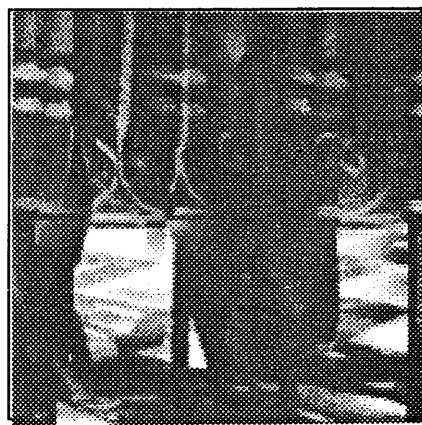
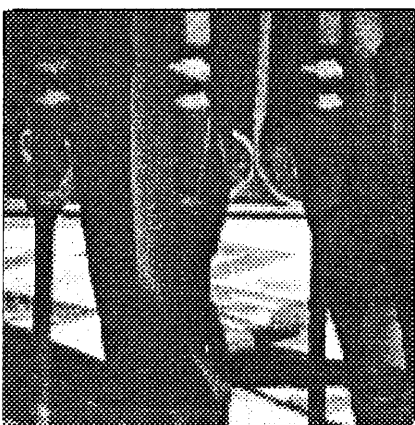
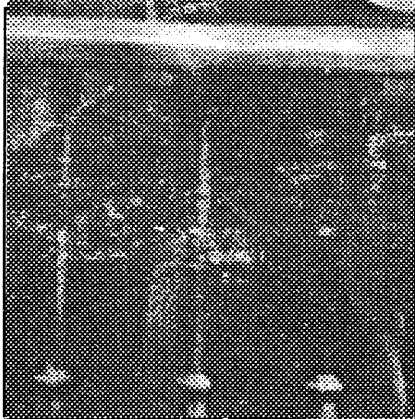




## BENNY MORÉ: ENTRE EL MITO Y LA NOVELA

Vicente Francisco Torres\*

**B**enny Moré (cuyo nombre completo era Bartolomé Maximiliano Moré), nació en Santa Isabel de las Lajas el 24 de agosto de 1919; fue el mayor de los 18 hijos procreados por doña Virginia Moré. La infancia del futuro cantante, compositor y director de orquesta transcurrió en los campos, trabajando junto a los guajiros. Su asistencia al Casino de los Congos le permitió familiarizarse con el mundo negro y aprender a bailar, a tocar la guitarra y el tres.

A mediados de 1936, se va para La Habana, pero después de seis meses regresa a Santa Isabel, donde se dedica al corte de caña, consigue trabajo de carretillero y empieza a cantar en bailes y serenatas. Como resiente los oficios rudos, en 1940 se marcha otra vez a la capital, donde deambula por bares y cafés, rincones y muelles; el barrio de Belén fue su territorio principal.

En 1944, Miguel Matamoros, integrante del famoso trío que después se transformó en conjunto, estaba afónico y no podía cantar en un programa de radio de la emisora Mil Diez. Se buscó quien cantara de emergente, llegó Bartolomé y se quedó para grabar varios discos. Años después, Benny recordará como el hecho más feliz de su vida el

haber escuchado su voz en un disco del Conjunto Matamoros. No se le daba crédito pero él sabía que su voz había hecho varios éxitos: *Buenos hermanos, Qué será eso, La cazuelita, La reina de mi bohío, Buena, bonita y barata, Cómo me gusta el merengue...* Cuando Bartolomé llega al conjunto, se convierte en la primera voz en sustitución de Miguel, quien era el director.

Bartolo siempre fue un gran muchacho -evoca Miguel Matamoros-. Recuerdo que lo conocí allá por 1944 cuando yo dirigía el Conjunto Matamoros, que formé en el Hotel Nacional en 1942. Me gustó su voz: la manejaba a las mil maravillas y hacía con ella lo que le venía en ganas.<sup>1</sup>

Rafael Cueto, otro célebre integrante del trío, confirma:

Se le concede a Bartolomé talento para la música, prueba de ello es que Miguel era autor de casi todos los números que cantó Bartolomé y se los daba. Como intérprete cantaba toda la gama de la

música popular: son, bolero, guaguancó, afro, guaracha, conga, etcétera.

El 21 de junio de 1945, llega a México con el Conjunto Matamoros para trabajar en radio y en centros nocturnos como el Río Rosa y el Montparnase, alternando con grupos tan célebres como el Son Veracruz. Aquí en México, Bartolomé pasó muchas noches -pues le gustaba la vida del centro de la capital- en casa de su amigo el bongosero Clemente Piquero (*Chicho*), quien residía en México, desde 1942, en el número 87 de la calle de López. Piquero trabajaba con la orquesta de José Sabre Marroquín que constaba de 60 músicos y contó entre sus cantantes a Jorge Negrete y al trío Los Panchos. Dice Piquero:

Cuál no sería mi sorpresa cuándo vi que la agrupación de Miguel Matamoros tenía como vocalista a aquel joven que yo creía que era de Santiago de Cuba y hacía varios años lo había visto fletear en los portales de los clubes, restaurantes y bares de La Habana Vieja. Lo reconocí de inmediato, recordando además que con su guitarra interpretaba sus números y después pasaba el cepillo (extendiendo el platillo) e imponiendo a los oyentes, su habitual: "coopere con el artista cubano".

Cuando el Conjunto Matamoros se disponía a regresar a Cuba, Bartolomé

\*Ensayista y crítico literario. Profesor del Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco.



decidió quedarse porque iba a casarse con la mexicana Juana Bocanegra, una enfermera que trabajaba con el doctor Ortiz Tirado. Es entonces cuando sucede esta anécdota: Bartolomé les informa que se queda y se casa. Siro Rodríguez le responde: "Recuerda que en México le dicen Bartolos a los burros". Y el cantante contraataca: "Desde hoy me llamaré Benny, Benny Moré".

La primera grabación de Benny para la RCA Víctor de México fue *Me voy pa'l pueblo*, con la orquesta de Mariano Mercerón. Después vendrían sus grabaciones con Arturo Núñez y Pérez Prado: *Bonito y sabroso*, *Mucho corazón* y *Pachito e' Ché*. Luego llegaron las actuaciones en el Folies y el Waikiki.

A fines de los 50, Benny regresa a su patria para no abandonarla jamás, hecho que lo hizo un ídolo de los cubanos de fuera y de adentro de la isla. Hubo muchas giras, pero jamás aceptó radicar fuera de Cuba. Esto y sus interpretaciones intuitivas le dieron dimensiones míticas a su persona.

Sus actos frente al racismo de su tiempo terminaron por formar la aureola del ídolo: cuando descubre que Ernesto Duarte no lo lleva con la orquesta a los bailes sabatinos y dominicales porque era negro, se aparta y funda su propio grupo, la famosa Orquesta Gigante con músicos como *Chocolate* (trompeta), Rolando Laserie (batería) y *Tabaquito* (tumbadora).

Mientras los empresarios lo tachaban de informal, sus defensores recuerdan que cuando faltaba a sus compromisos era porque tenía mucho trabajo,

porque prefería tocar para las personas que no podían entrar a los salones y, algunas veces, porque se quedaba bebiendo con los amigos. Cuando triunfa la Revolución, Benny se encuentra a sus anchas, pues si antes había rechazado las ofertas para radicar fuera de la isla -en sus años de mayor actividad le pidió a su hermano Teodoro que, si moría fuera de Cuba, lo trajeran a enterrar en Santa Isabel de las Lajas-, ahora será complaciente con todo lo que se le solicita, y peor con los nuevos tiempos en que los bailes son verdaderamente populares.

Como descanso, Benny acostumbraba cultivar su huerto y agasajar a sus amigos con comidas en su *conuco* (patio). A una de ellas llegó el doctor Luis Ruiz Fernández, quien lo trató de la cirrosis que lo llevaría a la muerte. Pero Benny tardó en confiarse, médicamente, a Ruiz Fernández: el primer encuentro tuvo lugar en el verano de 1959; Luis Ruiz llegó al *conuco* y Benny lo invitó para que se pusiera cómodo quitándose la camisa: "Este gesto le gustó mucho y me dijo que le gustaban las personas que fueran naturales, que yo no le parecía como los demás médicos que mantienen cierta etiqueta, que a él le gustaban las personas francas y sencillas". No fue sino hasta un año después, y luego de largas horas en el *conuco*, jugando al dominó y cocinando a lo guajiro, cuando Benny se puso en manos de Luis Ruiz Fernández.

A finales de 1959, en Santa Isabel de las Lajas, Benny quiso competir para saber quién bebía más tequila y allí comenzó el final; aunque no bebió una sola gota más en su vida, murió el 19 de febrero de 1963.

En 1960 Benny renuncia a sus giras, participa en un baile de homenaje a los campesinos y, en 1961, luego del triunfo de la Revolución, Fidel Castro le pide a Benny que actúe para los alfabetizadores y éste acepta sin cobrar un solo centavo de honorarios. Durante el tiempo que duró la campaña de alfabetización, Benny no faltó un solo jueves al anfiteatro de Varadero. Tiempo después de la invasión de Playa Girón,

actuó en el Palatino para recaudar fondos y comprar armas y aviones. En 1962 también inaugura, a petición de Fidel Castro, el evento de las 8000 entradas de Varadero.

La cirrosis tiró su primer tajo la madrugada del 17 de febrero de 1963; el vómito inicial de sangre se presentó en Colón, volvió en Tinguaro y se repitió en Perico y en Limonar.

Son famosos sus funerales: miles de personas asistieron a su velorio en Prado y Ánimas, donde se hallaba el local del Sindicato Nacional de Trabajadores de Artes y Espectáculos. De aquí salió el cadáver para ser sepultado en Santa Isabel de las Lajas, y fue declarado un duelo musical que suspendió todos los *shows* de los cabaretes.

Al momento de su muerte menudearon las valoraciones de su talento. He aquí algunas:

"Jamás se mecanizó (por suerte en su tiempo no existía el *doblaje* y creo que él nunca habría hecho el intento de *doblar*)" (Marta Valdés).

Otra anécdota sobre su lucha contra el racismo la proporciona también Marta Valdés:

Una noche fuimos en compañía de José Antonio Méndez al cabaret La Campana situado en la calle Infanta. En la puerta se nos prohibió entrar. "Allí no podían entrar negros", nos dijeron al ver a José Antonio. Nos fuimos todos y nos sentamos en la esquina a esperar al Benny, que estaba anunciado para actuar. Al aparecer le contamos lo sucedido. El Benny salió disparado para la pista donde ya su orquesta hacía bailables: cuando lo vio aparecer, el público empezó a ovacionarlo. Benny tomó el micrófono y muy serenamente expresó: "Señores, me acabo de enterar que a un hermano mío, como lo es José Antonio Méndez, se le ha negado la entrada por negro. Por tanto, yo tampoco debo actuar aquí". Se dirigió a su orquesta y les dijo. "¡Mi tribu, recojan que nos vamos!", y todos se marcharon...

Pero quien por su condición de músico y musicólogo -además de saxofonista de la orquesta de Moré- logra la valoración más explícita de Benny es

Leonardo Acosta; he aquí, *in extenso*, su opinión, que va más allá de idealizaciones populistas.

¿Es acaso un innovador, como Pérez Prado, por ejemplo, o como Faílde, José Urfé, Enrique Jorrín, Orestes López, José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz y tantos otros que en su momento han creado un nuevo estilo, un “nuevo ritmo”, o han renovado nuestra canciónística? No me parece que esto sea aplicable a Benny, al menos en toda su extensión. No vemos a Benny como un iniciador de algo nuevo, sino más bien como una síntesis, como una culminación de todo lo que se venía haciendo en nuestra música popular desde cincuenta años atrás. Creo que ahí radica su verdadera significación, y, desde luego, para lograr esto tenía que ser un intérprete excepcional. Y quizás él haya sido, al menos en parte, consciente de esto.

Si analizamos la trayectoria de Benny, lo vemos asociado primero a Miguel Matamoros, uno de los más grandes de nuestros soneros; luego a Mariano Mercerón, danzonero de primera línea; más tarde, con Pérez Prado, se convierte en el primer cantante de mambos. Pero además es un extraordinario intérprete de boleros y canciones, y llevó la mejor parte en todos los dúos que grabó, incluso con intérpretes tan consagrados como Pedro Vargas. También incursionó en el *feeling*, y al efecto basta recordar sus versiones de los números de Yañez y Gómez. Todos los rumberos lo reconocen como uno de los grandes cultivadores de la rumba, y ahí están sus números *De la rumba al cha-cha-chá* y *Elige tú, que canto yo*, en que demuestra su versatilidad, e incluso la proclama sin ninguna falsa modestia. Por si todo esto fuera poco, sabemos que desde muy joven estaba familiarizado con la trova tradicional y con las músicas litúrgicas de congos y lucumies. Es decir, que conocía y dominaba todos los géneros o modalidades de nuestra música popular o folklórica. Y si bien no era, desde luego, un cultivador de nuestro género “lírico”, supo darnos una versión de *Arrullo de palmas*, de Lecuona, que superó las interpretaciones de cualquier cantante lírico -dicho sea con el perdón de los líricos- y, si se nos permite la herejía, descubrió lo esencialmente cubano en esta canción, que comprendió incluso

mejor que su propio autor. Quizás exagere, pero después de oír la versión de Benny Moré, ninguna interpretación de *Arrullo de palmas* me parece suficientemente cubana: todas las demás destilan cierto tufillo italianizante. Como cantante, Benny no sólo poseía el más increíble sentido del ritmo, sino también un timbre de voz único, inconfundible e inimitable, que unido a una gran flexibilidad y alcance, sobre todo en el registro agudo, tenían que hacer de él ese intérprete excepcional de que todos hablamos. Sin embargo, no podemos pensar en Benny sin acordarnos de su Orquesta Gigante, porque también en lo orquestal Benny hizo su aporte, a pesar de no ser orquestador. Pero tampoco en este aspecto podemos considerarlo propiamente como un “innovador”, porque también aquí se nos muestra Benny como el continuador de una tradición que viene a culminar en él: nos referimos al proceso de cubanización del formato de *jazz band* iniciado, en los años 30. Entre las muchas orquestas que contribuyeron a este proceso podemos mencionar a la Riverside (creada por Enrique González Mántici), Armando Romeu, Germán Lebatard, Hermanos Castro, Hermanos Palau y Julio Cueva. La inclusión de instrumentos de percusión cubana y la interpretación de nuestros sonos, boleros y guarachas, contribuyeron a esa “cubanización” de este tipo de orquesta inicialmente identificada con el jazz y el swing de los años 30. Y finalmente vino Pérez Prado.

Recordemos que Pérez Prado empleó el formato de *jazz band* para interpretar exclusivamente la nueva modalidad que él llamó mambo, y que a su vez surgía del “danzón de nuevo ritmo” de Orestes e Israel López, orquestadores de Arcaño y sus Maravillas, y particularmente del danzón mambo de Orestes López. Pérez Prado adaptó los ritmos tradicionalmente interpretados por las orquestas de danzones (las “charangas francesas”, a base de violines y flautas) a un formato de *jazz band* algo modificado y Benny volvió a una concepción más tradicional, si se quiere, del *jazz band*, tanto en su formato como en las orquestaciones, y si en éstas se refleja la influencia del mambo, lo que predomina es el son montuno. Por eso hemos dicho en alguna ocasión que la banda de Benny era como una ampliación del tres, instrumento típico del son cubano y el que más contri-



buye a darle su sabor peculiar. En las orquestaciones de la Banda Gigante, por otra parte, ya fueran de Pedro Jústiz (*Peruchin*), de Cabrerita o de Generoso Jiménez, encontramos una unidad de concepción que sólo puede atribuirse a Benny, quien siempre le explicaba a los arreglistas lo que quería, y a veces incluso les dictaba algunas frases que eran luego transcritas para los saxofones o las trompetas.

Recapitulando sobre nuestra idea inicial, digamos una vez más que vemos a Benny como una figura de síntesis, que cierra y resume brillantemente toda una época en el proceso histórico de nuestra música popular. Es por eso que no dejó escuela, no dejó seguidores, aunque en muchos cantantes de hoy se percibe aún la huella del Benny. Pero en términos generales, puede afirmarse que fue único e inimitable.

El mismo Leonardo Acosta, para dar la justa dimensión de Moré, invoca sus contradicciones que lo sitúan más como un intérprete que como un creador genial:

Algunos de sus números me parecen geniales, como *Santa Isabel de las Lajas*. Ciertamente que la parte de los saxos era insoportable para quien tuviera que tocarla: una sola frase de cinco notas repetida hasta el infinito... Pero la concepción total era inmejorable. Y si otras piezas del mismo corte eran más flojas (*Cienfuegos* parecía concebida a retazos, y *Maracaibo oriental* me pareció francamente mala), las improvisaciones de Benny las salvaban. Por ejemplo, cuando entra a improvisar en *Maracaibo* repite los dos primeros versos con esa voz vibrante en el registro agudo, y en el

quinto verso cambia para el grave, como nadie ha podido hacerlo antes ni después, y convirtió *Arrullo de palmas*, de Lecuona, en una nueva creación, en algo nuevo.<sup>2</sup>

Sobre *Bolero* circula el rumor de que está inspirada en Benny Moré, aunque su autor, Lisandro Otero, se curó en salud y anotó al principio del volumen:

Esta novela ha sido escrita mediante un método usual en el proceso de creación narrativa: tomando elementos verídicos de diferentes caracteres y contextos y añadiendo recursos de fantasía pura, no es, por tanto, una biografía sino una novela. Aunque el lector pueda hallar huellas que le induzcan a atribuir ciertas apariencias como correspondientes a identidades varias, no ha sido la intención del autor efectuar una investigación objetiva sino crear una fábula, realizar un ejercicio imaginario de ficción.<sup>3</sup>

Este libro cuenta la historia de una pareja, Olimpia y Esteban María Galán. Él es un popular cantante cubano que viaja por Centro y Sudamérica, Estados Unidos y por México, país donde conoce a Olimpia, se casa con ella y vuelve a Cuba. Al final de la novela sabremos que aunque Beto Galán la conoció en México, Olimpia era cubana.

La historia está contada a varias voces: Agustín Esquivel es un narrador omnisciente; *Cajeta* se presenta como vidente; el doctor Arturo actúa como cronista de la farándula; el profesor (que aprovecha cualquier oportunidad para dar clases de música y alcoholismo, entre otras cosas); la *China Bella*, que es una amiga de Beto Galán; *Berrinche*, un detractor del artista, y otros poco caracterizados.

La relación de la pareja se hace conflictiva por una supuesta infidelidad de ella y por el alcoholismo y la proclividad a las faldas que tiene el cantante. Otero muestra interés en que los puntos de vista sobre los personajes difuminen los perfiles, pero lo logra con poco éxito y, a mi entender, sin objetivo alguno. Que los seres humanos somos cambiantes y las imágenes que se tienen de nosotros

son diversas es una verdad muy conocida. Habría que pedirle a la novela una manera artística o vigorosa de decirlo y esto es precisamente lo que no encontramos. Los enemigos de Olimpia no la bajan de putica intrascendente, guaricandilla, calientacamás, guaricha, matorranga, buscona y perendenga desechable; su defensor, *Berrinche*, dice que era una buena cantante y que el impulso que le dio Galán fue muy modesto.

Los enemigos del cantante dicen que aburrió a Olimpia por mujeriego, por borracho y por necio, pues a fuerza quería tener relaciones sexuales cuando llegaba todo apesotado a ron.

De aquí deriva un conflicto, pues ella quiere dejarlo y él la ama y sufre por la supuesta infidelidad. El personaje apodado *Cajeta* juega un importante papel, pues dice que esto no es posible: un mujeriego no puede amar así, y menos andar llorando un macho que es capaz de disputarle una mesera a un coronel con todo y su escolta.

Para quien más o menos conoce la vida de Benny Moré, el arranque de la novela es poco afortunado, pues sabemos que se trata de un cantante que muere entre vómitos de sangre provocados por la cirrosis.<sup>4</sup> Consignar esta situación no ofrece mayor problema, pero la incomodidad surge cuando un personaje dice:

Su madre (...) fue una fletera: su benévolo y frecuente asentimiento a las solicitudes carnales era notorio; llegó a aceptar en su adolescencia el peor de los entendimientos; era una mujer fuerte, de gran poder erótico y muy promiscua. ¿Conocía la historia de Esmirna? Era la hija del rey de Siria; con la ayuda de su nodriza logró confundir a su padre y se acostó con él durante doce noches seguidas; en la duodécima noche el rey descubrió su monstruosidad y persiguió a su hija para matarla...<sup>5</sup>

Beto Galán tiene los siguientes rasgos tomados de la vida de Moré: limpió calzado y cortó caña; vino a México, acá se hizo famoso, se casó y, al volver a Cuba, formó su propia orquesta. Cuando supo de su cirrosis, se consolaba oliendo las palmas de sus manos frotadas

con ron. Fue un músico intuitivo que no sabía de notas ni de papeles pautados. En Caracas, cuando un empresario le daba largas a la paga, entró a su oficina, lo golpeó con un objeto metálico y fue a dar a la cárcel. Como no sabía notación musical, le transmitía sus ideas a un arreglista que las llevaba al papel. La informalidad de Beto Galán era tan proverbial, que llegó a ser "la maldición de los empresarios". Beto Galán le tenía mucho cariño a su *conuco* y protagonizó un episodio calcado de la vida de Moré: cierta vez que los dientes postizos le estorbaban para cantar, se los quitó delante del público y los guardó en el bolsillo. El día que muere Beto, el Sindicato de Artistas suspende todos los espectáculos de los cabaretes. Como detalle final, Beto muere el mismo día, del mismo mes y del mismo año, y además en la misma ciudad, que Benny Moré, es decir, el 19 de febrero de 1963, en La Habana. Después de usar tantos datos conocidos ¿el autor esperaba no incomodar a los lectores diciéndole que la madre de Beto era fletera y dada al incesto? A mí me parece que esta no era la mejor forma de mostrar sus facultades de novelista.

Como dato curioso, al sepelio de Beto asiste Benny Moré, "con su saco largo, su sombrero alón y haciendo molinetes con su caña de paseo".<sup>6</sup> ¿No va contra la lógica del libro mismo el hecho de que un personaje tan público, notorio y famoso como Moré asista a un entierro el mismo día que muere después de tres jornadas de agonía?

Según revelan estas coincidencias, Otero no andaba muy sobrado de imaginación como decía, y su ficción se reduce al planteamiento inverosímil del Beto despedido.

Si bien hasta la página 90 el entrecruzamiento de voces era anodino, de aquí en adelante encontramos tres aciertos.

Primero. Aparecen fragmentos verdaderamente imaginativos, como la historia del senador Evaristo Mola, el chulo Ezquiel Bandera -quien tenía una labia que, mujer que lo dejaba hablar, abría las piernas y la ramera Coti. La



anécdota del coronel Napoleón Pérez y el activista Pablo Sosa es también muy imaginativa, aunque surge la inquietud sobre si estos sucesos están calcados también de la realidad.

Segundo. Los perfiles de los personajes se acentúan y el habla de Tareco se vuelve soez y brutal:

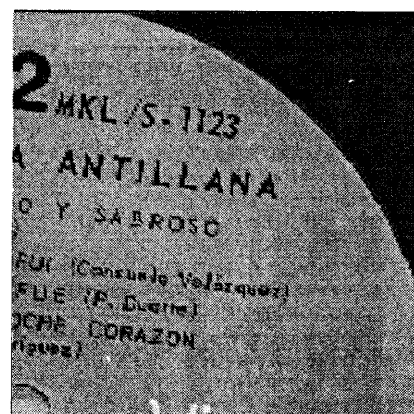
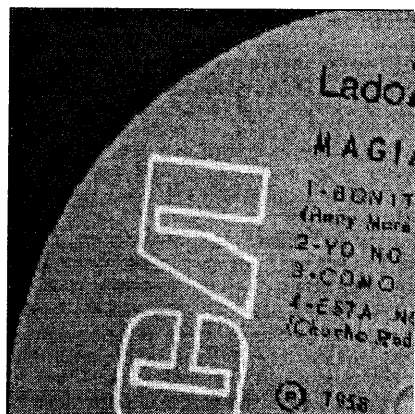
Dicen que las putas se acuestan con hombres por dinero. ¿Cómo llamar entonces a las que truecan su sexo por oportunidades y ventajas? Olimpia siempre trató de cuidar su imagen, de aparentar que era pura y casta pero pegaba tarros como cualquier otra. Nunca abrió las piernas fuera de su cama sin estar convencida de que en la punta de la verga vendría una sólida recompensa: no era mujer de entregarse por placer o entretenimiento, lo hacía con una estudiada planificación para obtener una apreciable ganancia. Dicen que un coño bien administrado deja más plata que un central azucarero. Así fue Olimpia.<sup>7</sup>

Tercero. Las *clases* del profesor se llenan de una información que constituye la herencia musical de Beto Galán y aporta datos a la mitología de los artistas cubanos que se fueron a Estados Unidos.

El profesor sostiene que la colisión entre el jazz y la percusión cubana se produce en 1947, cuando Dizzy Gillespie presenta a Chano Pozo en el concierto de Town Hall:

Chano comenzó a batir los parches, y emergieron dragones antropófagos, hornos al rojo blanco, fraguas de Vulcano, canículas de agosto, hachones luminosos, aceites borboteantes, sinapismos, vapores de locomotora, sangre espumosa, mientras imprecaba en lucumí, arrastrando a la barbarie y el espanto a aquellos neoyorkinos mesmerizados, hasta que una mujer comenzó a sollozar históricamente y se desmayó, demostrando que el santo también se le sube a los anglosajones.<sup>8</sup>

Otro momento culminante fue cuando *Machito* se reunió con Charlie Parker para grabar *Mango mangué*, y hay quien asegura que William Christopher Handy, el padre del blues, estuvo en



Cuba con las tropas estadounidenses de ocupación en 1898, y allí aprendió "la esencia" de su aporte.

Por el profesor sabremos también que Chano Pozo "corrió" prácticamente de Estados Unidos a Pérez Prado, y que la muerte del genial percusionista se debió no tanto a que reveló los misterios religiosos de sus tambores, sino a que andaba metido en los manejos de la droga.

En lo tocante al bolero, palabra mágica y henchida de significado que Otero eligió para titular su libro, el profesor dirá que presenta siempre tres opciones: el amor correspondido, el amor no correspondido y el amor traicionado. De aquí que sus letras hablen de sufrimiento o de resignación.

*Bolero* es en efecto una historia de amor y de adulterio -en un momento, uno de los personajes dirá que sin los tarros no existirían ni el tango ni el bolero-, pero ante todo es un texto que se basa en los momentos más representativos de la vida de Benny Moré. Claro que aparecen fugazmente Rita Montaner, Chano Pozo y Miguel Matamoros -con el nombre de Chucho Gal-, pero la figura central es Moré.

Mientras periodistas y admiradores de Cuba han querido dar una imagen casi seráfica de Moré, Otero, con los fueros del arte, combinó los datos y destacó con largueza sus debilidades. A mi juicio, Otero niega que su libro sea sobre Moré pero el texto dice lo contrario. En medio de esta contradicción, el lector se pregunta por qué, para qué y cómo se usa la figura del autor de *Santa*

*Isabel de las Lajas*. En mi opinión, se usa la figura de Moré porque es subyugante gracias a su música y a sus canciones de sobra conocidas. Sólo cabe agregar los resultados: *Bolero* es una novela muy mediana que tiene, claro está, sus buenos momentos, como aquella parte en que Otero enumera los diferentes tipos de senos que el cantante disfrutó. Y aquí resulta pertinente destacar que Oscar Hijuelos, en *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, ofrece un pequeño apartado sobre la ropa interior femenina, hecho que confirma el festivo erotismo que campea en este tipo de textos.

#### NOTAS

<sup>1</sup>La información aquí manejada proviene de una recopilación de reportajes sobre Moré que preparó Amin E. Naser. Como la fotocopia que conseguí no registra la ficha completa, me resulta imposible ofrecerla al lector.

<sup>2</sup>Leonardo Acosta, *Elige tú que canto yo*, Cali, Colombia, Prensa Moderna impresores, 1993, página 21.

<sup>3</sup>Lisandro Otero, *Bolero*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 7.

<sup>4</sup>En una entrevista con César Pagano, afirmó Daniel Santos: "Benny murió de cirrosis porque la verdad es que bebía más que yo, que es mucho decir. Cuando murió, los exiliados quisieron hacer creer que Fidel Castro tenía que ver con eso. La verdad es que Benny ya estaba sin hígado y él mismo lo sabía, pero seguía tomando un ron malo que vendían por ahí". Citado por Alejandro Ulloa en *La salsa en Cali*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1992, p. 164.

<sup>5</sup>Lisandro Otero, *op. cit.*, pp. 10 y 11.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 246.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 117.

<sup>8</sup>*Ibidem*, pp. 90-91.