esclavitud. Edit. Ciencias Sociales. La Habana, 1970.

Índice

Contenido	Página
Prólogo	7
Introducción	11
I- Del Areíto a La Habana que un día y por el oriente, el sol le transparentó el siglo XIX.....	17
II- La Trova Cubana: esa forma de decir canciones y boleros.....	41
III- Primera década del siglo XX	65
IV- El son que viene arrollando y sin embargo, la trova en el son.....	85
V- La década del cuarenta	121
VI- La década del cincuenta y un poco despues	149
Iconografía	171
Cien años de boleros cubanos	203
Boleros Cubanos para una Antología Universal (1887-1962)	215
Índice de nombres	223
Bibliografía	249

Historia del bolero cubano
se editó en marzo de 2018,
en los talleres del Fondo Editorial Ipasme
en Caracas, República Bolivariana de Venezuela.

La colección LUIS MARIANO RIVERA rinde homenaje al compositor, músico, poeta y dramaturgo popular nacido en Carupano, creador de canciones de gran belleza y profundo contenido social que serán por siempre expresión poética de la venezolanidad. Le canto al hombre y a la mujer del campo asediados por el hambre y la pobreza, a las cosas humildes, sencillas y tiernas del mundo. El cantor de la esperanza, militante de la alegría y celebrador de la vida. Aunque no pudo estudiar formalmente su inteligencia y gran sensibilidad le hizo convertirse en uno de los compositores y poetas venezolanos de mayor importancia. Por eso, bajo su egregio nombre, reunimos las obras dedicadas a la música popular.



Ministerio del Poder Popular
para la Educación

IPASME

Fondo Editorial Ipasme



ISBN: 978-980-401-223-5



9 789804 012235