

«Yo soy el Bolero»

Juan Bruno Tarraza y la historia del Género

Nivia Montenegro

CON LA MUERTE DE JUAN BRUNO TARRAZA (EL 23 DE mayo de 2001), América pierde una de las piedras angulares del género bolerístico y una de las voces más singulares de su recorrido por varios continentes. Es por eso por lo que compartimos su historia; esta historia musical una historia musical que forma parte del repertorio cultural hispánico.

Era el verano de 1993. Me encontraba en Cancún con mi familia disfrutando de la transparencia de las playas caribeñas y del ambiente tranquilo de un hotel frecuentado por familias. Una de nuestras primeras tardes allí bajamos al lobby y escuchamos algunos acordes del piano que nos hicieron acercarnos. Al piano, un hombre, moreno y anguloso, tocaba con la facilidad que solo dan los años de experiencia. Mi hija Camila, entonces de tres años, competía con el pianista atrayendo la atención de los presentes. Cuando terminó de tocar fue él quien se acercó a la niña y luego empezó a tocarle piezas a ella sola. Tanto requiebro terminó en que nos presentáramos. Es así que descubrimos que se trataba nada menos que del Maestro Juan Bruno Tarraza.

Al Maestro le habíamos visto años antes acompañando a la cantante, y compatriota, Olga Guillot en un teatro del Distrito Federal. Durante el resto de nuestra estancia en el hotel, bajar a escuchar, disfrutar y hacerle peticiones de exclusivas melodías del repertorio musical latinoamericano al Maestro Tarraza se convirtió en nuestra exquisita rutina diaria. Poco a poco fuimos iniciando un intercambio de impresiones que era, en realidad, una respuesta gradual y complacida del Maestro a nuestra insistente curiosidad sobre una época, una trayectoria y una sensibilidad que lo ligan muy de cerca a la historia del bolero en América y Europa. De ahí surgió esta conversación con Juan Bruno Tarraza, a pleno sol y con el mar por música de fondo.

Nacido en Cuba (Caibarién, Las Villas) y asentado en México desde la década del cuarenta, la historia del Maestro Tarraza es también la historia de los inicios y auge del bolero como forma musical en América Latina. Con él, el bolero recorrió diversos países. A todos llevó una forma de sentir y cantar en la que se proyecta el calor de la cuenca caribeña. Hoy que el bolero goza otra vez de merecida popularidad queremos compartir con los lectores este recorrido personal del compositor y pianista en su propia voz.

NIVIA MONTENEGRO: *De dónde es usted y dónde pasó su niñez?*

JUAN BRUNO TARRAZA: Cómo no. Nací en un pueblito de la costa norte de Cuba llamado Caibarién. Es un pueblito marinero, como digo en la canción que le hice. Y ahí crecí, y soy de ascendencia musical. Mis abuelos, tatarabuelos, primos, sobrinos, todos mis parientes, han sido músicos de una forma u otra. Empecé la música pues, con mi madre. Como eran todos músicos, pues tenía que ser músico, aparte de que a mí me gustaba. Y entonces con la banda de mi tío, que dirigía la banda municipal de Caibarién y tenía además una banda infantil, de puros muchachos, ahí empecé yo: con la banda, a la edad de ocho años. Yo tocaba el corno inglés, fue lo primero que aprendí. Después mi abuelo, que era violinista, me enseñó a tocar el violín porque a mi madre le gustaba mucho el violín. Y aprendí el violín con mi abuelo y tocaba con mi primo que también era violinista. Tenía una tía en Remedios, un pueblo cerca de Caibarién, de la provincia de Santa Clara, de donde es Alejandro García Caturla, el gran músico cubano que fue discípulo de mi tía. Mi tía, María Montalbán, era pianista y profesora de piano. Tenía una academia de piano.

N.M.: *Conozco una señora de Remedios, de apellido Lequerica, casada con un músico que se llama Aurelio de la Vega.*

J.B.T.: Sí, cómo no. En una de las veces que vino Rosita Fornés a un *show* a México traía de director a un tal Caturla. Yo no sé si era hijo de Alejandro García Caturla... Alejandro fundó una orquesta semi-sinfónica en Caibarién y yo tuve el gusto de tocar con él.

N.M.: *Entonces, esto quiere decir que en todos estos pueblitos, por muy remotos y pequeñitos y modestos que hayan sido, tenían una inmensa cultura musical.*

J.B.T.: Pues claro que sí. Sobre todo Remedios, mucho más que Caibarién. Había más cultura musical. Era un pueblo de más categoría y tenía otra relevancia.

N.M.: *Maestro, y esa cultura musical, ¿era una cultura musical clásica?*

J.B.T.: Sí, por lo regular se dedicaban a tocar música clásica: había que estudiar el piano ocho años. Entonces mi tía me enseñó la técnica, ya que a mí siempre me gustó más el piano que el violín. El piano es una orquesta en tus manos. Como ya yo sabía mucha música, me enseñó la técnica. Yo solo aprendí a tocar, y hasta me regaló un piano. Lo llevamos a Caibarién y mi hermana también estudió. Ese fue mi comienzo en la música, en Caibarién y Remedios con mi tía María Montalbán y mi tío José María Montalbán.

N.M.: *¿Entonces los comienzos fueron más bien de música clásica?*

J.B.T.: Sí, claro, después la música popular es más asequible. Yo recuerdo que en Caibarién había una sociedad en la playa, muy bonita por cierto, que se

llamaba el Yacht Club de Caibarién. Y los domingos se reunían los socios y había un piano. No llevaban orquesta porque las orquestas en esos pueblos eran difíciles. Yo toqué en una orquesta en mi pueblo, pero era una vez al mes. Entonces ellos se reunían allí, me llevaban a mí y yo les tocaba el piano. Yo les tocaba el piano y bailaban con mi música y me pagaban un peso.

N.M.: *¿Qué clase de música tocaban?*

J.B.T.: Música para bailar. Boleros, danzones, los famosos fox-trots americanos de esa época: «Tenías que ser tú», «Té para dos». Y bailaban con la música de mi piano.

N.M.: *¿Hasta qué edad vivió usted en Caibarién?*

J.B.T.: Bueno, ya yo después, como la idea de todo músico, quiere viajar, perfeccionarse, mejorar... Yo estaba como músico oficial en la banda de mi tío. Ya tocaba en la banda de mayores, pues tenía quince años. Pero me entró la cosita de irme a La Habana, pues La Habana era lo máximo. Y así lo hice. Me fui a la aventura. Tenía un hermano trabajando allá, no de músico, el trabajaba en otra rama. Y me dijo, sí pues, vente a vivir aquí, en el cuartito, a ver cómo te va. Entonces, me fui metiendo y metiendo y empecé a tocar en estaciones de radio con Acébal del Campo. Después, en otras emisoras de Monte y Prado hasta que llegué a la CMQ. Eso fue en los años treinta y pico; todavía no había televisión en Cuba. Y ya después empecé a tocar violín. Tocaba violín y piano con la orquesta de Armando Valdés Pi, aquel famoso compositor. Ese fue mi entrenamiento en La Habana. Ya después fui ascendiendo con la orquesta de González Mantici, y ya me nombraron pianista oficial de la CMQ, acompañante y compositor. Ahí estrené mis canciones, que me las estrenaba René Cabell.

N.M.: *¿Cuándo empieza usted a componer?*

J.B.T.: Yo empecé a componer en mi pueblo. La primera canción la hice para un hospital: las Hermanas de la Caridad de Caibarién. Eran monjas y tenían su capilla. Los domingos hacían misa y mi tía tocaba el órgano y yo el violín. Ahí compuse mi primera canción, religiosa: «Romance a Nuestra Señora de la Caridad del Cobre».

N.M.: *¿En qué año?*

J.B.T.: Eso fue alrededor del 1930. ¡Ya son años!

N.M.: *Entonces, ¿cuándo llega a La Habana?*

J.B.T.: Ya me fui rodeando, sobre todo en la CMQ, que era lo máximo. Ahí estrene mi canción, «Besar», que me la estrenó René Cabell. Después «Alma libre», «Soñé contigo», «Romance español», «La chismosa», que me la estrenó Rita Montaner, «Penumbra», que la cantaban las artistas de la Corte Suprema. Entonces llegaban todos los artistas de México y yo los tenía que acompañar. Ahí fue cuando conocí a Toña La Negra, que estuvo tres años en La Habana. Y cuando se regresó a México ella me prometió que cuando tuviese un contrato bueno, ella me mandaría a buscar. Y así fue: al año que se fue, me mandó a buscar.

N.M.: *¿En qué año fue eso?*

J.B.T.: En el año 1942.

N.M.: *Cuando usted llegó a La Habana, ¿cuál era el contexto musical? ¿Qué es lo que se escuchaba? ¿Qué tipo de cultura musical había?*

J.B.T.: Bueno, en aquel entonces en La Habana estaba la Sinfónica, que dirigían Amadeo Roldán y Gonzalo Roig. También había mucha zarzuela: las zarzuelas cubanas de Rodrigo Prats, como «María Belén Chacón», «Lola Cruz»; después las de Ernesto Lecuona, «María La O», «El Cafetal». Imperaba mucho Gonzalo Roig con «Cecilia Valdés». Por mi parte, toqué jazz con la Orquesta Riverside. Para bailes toqué guaracha, danzón, y boleros siempre. Cuando yo llegué a La Habana los compositores famosos eran los hermanos Brito, Julio y Alfredo Brito, autores de la canción «El amor de mi bohío». Ellos tenían la orquesta en el Eden Concert. Hubo una fiebre, no del bolero sino del beguine.

N.M.: *Entonces, ¿se puede decir que el beguine es una especie de pre-bolero?*

J.B.T.: Exactamente. Fue el antecesor del bolero. Entonces todos los compositores hacíamos beguine. Empezamos cinco compositores de la misma edad: Orlando de la Rosa y Bobby Collazo eran de La Habana; Mario Fernández Porta era de Guanabacoa; Julio Gutiérrez de Manzanillo, y yo de Caibarién. Tuvimos cinco compositores con el mismo estilo de canciones. Y todos hicimos beguine. Pero claro, el bolero siempre fue lo máximo. Julio Gutiérrez, en esa época, un poquito después, grabó ese bolero famoso «Inolvidable», que ahora grabó Luis Miguel. Mario Fernández Porta hizo, por su parte, «Que me importa que la lluvia caiga»; Orlando de la Rosa hizo, «No vale la pena sufrir»; Bobby Collazo, «La última noche que pasé contigo».

N.M.: *Lo que quiero decir es que evidentemente cuando usted llegó a La Habana había diferentes espacios de música.*

J.B.T.: El que imperaba era Ernesto Lecuona. Yo me acuerdo de que antes de ir a La Habana a quedarme, ya yo iba de Caibarién a La Habana a ver los conciertos de Lecuona. Los intérpretes eran Tomasita Núñez, Hortensia Coalla, Rita Montaner, Georgina Dubujet, René Cabell, Rafael Pradas.

N.M.: *¿Eran conciertos de canciones?*

J.B.T.: Eran conciertos de canciones para soprano, no existía la cancionera. La cancionera del bolero la fueron llevando las mexicanas, como Chela Campo, Toña la Negra, las Hermanas Aguila. Ellas cantaban en tono de cancionera. Porque todas las canciones de Lecuona eran escritas para soprano, tenores y barítonos.

N.M.: *Entonces podríamos decir que estos eran conciertos de canciones para bel canto.*

J.B.T.: Exactamente. Eran en el Pro-arte Musical, en el auditorio del Vedado. Por otra parte estaban las zarzuelas que se cantaban a voz de pecho. No existía el micrófono. Entonces también estaba la música popular que se tocaba por la radio y eran mayormente danzones, guarachas, son. Tocando son estaban el Conjunto Matamoros, Los Jóvenes del Cayo, Miguelito Valdés, que cantaba en el Sexteto Habanero. El bolero existía mucho antes de que yo llegara a La Habana. Estaba Eusebio Delfín con, «En el tronco del árbol una niña».

N.M.: *¿Ése se considera un bolero?*

J.B.T.: ¡Claro! Eso es un bolero.

N.M.: *Yo siempre había pensado que eso era un danzón.*

J.B.T.: No, es un bolero. Y también, «Lágrimas Negras» del conjunto Matamoros, quienes le agregaron el montuno. Después, Julio Brito, Armando Valdés Pi, Eliseo Grenet y su hermano —quienes hicieron Mamá Inés— hicieron muchos boleros. Los primeros boleros fueron «Longina», de Manuel Corona y también los que hizo Sindó Garay.

N.M.: *¿Entonces el bolero como género musical se originó en Cuba?*

J.B.T.: No. El original es español, pero es otro bolero. No tiene el ritmo latino. El bolero cubano tiene la influencia africana.

N.M.: *Es decir, ¿se acelera el ritmo?*

J.B.T.: Sí. Exactamente. Más sincopado.

N.M.: *Otra cosa interesante que usted dijo es que las cancioneras vinieron de México y fueron las que influyeron. Entonces, ¿qué tipo de canción cantaban ellas?*

J.B.T.: Esas cancioneras eran como Chela Campos, que era una señora cojita que usaba un bastón de cristal y era muy guapa, y fue la que estrenó en Cuba, «Bésame mucho».

N.M.: *Pero ¿«Bésame mucho» no es de un compositor cubano?*

J.B.T.: No. Su compositora es Consuelo Velásquez, mexicana. Después los Hermanos Domingo hicieron otra canción inolvidable, «Perfidia». El bolero se introdujo en México por Mérida, Yucatán. Venían las compañías de bufo, es decir, los cómicos, Arquímedes Pous y otros, alrededor de los años veinte; y Regino López que era de los del Teatro Alhambra de la Habana. Ellos venían y traían cantantes y venían cantando los boleros cubanos y así fue como se introdujo el bolero, por Mérida.

N.M.: *A mí me sorprende también una cosa, que usted mencione a Rita Montaner como una soprano de Lecuona, cuando yo había oído que era una rumbera que tocaba guaracha.*

J.B.T.: Sí. Y también tocaba pregones. Ella fue, por ejemplo, la creadora de «El Manisero», del compositor cubano Moisés Simons, de origen judío, quien también compuso «Marta». Esa es canción —ya no es bolero— es una canción cubana. Y así es. Rita cantaba los pregones, «El Manisero», «El Frutero», «El Zonzón», de Ernesto Lecuona. También cantaba las congas de Lecuona: «Para Vigo me voy», «Panamá», «Alí Babá».

N.M.: *Entonces, esto sería un poco la entrada, digamos, de la cultura popular a la música, es decir, cuando empezó la mezcla de lo popular y lo no popular en la música.*

J.B.T.: Exactamente. El son es de origen oriental. Lo tocaban mucho los guajiros, el campesino, con el tresillo, la guitarra, las claves, y las maracas. También Felix B. Caignet —quien después escribió la novela *El derecho de nacer*—, hacía boleros muy bonitos.

N.M.: *Rita Montaner, ¿tenía una voz educada?*

J.B.T.: Rita era graduada del Conservatorio Peyrellade de la Habana. Es decir, tenía una cultura bárbara y cantó hasta óperas.

N.M.: *También a mí me da la impresión de que Rita quizás hacía un poco lo mismo que Guillén en la poesía: introducir elementos populares dentro de formas cultas.*

J.B.T.: Sí. Aparte, Rita era polifacética porque cantaba de soprano, una romanza, El Cafetal, zarzuelas como «Cecilia Valdés», «Lola Cruz». Salía en los conciertos de Lecuona y nada más el mutis que ella hacía para entrar se llevaba el aplauso general.

N.M.: *¿Usted acompañó a Rita Montaner?*

J.B.T.: Sí, y le compuse esa famosa guaracha, «La Chismosa». La hice en una guagua y me la inspiró Alicia Rico, una actriz del Teatro Martí que hacía los papeles en los solares con Roderico Neira y con Candita Quintana. Ella siempre era la chismosa del solar y de ahí me inspiré yo. A Rita, después de muchos años, la llevaron a grabar a la RCA Víctor y una de las que escogió fue «La Chismosa». En Miami todavía se pueden conseguir grabaciones.

N.M.: *¿Usted comenzó acompañando?*

J.B.T.: Sí, a mí me gusta mucho acompañar y todavía lo sigo haciendo. El pianista acompañante tiene mucha responsabilidad. Yo me acuerdo que allí en mi pueblo, en Caibarién, había unas muchachas de la sociedad, muy lindas como mujeres, y aparte tenían voces maravillosas. Tenían un piano de cola en su casa que yo me volvía loco por ir a tocar. Entonces me llevaban para que yo las acompañara y cantaban los boleros de Agustín Lara. Y a ellas les gustaba mucho cuando yo las acompañaba. Porque sin música se improvisa de oído. Y yo me acostumbré a acompañar a todos los artistas que llegaban a la Habana y en mi pueblo.

N.M.: *Bueno, y además de responsabilidad, se necesita talento, ¿no?*

J.B.T.: Sí. Yo soy lector. Primero aprendí la música teóricamente. En la música tienes que aprender a leer, escribir y a contar porque la música se cuenta. Por ejemplo, una blanca vale cuatro negras y así sucesivamente. Yo aprendí la música por regla. Estudié ocho años con mi tía y me recibí de pianista. Pero yo leo a primera vista operetas, óperas, zarzuelas, lo que sea. Me ponen una parte de piano y yo la leo a primera vista. Y eso es muy importante. Es lo que les gustaba a los artistas que llegaban, porque traían sus papeles de piano y yo se los leía en minutos. Yo acompañe hasta a Esperanza Iris, esa famosa artista, quien fue reina de la opereta. Ella fue la que estrenó en Cuba «La Duquesa del Baltabarán», «La viuda alegre», etc., todas esas operetas vienesas, y yo las acompañaba. Y a las cubanas, todas. A Olga Guillot yo la acompañé de jovencita; a Celia Cruz... Olga cantaba con la hermana, empezaron cantando tangos. Cuando ella se presentó en la CMQ con Ana Luisa, su hermana, cantaban tangos. Por su parte, Celia Cruz, desde que empezó, empezó cantando guarachas. La primera vez que la acompañé fue en un pregón de Eliseo Valdés, «Mango mangüé». También fui el pianista oficial de René Cabell.

N.M.: *Además de poder leer una partitura con precisión, hace falta trabajar en equipo con la cantante...*

J.B.T.: Pues sí. El acompañante siempre está en un plano secundario, pero importantísimo. En el caso de Toña la Negra era difícil para los pianistas

acompañarla, porque ella cantaba con mucho rubato. Quiere decir que va atrasada o adelantada del ritmo, pero siempre va en clave. Olga tiene un poquito de ese «defecto», que se descuadra, se emociona tanto que se sale de la música. Celia Cruz, en cambio, no: es un metrónomo. Para mí la cantante popular es como Olga, una cancionera bolerista que es la que se hace más fuerte en el escenario.

N.M.: *¿A qué se lo atribuye?*

J.B.T.: A su temperamento, que se le desborda y que de pronto hace una cosa, que sin ensayar le sale al minuto... Yo muchas veces la he acompañado con orquesta. Con piano no hay problema, pero con orquesta se trata de veinte músicos, y tiene que ir exactamente con lo que está escrito en los papeles. Ella se me salía, empezaba con el final de la canción o el principio.

N.M.: *¿Cuál es el momento más memorable desde ese punto de vista de la interpretación emocional que usted recuerde con Olga Guillot?*

J.B.T.: Yo recuerdo cuando yo le hice una canción a ella que se llama «Tú me niegas», en Cuba la cantaba mucha gente. Esa canción ella la tenía que cantar en Madrid hasta tres veces porque el público se la pedía de pie.

N.M.: *¿De qué época estamos hablando ahora?*

J.B.T.: Eso era en los años sesenta.

N.M.: *¿Acompañada por usted?*

J.B.T.: Sí, en el *Florida Park* de Madrid, un lugar bellissimo. Y le hice también, «Vámonos de Fiesta», que era su tema para abrir el show. También le hice «Palabras calladas», «Por Cuba», que por cierto le traía problemas porque los comunistas estaban regados por todas partes. Ella la cantaba y recuerdo que un día le tiraron un vaso en el *Chateau Madrid* de New York. Esto era cuando recién empezó lo de Castro y todo el mundo la veía como un símbolo. Nosotros íbamos a todos esos lugares y todas las repúblicas de Centroamérica y eran unos llantos. En Panamá, Honduras, Nicaragua, Venezuela, todos los cubanos que ya estaban saliendo, cuando veían a Olga era puro llanto.

N.M.: *Entonces, ¿ella se convirtió definitivamente en un símbolo del exilio?*

J.B.T.: Sí. Más que Celia Cruz.

N.M.: *Volvamos un poquito hacia atrás para hablar de su salida de Cuba, sus primeras presentaciones internacionales.*

J.B.T.: Cómo no. Ya mi idea era viajar. Entonces vine a México con Toña la Negra. Viajamos por toda Suramérica, las Antillas y Centro-América. Después con ella fui la primera vez a España, al Teatro de la Zarzuela de Madrid. Ya después regresé y seguí mis trabajos en México en todos los teatros, yo solo con Toña la Negra, las Hermanas Aguila, Pedro Vargas, Chuchó Martínez Gil. Ya después volví a ligarme con Olga y la estuve acompañando durante treinta y cinco años. Yo le hacía todos los arreglos, le enseñaba las canciones, le buscaba los temas y viajamos por todo el mundo. Ella siempre, donde quiera que va, lo dice: mi pianista oficial siempre fue y ha sido Juan Bruno Tarraza. Hace poco me llamó de Miami y quiere que vaya con ella a España y le dije que sí. Ella me dijo: me tienes que ayudar porque las partituras están todas rotas de tan viejas.

N.M.: *Cuando usted fue de Cuba a México acompañando a Toña la Negra, ¿había en México más oportunidades musicales que en La Habana en aquella época?*

J.B.T.: Sí, claro. México siempre fue más fuerte. Esa estación de radio, la XEW, actualmente es Televisa. Cuando llegué, recuerdo que en cada estudio había una orquesta ensayando. Ahí en XEW se estrenaba todos los días una canción de todos los compositores. En un estudio estaba Gustavo Curiel, autor de «Vereda Tropical». En otro estaba Mario Ruiz Almergor, Sabre Marroquín, el autor de «Nocturna». Entonces, yo iba nada más para aprender, ¡porque había unos arreglazos! Era un placer sentarse en aquellos estudios y escuchar los ensayos de las orquestas. Yo estuve una vez con aquel famoso Suaritos, en una emisora muy famosa en Cuba, La Casa de las Medias. Le dieron el contrato a Toña y un día fui con ella. El estudio era chico; nada más cabía el piano y él quería que viniera un chelista, un violinista, y yo le dije: oye Suaritos aquí no cabemos dentro del estudio. Y me respondió: «No se venga haciendo el presuntuoso porque usted empezó aquí, en Cuba».

N.M.: *¿De qué época estamos hablando? Cuando usted llegó a México, ¿ya usted estaba en esta estación?*

J.B.T.: Esto fue por el año cuarenta y cinco. Entonces trabajé por todo México. Después trabajé con Olga e hicimos todas las giras. Después llegó Felo Bergaza. Yo vine primero, solo, a México. Después vino él y lo contrataron. El también llegó tocando solo porque era pianista. Pero nos juntamos para hacer un dueto de piano. A pesar de que nos criticaron por juntarnos dos cubanos, hicimos el dueto de piano y viajamos por el mundo entero. Estuvimos en New York cinco años.

N.M.: *¿Y esto fue haciendo solamente interpretaciones de piano?*

J.B.T.: Sí, solamente de piano. Trabajamos hasta en el Olympia de París. Felo y yo teníamos la ventaja de que nos parábamos del piano, dejábamos los ritmos, nos cambiábamos, él se sentaba en el piano mío y yo en el de él; bailábamos mambo, cha cha chá y después volvíamos al piano.

N.M.: *¿En qué años fue esto?*

J.B.T.: Esto fue hasta 1958.

N.M.: *Era una época en que los ritmos latinoamericanos en Europa estaban en pleno apogeo y específicamente los ritmos cubanos, ¿no? Es interesante, su carrera se asemeja en muchas cosas a las de esos músicos que fueron a Nueva York, pero que estaban en otra onda; digamos gente como el propio Mario Bauzá, que acaba de morir. Y toda esta gente, naturalmente estaba desarrollando el mambo, el jazz...*

J.B.T.: Sí, eso era orquestaailable, música afro-cubana.

N.M.: *En cambio, su carrera paralela no era justamente ese estilo, sino que usted se dedicaba a otros géneros musicales aunque también, naturalmente, tocaba. ¿Hay algún género por el que usted sienta más afinidad?*

J.B.T.: Bueno a mí realmente me gusta tocar mucho la música popular, pero me encanta tocar clásico. Los conciertos de Beethoven, Chopin, Mozart, Tchaikovsky. Yo toco todos los temas esos.

N.M.: *¿Cuál diría usted que es, fue o ha sido la época de apogeo, la época de mejor calidad del bolero? ¿Y cuál es la diferencia básica entre el bolero y el feeling?*

J.B.T.: Feeling es una palabra inglesa. Filin es un sentimiento, no es ritmo. Digamos como canta Olga, como cantaban el Cuarteto de Aida, José Antonio. Cantaban el bolero fino, el fraseo medio jazzado. Eso es el filin. El filin no es ningún ritmo: es un modo, un *mood*. El filin es un modo de interpretación del bolero. Esa canción filin, sentimiento, es sentir: es lo que se dice en Cuba sentimiento.

N.M.: *Entonces musicalmente no hay ninguna diferencia, sino que es una manera de interpretar el bolero.*

J.B.T.: Muchos preguntan, ¿por qué el resurgimiento del bolero? El bolero nunca ha decaído y nunca se ha muerto. Eso lo defiende mucho Amparo Montes porque ahora hay muchos compositores nuevos como Luis Miguel, que dicen hizo renacer el bolero. No, el bolero no estaba muerto y no había muerto nunca. Ahí está claro que a esos intérpretes como Luis Miguel, los escucha la juventud, y esa juventud no conocía esos boleros anteriormente. Esos boleros los cantaban Tito Rodríguez, aquel famoso y gran intérprete puertorriqueño de boleros, Rafael Hernández, Pedro Flores, Mirta Silva, Ruth Fernández. El bolero siempre ha existido. Actualmente la gente joven canta los boleros, pero los viejos, Palomera por ejemplo, tiene ochenta años y sigue cantando boleros, Daniel Santos se murió cantando boleros, René Cabell y Miguelito Valdés siguen cantando boleros. Nunca ha estado muerto ni ha resurgido, pero claro, lo cantan intérpretes actuales y la juventud, que no conocía esa música, la escucha

N.M.: *Sí, y cantan los clásicos muchas veces. Es decir, hay boleros nuevos, pero hay un gran interés en los boleros clásicos.*

J.B.T.: Mira, ahí tienes el caso de Luis Miguel, sacó ese disco *Romance*. Cantó «La Puerta», «Bellas Melodías», «Inolvidable», todos esos boleros ya están requete-grabados y cantados, pero entonces en la voz de él, la juventud actual sí los compra. Yo he ido a casas en México donde en una fiesta de un señor muy importante, alguien que tiene como 75 nietos, y todos ellos estaban cantando, «La puerta se cerró ...», «En la vida hay amores», todos esos boleros. No lo pedían por Amparo Montes ni por Lupita Palomera ni Fernando Fernández, lo pedían por Luis Miguel.

N.M.: *Y por ejemplo, ahora en España están montando un espectáculo que se llama «Antología del bolero».*

J.B.T.: Llevan a Los Panchos, ese trío mexicano, y va Daniel Santos, Olga Guillot.

N.M.: *Yo iba a decir que evidentemente hay algo interesante acerca de este ciclo por el que pasa el bolero, un poco como los cometas que se van y después regresan. También es un testimonio de la gran calidad artística del bolero.*

J.B.T.: Claro, en México hay muchos compositores de boleros que no tienen la difusión ni se han podido meter como esos boleros ya clásicos. Este muchacho, Luis Miguel, acaba de sacar un disco nuevo con canciones nuevas y no le ha pegado nada. Del disco *Romance*, sin embargo, se vendieron millones. Grabó esa de Roberto Cantoral, «Reloj», y «La Barca». Fue a lo seguro.

N.M.: *¿A qué se debe eso? ¿Las letras de los boleros clásicos tienen algo distinto?*

J.B.T.: Actualmente no los hacen iguales. Como comprenderán, las letras de Agustín Lara, las de Gonzalo Brett, «Temor de ser feliz a tu lado», «Miedo de acostumbrarme a tu calor», ésos no muestran nada obvio. En cambio, ahorita nada más es: «Tu piel», «Te voy a besar las rodillas», «Enseñame tus piernas», y «Dónde te puedo agarrar». No se deja nada a la imaginación: así es. Lo dicen las letras, todo es la piel y no la sueltan un minuto... Yo lo dije en mi canción, «Palabras calladas», que me estrenó Olga. La hice cuando fui con Toña La Negra a España. Toña la cantó primero, pero después Olga se la aprendió y la grabó: «Suave temblor de tu piel bajo mis manos, miles de besos sin fin sobre tus labios. Labios que adoro...». Es distinto.

N.M.: *Eso quiere decir que hay un contenido poético en el bolero clásico que no tienen las composiciones más recientes.*

J.B.T.: No, claro que no. Y había poetas de todos los boleros. Había un gran poeta yucateco, López Méndez, «Amor, amor, amor, nació de ti...», esas sí son letras de boleros. «Voy por la vereda tropical», Gonzalo; Luis Alcaraz, «Bonita como aquellos juguetes». Es distinto, es distinto. Hay muchos que dicen que está resurgiendo, pero no, el bolero siempre ha estado ahí.

N.M.: *¿No sería la pérdida de esas maravillosas letras en la nueva música una cuestión también de la excesiva comercialización de la música?*

J.B.T.: Claro. Actualmente los directores de compañías de grabación de discos oyen las canciones y quieren cambiar la letra, que se ponga más fácil porque si no la juventud no la va a entender.

N.M.: *Entonces la comercialización lo que hace es banalizar la letra.*

J.B.T.: Mercadotecnia. No se han hecho canciones más bellas que las de María Griver: «Cuando vuelva a tu lado...». Eso no muere nunca. Como también: «Júrame/ que aunque pase mucho tiempo/ no olvidarás el momento/ en que yo te conocí...». O: «Muñequita linda/ de cabellos de oro...». ¿Quién lo va a igualar hoy? Nadie, eso no muere.

N.M.: *¿Cuál es su canción preferida?*

J.B.T.: A mí la que más me gusta es «Como el besar». Fue mi primera canción, digamos bolero fino y erótico. En la XEW de México la prohibieron porque la letra era muy atrevida.

N.M.: *¿En qué año?*

J.B.T.: En los años cuarenta.

N.M.: *¿Estuvo prohibida?*

J.B.T.: Sí, porque había mucha censura. Ahorita ya se pueden cantar todas. Como dice Amparo Montes: «pero si esta canción se puede cantar hasta en una primera comunión». Dice algo como: «Quien no lo sabe, que nada sabe./ Que no los sabe de saber./ Que nada sabe de sabor como el besar./ Quien me lo niega/ si es de la vida/ punto inicial./ Te besaré las manos/ en un beso casto/ como el rocío/ besa los lirios./ Te besaré la frente/ con tibio beso del corazón/ y bajaré mis labios/ hasta los tuyos/ donde me espera el beso más ardiente./ el beso intenso de la pasión. Te besaré con ansia/ con fiebre loca/ que ya tu boca/ no contará los besos/ porque no

hay cifras en el besar...». Eso fue lo que prohibieron porque, según ellos, era muy prosaica.

N.M.: *Se rompía el besímetro... ¿Quién le grabó esta canción?*

J.B.T.: La grabaron Toña La Negra, Olga Guillot, Las Hermanas Aguila, Lucha Villa.

N.M.: *¿Usted sigue componiendo?*

J.B.T.: Cómo no, mi amor. Siempre compongo. Le hice a Amparo Montes una muy bonita. Ella es absoluta cantante del bolero toda su vida y defensora de la canción romántica y del bolero. Ella siempre batalla, no le gusta que anden tocando gringerías. Ella cumplió cincuenta años de bolerista y le hice una canción porque es una señora que defiende a todas las canciones y se las sabe todas de memoria. La canción se llama «Yo soy el bolero», y dice así:

Yo soy el bolero
con mi pasión y fuego.
Yo soy el refugio
de los enamorados.
Caricias y besos
en la noche callada.
Lo blanco y lo negro
de un piano me acompaña.
Conozco canciones
palabra por palabra.
Latir de emociones
que mi memoria guarda.
Yo canto el bolero
porque lo llevo dentro.
Yo soy el bolero
con mi pasión y fuego.
Yo soy el bolero.

Eso es su vida y la mía. Siempre que llega a eso que dice: «lo blanco y lo negro de un piano me acompaña», Amparo se emociona y dice: «con Juan Bruno al piano».

N.M.: *Claro, porque es la unión de la voz y la música.... Muchísimas gracias. Ha sido un placer escucharlo. En realidad lo más agradable de Cancún, además de la playa, ha sido usted.*