
El bolero en Colombia UN VIEJO AMOR

CESAR PAGANO

A Marta Madrigal
Vendaval sin rumbo
por la vereda tropical



Agustín Lara, padre del bolero

Abramos este ensayo con una aseveración atrevida pero meditada: ningún género de la música popular ha arraigado en tantas personas, ni se ha propagado y conservado con tanta intensidad en el vasto territorio de América, como el Bolero. Desde el New York latino, hasta las repúblicas australes y la mismísima Patagonia se prodiga el género. Ni el tango pesimista y de laborioso baile, ni la trágica y machista ranchera, ni el alegre zamba brasileiro, ni las cadencias encendidas de la cumbia colombiana, ni el rítmico y renovador mambo cubano; ni siquiera la invasión contagiosa de la Salsa, ganaron nunca tan amplio predicamento en nuestro continente.

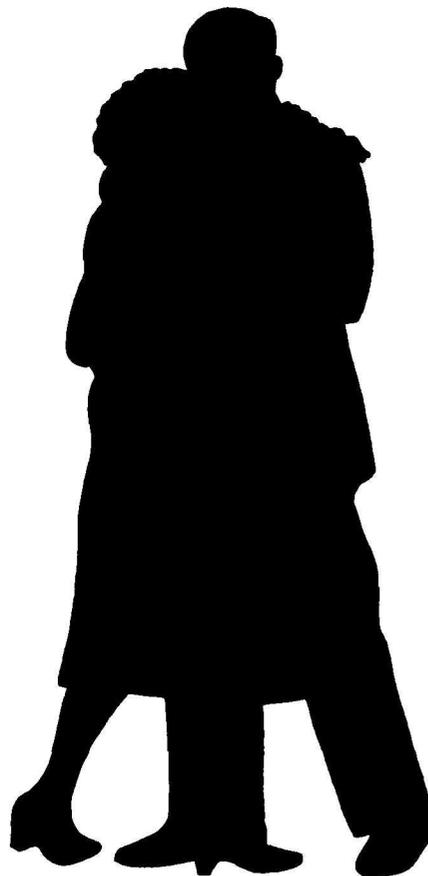
En el fondo de cada latinoamericano hay un bolerista dormido que en cualquier momento puede despertar a regalarse una serenata. Aunque los custodios de los herméticos diccionarios no le han dado cabida al término Bolero en su mejor acepción y vivencia, ahí la realidad elocuente que habla más fuerte que los académicos.

Desde el primer bolero reconocido, "Tristezas" o "me entristeces mujer" del talentoso cubano oriental, José "Pepe" Sánchez

(1856-1918), quien organizó los perfiles esenciales —que no inventó solitario el género—; miles de obras alzaron el bolero a la apoteosis alcanzada en los tempranos años 50s. Sus propias limitaciones y conservadurismo (sensiblería románticotalagona, temas inactuales, machismo recalcitrante y la repetición de fórmulas verbales y sonoras), lo estancaron en un mundo que no se detiene. El surgimiento de la balada europea aclimatada para latinoamericanos —con más apoyo publicitario que obras de mérito— lo arrinconó tan despiadadamente que se temió de verdad por su existencia.

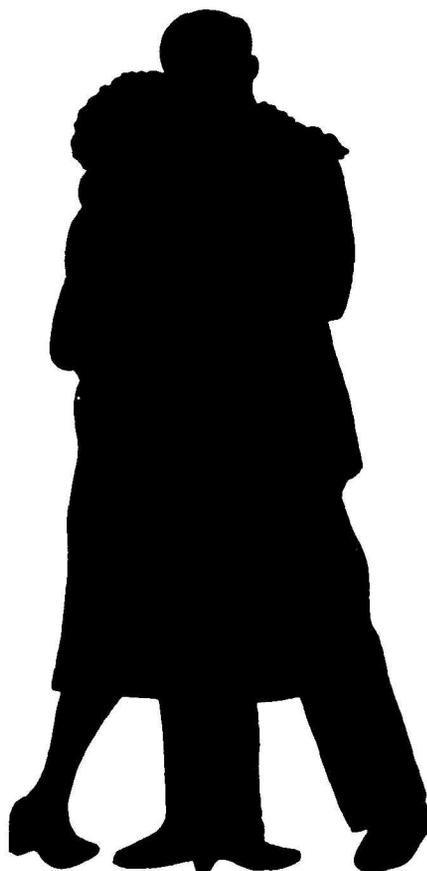
Una situación enteramente casual, como ha sido la conmemoración de un supuesto centenario, ha revitalizado de manera inesperada el Bolero.

Su renacimiento en Latinoamérica y en particular en Colombia puede sentirse por su presencia continua en: la abigarrada pro-



gramación de radio con espacios exclusivos dedicados a difundirlo; en las reediciones discográficas de antologías; en las evocaciones y música televisada que ha suscitado; en la profusión de artículos, folletos y libros sobre el apasionante tema.¹

1. En la mayoría de las ciudades colombianas hay emisoras dedicadas sólo a colocar boleros en su programación. En Bogotá, 4 emisoras emiten únicamente la temática boleril, lo cual significa un resultado por encima del 10% de la música radiodifundida por las plantas capitalinas; lo cual representa un porcentaje muy alto que se incrementa aún más al contabilizar las franjas que en emisoras no exclusivas, radian o hablan sobre el bolero. Casi que unó vuelve a ilusionarse con la esperanza aquella de que el bolero sea eterno.



Los boleros no pagaron aduanas

Cuando aún no habían llegado al país los registros grabados "con su cargamento para la ciudad" y tampoco era muy amplia la utilización de partituras (inútiles sin indicación personal), el medio predilecto para la transmisión del bolero fue a través del intercambio de los *músicos viajeros*. Los portadores fueron personas con música adentro, amor en el alma y una clara disposición a valorar y recoger la música de otras naciones.

Se sabe que con el ingeniero y poeta Francisco Javier Cisneros (constructor de ferrocarriles, túneles y carreteras) llegaron algunos músicos cubanos, que trajeron nostalgias y alegrías y se llevaron las nativas. A construir ingenios en la Costa Atlántica y a ayudar en la navegación del Río Magdalena acudieron a laborar otros latinoamericanos. Alcanzó renombre nacional el cubano Emi-

lio Bobadillo (Fray Candil), literato y músico, quien influyó sobre sendas artes.

Colombianos inquietos y esperanzados viajaron por Las Américas. A principios de siglo (1907-1908), Pelón Santamarta y Adolfo Marín, actuaron en Panamá, Jamaica y Cuba. También México y New Orleans tuvieron que oírles pasillos, bambucos y guabinas. Ellos trajeron a su vez: criollas, habaneras, canciones y, por supuesto, boleros. Emilio Murillo y los hermanos Uribe deambularon entre 1908-10 y lograron grabar más de un centenar de piezas musicales en New York con la Lira Antioqueña.

Alejandro Willis, otro "diablo que sabía más por viajero que por viejo", con sus compañeros Escobar y Bocanegra, grabó como Trío

colombiano en USA, entre los años 1918-19 y además amplió sus resonancias en 1921 cuando lleva y trae a Puerto Rico del Caribe y hace lo propio con La Argentina, Perú y Ecuador de los Andes. En alguna ocasión ya había compartido con el extraño Julio Flórez (Julio Poeta), quien enriquecía el espectáculo del trío, porque componía, tocaba el violín, el piano, el tiple y actuaba sus apesadumbrados versos. No obstante en alguna ocasión se le escapó optimismo en esta décima que podría ser un bolero dedicada a una hermosa amiga suya y que recogió Jorge Añez en "Canciones y Recuerdos":



El grupo Irakere o el bolero moderno

"que la mano del destino llene de amores tu cielo; que ni una sombra de duelo se atraviese en tu camino; que nunca el odio mezquino llegue a tocar tu puerta; y que en la jornada incierta de esta vida, que no es vida, te encuentre el dolor dormida y el placer te halle despierta".

Justamente Jorge Añez, fue otro músico nómada y notable. Aventuró desde 1917 y en Panamá conoció a Alcides Briceño (el mejor tenor de la época en su país). Con este hizo grabaciones memorables y muy celebradas. Luego la fiesta se completó e incendió cuando encontraron a la vuelta del delirio al perdido y marihuano Porfirio Barba Jacob, quien como conferencista arrebatador agotaba la boletería por anticipado en Guatemala, en México y en Santiago de Cuba cuando la bohemia cubana llegó al clímax al encontrarse con Federico García Lorca.

La comarca sonora

Las ciudades crecían y también su actividad musical. Los escasos aparatos de reproducción de música

eran novedad y sólo los poseían algunas familias pudientes y centros de diversión del oído. Había muy pocos profesionales de la música, pues lo acostumbrado era que los vecinos mismos armonizaban sin intermediarios, como lo demuestran los 2.000 pianos encontrados por José Caicedo Rojas en un censo efectuado en 1850 en la republicana Bogotá, entre las familias más acaudaladas. Los populáricos estaban provistos de guitarras, tiples y bandolas para alborotar o enamorar a su manera.

Surgieron en las afueras de la ciudad establecimientos de recreación denominados "pique-teaderos" adonde se organizaban verdaderos paseos en el día, pero que de noche albergaban a los bohemios. El más famoso fue "La Cuna de Venus" cerca del chorro de Padilla, pero también tuvieron su atractivo "La Breña", "Rondinela", "Patiasao", "La Gata Golorsa" y "Los nueve estados" (el décimo era el alcohólico). Todo esto se vivía a principios de siglo y perduró hasta los años 20s., cuando trenes, carros y aviones cierran las fondas camineras. Otra forma

más amplia de exhibir el arte y buscar una profesionalización fue a través de las carpas y los circos populares transhumantes que recorrían ciudades, barrios, veredas y verbenas. Abrieron sus lonas para malabarismos, destrezas, humor y canciones. Allí participaban artistas nacionales y extranjeros con mucha música y trago en la bodega. En su repertorio reproducían los primeros boleros grabados que trasnocharon el país: "Quiéreme mucho" de Gonzalo Roig en 1910, o "Aquellos ojos verdes" de Utrera y Meléndez, "Dime que has hecho" (En el tronco de un árbol) de Eusebio Delfín. Así mismo nuestros trovadores habían dejado trasegando en los espíritus: "Asómate a la ventana", "El Guatecano", o "Bodas negras" y "Flores negras" que es lo que con lógica sucede.

Hubo empresas organizadas, como la Compañía de Zarzuela del Diestro, del chileno Alfredo del Diestro, que contrató colombianos a la gira de Costa Rica, Jamaica y Cuba. Imprimían la poesía de sus canciones en pequeños libretos que vendían, con apreciable demanda y les reportaba popularidad.

Para agrandar el espectáculo llegó el cine a Colombia y en 1914 se crea la casa organizada por los hermanos Di Doménico. Las exhibiciones de películas requerían con frecuencia del apoyo de artistas e instrumentos para remarcar los efectos que mostraba la imagen silente.

Un Bajón con causa

La primera guerra mundial y la gran depresión de los años 30s, afectan intensamente todos nuestros países y en Colombia entre otros asuntos deprimen la actividad musical. Jorge Añez en su libro evocador, testimonia: "Cuando volví a Bogotá a fines de 1933, después de largos años de ausencia, sentí el más tremendo desconsuelo al ver que había desaparecido casi por completo no sólo el ambiente musical que yo había dejado, sino el bohemio y romántico en que aquel se había desenvuelto y que había formado

una indivisible trilogía espiritual desde 1877, época en que Morales Pino vino por primera vez a Bogotá”.

“De los compositores, poetas y trovadores que hasta 1917 habían convivido en íntima camaradería, los más habían muerto; otros por fuerza de las circunstancias, se habían dedicado a los negocios particulares, y muchos se habían disgregado por diversos lugares del país. Y lo malo era que no habían surgido quienes los reemplazaran...”

Así mismo habían desaparecido en 1933 aquellos piqueteadores y veredas a cuyo abrigo se compusieron tantas y tan bellas canciones y donde el talento se plasmó en estrofas que sus autores nos legaron como modelo...”

Jorge Añez—artista a través del cual podemos aproximarnos a toda una época— a su regreso a Colombia recibió un resonante homenaje en el Teatro Faenza que era el de moda por su hermoso diseño y donde le ovacionaron cientos de personas e intervinieron como artistas el joven barítono de Tocaima, Carlos Julio Ramírez y un grupo desconocido que recorría el país: El Trío Matamoros.

Imbuído del ánimo que imprime el viajar, Jorge Añez con su socio Pedro Pablo Martínez impulsan la fundación de la emisora “Ecos del Tequendama” (hoy HJCK) y desde el programa “La Fiesta de la canción colombiana” perturban e incitan el estancado ambiente musical de la ciudad. La radio ayudó además a la profesionalización del músico que ahora podía abandonar sus otros oficios y dedicarse en forma exclusiva a vivir de serenatas, fiestas y sobre todo de programas que tenían patrocinio de firmas que anunciaban los productos del naciente capitalismo.

Crece la voz de la radio

Los bienes y servicios de una economía en expansión, financiaron espacios radiales que machacaban su publicidad. La Caja Colombiana de Ahorros y sobre todo

los textiles (Indulana, Fabricato y Coltejer) de la pujante industria antioqueña, financiaron la promoción artística.

La Voz de Barranquilla abrió la boca en 1929, seguida de la Voz de Bogotá (1930). La Voz de Medellín y Emisoras Fuentes en Cartagena llenaron los silencios en años sucesivos.

Estas emisoras pioneras eran de muy limitada calidad y potencial, lo que ayuda a explicar la preferencia de regiones enteras colombianas por sintonizar las emisiones de poderosas cadenas cubanas y mexicanas.

Jaime Rico Salazar asegura que el primer espacio radial de boleros que se transmitió en Colombia fue el llamado “Novedad”, por la Voz de Antioquia en 1936. Luis Macías y las Hermanas Domínguez abrieron muy flamantes este ciclo con bambucos, canciones y boleros, acompañados por la orquesta que dirigía un español aclimatado al país y que se llamaba José María Tena.

La Nueva Granada se proyectó innovadora con la Cadena Azul Bayer y señala la entrada de las transnacionales de la radio a través del programa “Internacional Kresto”. Replica a este consorcio la Cadena Bolívar con Radio Nutibara y la Voz de Antioquia unidas con 26 emisoras afiliadas. Si la Cadena Azul Bayer presentaba a un artista extranjero durante un mes, la rival colombiana tenía un relevo diario de artistas que eran nacionales. “El desfile Glostora”, “Las estrellas Mejoral”, fueron programas de la Sydney Ross Company que alcanzaron alta sintonía. “La Hora Costeña” y “la Hora Philips”, (combinaban la actuación de artistas consagrados con aspirantes novatos, quienes muchas veces se sometían a la vergüenza pública (chiflidos, campanas, rebuznos etc.) para buscar la promoción. Muchos eran los frustrados y pocos los escogidos, como Víctor Hugo Ayala que salió alguna vez premiado con “La Orquidea Philips”.

La comercialización masiva de la música se completa con la entrada a Colombia de la Televisión,

inaugurada por el general Gustavo Rojas Pinilla en el año de 1954, con la asesoría de técnicos cubanos. La programación inicial se relleno con musicales en vivo y paulatinamente se fue imponiendo el disparate consistente en que debía prevalecer la figura para mostrar, que el artista para escuchar, lo cual apuntaló a baladistas que algunas programadoras creyeron bellos y que sólo en casos como el de Claudia, correspondían a un valor artístico.

Bolero Nacional sin control de calidad

Tentados por la remuneración de la radio, el disco prensado y más aún la televisión que empezó a desplazarlos a ambos un conglomerado de: artesanos, oficinistas o amas de casa abandonaron sus destinos que parecían fatales como en cualquier bolero y se dedicaron por entero a buscar en la música la razón y el medio de vivir. Rápida y masivamente se improvisaron lecciones musicales para los aspirantes a cantar en estos programas y más, para soñar con grabar en el extranjero.

Los patrióticos artistas eran insuperables obviamente en la interpretación de los aires típicos, más su desempeño no era idóneo en el complicado mundo del bolero, esfera huérfana de una tradición sobresaliente y en la que tampoco hubo invención admirable y compensadora. Si el número producido no fue apabullante, la calidad fue aún más discreta—con sorpresas excepcionales— pero que jamás pudieron compararse con los paradigmas del bolero que arrebataron en el continente.

Nuestros muchachos y muchachas que deliberaban por ser artistas, observaban alelados los prodigios importados y se dejaron hipnotizar sin balance.

Cuando no abunda el conocimiento, la seguridad en el criterio propio se sustituye por el camino rutinario de la imitación. Hubo entonces más remedo que despliegue aportador de talento. Los modales, la imagen y especialmente las voces se enrutaron a fotoco-

piar sin pudor a Néstor Mesta Charires, Ortiz Tirado, Elvira Ríos, Ima Sumac, Olimpo Cárdenas, René Cabell y quizás, el más escamoteado de todos fue Daniel Santos, porque tres veces se negaron así mismos, Raúl López, Tito Cortés y Tony del Mar. Lamentable que artistas con facultades artísticas, estuvieran cada vez más lejos de sí mismos y más cercanos a repetir sus modelos.

Raro también resulta que Colombia que tuvo *arreglistas* de importancia para otras modalidades, hiciera del foro un mutis, con el bolero y sus posibilidades. Pedro Morales Pino no sólo fue arreglista, sino arreglador de la música colombiana andina, Juancho Vargas incursionó feliz por la cumbia moderna, Francisco Zumaqué sinfonizó a compositores populares costeños etc., pero extrañamos el arreglista de estatura internacional que se acercara a la maestría de Ernesto Lecuona, Adolfo Guzmán, Rafael Somavilla, Luis Arcaraz o Pablo Beltrán Ruiz. Ni por consuelo tuvimos el sonido sin amplias pretensiones musicales, pero efectivísimo en aceptables respaldos y mejores ventas, del bolero argentino que produjo Don Américo y sus "Caribes".

En este asunto de las orquestaciones apenas llegamos a la transcripción mecánica de notas y letras, como se ha relatado jocosamente en la forma de copiar, (hacerle trampas a los exámenes de la vida desde la escuela), pero que a mí me confirma con decepción la anemia creativa del "bolero colombiano": cuando empezaba los programas desde el exterior, Cuba y muy especialmente "La Hora Azul" de la XEW de México, José María Tena, director musical de la Voz de Antioquia copiaba la línea melódica que captaba del receptor, entre tanto su esposa corría a anotar la letra. El correo también estaba caliente de tanta partitura o disco recién empacado hacia Colombia para que aquí lo doblaran.

Disco colombiano:

Los discos Odeón, Peerless, Musart, Gema, Ansonia, Víctor,

Columbia nos relacionaron con los mejores exponentes del bolero, hasta cuando el gobierno para proteger la industria nacional del disco en los años 50s., cerró la importación y estimuló así la producción del gremio que había presionado por esa medida. Otra intención buena, pero que rebajó la calidad de la música.

El bolero que tuvo antecedentes remotos y lejanos, había entrado en desuso nacional y tuvo que rehacerse a toda marcha para cumplir las nuevas leyes proteccionistas. Sin escuelas formales o callejeras a dónde recurrir, el semillero fueron los programas de aficionados que aparecieron por doquier y que ya habían servido con el mismo fin en otros países latinoamericanos: "Estrellas nacientes", "Corte suprema del arte", "Cascabeles y candados", "Donde nacen las estrellas", "El peso Fabricato".

Estas circunstancias de relativa improvisación, influyeron para que la industria fonográfica casi en pleno y músicos con la corriente cómoda y plagia, fabricaran un bolero elemental que puede reconocerse en: simplicidad de un ritmo machacado mecánicamente, pobre armonización, fraseo anticuado y con dejo regional (así hubo bolero rolo y bolero paisa), frases sin unidad musical, sin expresividad emocional de alegría o desencanto, porque eran grabadas rígidamente, sin fuego ni emoción interior que es de donde se alimentan las voces verdaderas. Proliferaron presentaciones y grabaciones con desafinados o descuadrados, que estaban muy bien en reuniones caseras a actos públicos de colegios, pero nunca en plan de profesionalismo responsable. Contrastes deplorables, donde rara vez se consiguió que la voz meritoria correspondiera a un acompañamiento creativo y bello.

Hay mucha indiciplina y conformismo que no ayudan a nuestros músicos. Es cierto que hay ejemplos espectaculares por lo escasos y loables dados entre Uribe Holguín, Puyana, Nova, Zumaqué o Pinzón y algunos más que han

luchado por aprender, se abren paso para sobrevivir, conseguir la disputada beca y ganar algún premio que compense el encierro creativo de meses o años. Eso es verdad que sucede con la música clásica, pero en la popular el fenómeno —quién lo creyera— es más complejo aún. Predominan la indisciplina, el vicio, el individualismo sin agremiación, el trago, el billar, el juego, la droga, la vulgaridad, el conformismo, la maratón superficial erótica... Algo peor aún, que sostiene Berta Quintero, directora del grupo femenino "Cañabrava: en el subconciencia creen que la música popular ni merece ni requiere estudio.

Pero estas causas esenciales no pueden remitirse a asuntos y creencias *personales*. Hay circunstancias *sociales* que conspiran radical y permanentemente contra el desarrollo musical de nuestros artistas, innumerables y dignos de otros ensayos: pocas y desorientadas academias y conservatorios donde la música popular está vetada, con programas europeos o norteamericanos larguísimos y aburridores sin conexión con nuestra materia sonora terrígena; mal retribuidos, sin agremiaciones fuertes capaces de defender sus derechos, obligados a comprar instrumentos a precios exorbitantes, sin estímulos de viajes, becas, premiaciones especiales y duraderas y otros tantos como la ausencia de una cultura musical y universal indispensable.

Los innumbrables y los inevitables

Para no provocar el sicariato musical al denigrar por sus nombres de desafinados, gritones o asesinos del ritmo y del bolero, es más prudente hacer sólo la mención de algunas figuras descollantes e indiscutibles de la canción popular. Gran jerarquía y popularidad (que no deben estar reñidas), demostraron el privilegiado y también desperdiciado Carlos Julio Ramírez y el singular estilo del caribeño Nelson Pinedo. De nuestras mujeres boleristas destacan, desde tiempos pretéritos y

labor internacional reconocida, Sarita Herrera y más reciente Estercita Forero. Quizás la más importante porque tiene añejamiento y también posee vigencia sea la aplaudida Matilde Díaz. En cuanto a tríos en el decenio de los 40s. —nos aseguró su director Alvaro Dalmar— El Trío Dalmar le disputaba terreno musical y celebridad al Trío Los Panchos y en los 50s. impresionaron merecidamente "Los isleños" (Oscar Fajardo, Santander Díaz y Gastón Guerrero), más por su sabor y sello distintivo, aunque muchos tríos nacionales les superaran en pulimiento de voces o digitación de las guitarras, pero no tenían nada magno o espontáneo por expresar, más que calcar los fabulosos tríos mexicanos.

Tengo la sensación de que en Colombia es superior el talento para la *composición* que para la *interpretación*. El talento de autores en este país de regiones con variado acerbo musical, se produce silvestre dentro de una herencia creativa y una práctica poética que producen el testimonio original sobre la realidad o la fantasía. Al final de cuentas por eso se habla de "inspiración", ese chispazo, esa revelación propia, esa voluntad de crear alguna melodía y unirla a unas cuartetas para producir una obra entera.

La interpretación de calidad exige mucho más: aprender un instrumento o el canto, practicar por años en ejercicios ascendentes, conocer otras músicas para ganar vigencia, cuidarse incluso la salud física y mental, etc. Al fin y al cabo el medio con sus tiránicas necesidades, busca al hombre que lo exprese en sus composiciones que la vida o la imaginación le sugieren; el intérprete calificado nace, es cierto, pero debe pulirse haciéndose. La obra compuesta es solo la materia prima e inicial; el acabado final depende de la belleza que le agregue el artista que la toca, baila o canta.

Al enumerar los *compositores* — caso distinto al de intérpretes— nos faltan dedos para contabilizarlos: Alvaro Dalmar, Lucho Bermúdez, Jorge Añez, Jaime R.

Echavarría, Edmundo Arias, Santander Díaz, Nano Rodrigo, Mario Gareña, Oscar Fajardo, Régulo Ramírez, José Barros y, entre las damas, volverán a figurar Sarita Herrera y Estercita Forero, pero la más fecunda y consistente ha sido admirable Graciela Arango de Tobón.

Una observación rápida sobre estas personas mencionadas, nos hace caer en la cuenta de que muchas de ellas fallecieron o están retiradas por servicios bolerísticos prestados y no encontramos una generación fogosa, talentosa y de relevo que engendre los nue-

vos boleros, los que correspondan a nuestra época. Se han reeditado las obras de nostalgia, pero carecemos de temas afortunados y preciosos que canten a las personas de hoy, atrapadas en las tendencias uniformizadoras de la balada —que vemos declinante— y que han creado e inflado las transnacionales del espíritu.

El bolero, campeón del sentimiento urbano

¿Por qué arraigó tan profundamente el bolero en Colombia? El bolero es un reducto del romanticismo que se toca, se canta, se



César Portillo: contigo en la distancia



Omara Portuondo, bolerista de la clase media

baila y no ha querido marcharse todavía. La cantera del sentimentalismo en Colombia es bien grande y sirve un poco de refugio contra el tecnicismo, el pragmatismo, la vida acelerada, competitiva y violenta que nos trae cada día. A la gente le gusta cantarle al amor, aunque no lo practique y por eso mismo, el bolero es el campeón de los sentimientos urbanos.

El bambuco y el pasillo fueron vehículos propios de otra época para expresar los sentimientos y anhelos de la gente, pero se quedaron enraizados en el campo y anclados en los jardines, las cosechas y los caminos de herradura. En ese espacio público las relacio-

nes amorosas tenían sabor a cuyos, pasto y boñiga. El bolero corresponde al desarrollo de una época industrial y a la expansión de las ciudades, donde se busca un mensaje paliativo en la competencia por sobrevivir, o cómo escapar a la soledad dentro de la muchedumbre y para creerse libre al cantar su alegría o lamentar el triste destino.

El bolero ayudó a romper una moral desueta aunque seguía portando el lastre del machismo: el amor por encima de las clases sociales, el deseo de la mujer del prójimo, la incitación a la infidelidad, el rapto de la adolescente, el elogio del bar, la cantina y el ciga-

rrillo, y la denigración continua de las mujeres que obligaban a beber por su conducta deshonesto, ingrata, traidora, hipócrita.

El bolero es un halonazo más franco del ámbito amoroso. Frente a las relaciones solapadas predominantes, que se escondían en los mensajes de una sociedad señorial cerrada y pacata que obligaba el comportamiento mañoso ilustrado en este bambuco: "Disimulemos/Mira que están mirando que nos miramos/ Y sospechar pudieran que nos amamos/ Disimulemos y cuando no nos miren nos miraremos/. O frente a: "Agáchate el sombrerito y por debajo miráme" /y con una miradita dí lo que quiera hablarme", el bolero revelaba cierto adelanto, aunque su revolución también se estancaría al no poder erigirse en voz de nuestro tiempo.

Vocación erótica

El bolero fue el trasmisor sonoro de un nuevo amor. Casi siempre se trataba del amor erótico, aunque algunas veces su destinatario fueron el amigo, el sacudimiento de la condición social o el amor por el país que abundó en Puerto Rico por su situación colonial. Pero el gran acaparamiento sucede con el bolero dominante de vocación erótica irrevocable. El bolero —esa caravana de la corte-sía sentimental, como afirma Carlos Fuentes—, tiene la ventaja de tener una coreografía de pareja, que pueden arrimarse hasta la asfixia consentida, aún bajo la mirada severa de padres y autoridades.

El bolero unía los cuerpos a todas las alturas, porque mientras musitaba en el oído de la bella ("Dios dice que la gloria está en el cielo" o "Los aretes que le faltan a la luna"), así una mano con la suya y con la otra la aseguraba apoyándola en la espalda plena sin dejar escapatoria. Pero lo más interesante se debatía al nivel de cintura y piernas que estaban en juego permanente para rozar y juntar las zonas erógenas. El tiempo del bolero otorgó la oportunidad y la licencia social, de acolitar públicamente el abrazo

estrecho, inteso y rítmico mutuos. Por eso mismo el bolero demanda para completar la atmósfera especial que crea, cómplices colosales que le prestan su concurso: la noche, el mar, la luna, la soledad, el firmamento. Naturalmente que la muchacha, podía seguir el juego lúdico o, si no le agradaba el impetuoso caballero, en posición de autodefensa sacar el antebrazo y formar el ariete entre pecho y pecho y darle "Plazos traicioneros" al ardoroso galán.

Ni el bambuco, ni pasillo ni los otros aires nacionales tenían esa ventaja inmensa para los sexos de bailarse mejilla con mejilla, pecho con pecho y pubis con pubis. Los aires típicos eran los de personas separadas, que daban mucho brinco o zapateo en el bailoteo, lo que además entrañaba fatiga, y rápido final. Los boleros se podían bailar serenamente hasta el amanecer.

El Aporte Musical del Bolero en Colombia

Bambucos, pasillos, torbellinos, canciones y romanzas eran cantadas por solistas o comúnmente por dúos; el bolero trajo la costumbre de avanzar hasta constituir los tríos, que brindaban la posibilidad de mayores armonizaciones. Aparejados a éstos llegaron nuevas formas de fraseo, con la modernidad del jazz incrustada, lo cual significaba para los obsoletos arreglos un productivo desafío.

El bolero eliminó tiples y bandolas e incorporó a primer plano las dos guitarras acompañantes y el requinto (guitarra recortada que impusieron Los Panchos), y en segundo plano abrevó en el ritmo de bongó, timbal, maracas y clave para mayor sustentación.

El modo bolerístico internacional pudo extenderse gracias a su riqueza musical inherente y a que podía por medio de los compases de 2/4 y 4/4 mezclarse en deliciosas síntesis que arrojaron entre otros:

bolero son
bolero canción
bolero guajira
bolero danzón

bolero mambo
bolero cha cha cha
bolero moruno
bolero ranchero
bolero balada
bolero salsero

En Colombia y, como característica especial del país, en las últimas tres décadas aparecieron por lo menos tres híbridos que infortunadamente no han ido aparejados con el buen gusto:

el bolero apasillado (Julio Jaramillo Jr.)

el bolero arrabalero (Alcy Acosta)

el bolero guasca o carrilero (Rómulo Caicedo).

Cubanos, boricuas y dominicanos capturaron con sus cadencias galantes del bolero rítmico, al vaivén de palmeras, playas, mares, ocasos, calor ardiente, pasión tropical; componentes sublimados que cantaron Bienvenido Granda, Miguel Matamoros, Bobby Capó, Tito Gómez, Miguelito Valdez, Alberto Beltrán, Arsenio Rodríguez, Francisco Fellove, Celeste Mendoza, Tania Castellanos, Celia Cruz... Esas vibraciones tiernas y a veces retozonas, tomaron posesión de los espíritus de las costas colombianas que también son Caribes y tienen mucho más que ver con esa cultura, sin dejar de colarse suavemente por las montañas y subir a las alturas de la música y las pasiones de los hombres.

Entretanto México y Argentina con mayores desarrollos melódicos que rítmicos se posesionaron con dominio completo de la zona andina, lo cual también estaba más acorde con la *idiosincracia* de sus pobladores.

Los isleños son un fraseo sacrosano (Miguelito Cuní, Abelardo Barroso), juguetones del ritmo (Amado Borcelá y Rolando Laseirie), o vibratos intensos (Panchito Riset) y algunas incorporaciones guajiras (Joseito Fernández y Guillermo Portabales) con la expresión muy dominicana de Juan Lockward, se diferenciaron del cargado lirismo de las grandes formaciones de cuerdas o cobres aztecas que pusieron el distintivo en un tipo de bolero más melódico y lírico. Se presentaron también

con originales el fundir variantes en el bolero ranchero y al encumbrar a los tríos mexicanos en un pináculo de voces y cuerdas, insuperable.

La industria argentina, para no rezagarse, creó en forma deliberada un bolero (la compañía Odeón llamó a unos artistas, los alejó del tango y les planteó rivalizar con mexicanos y cubanos). Sus orquestas: Armani, Novile y don Américo, recurrieron a un ritmo estricto, casi mecánico, asignado a maracas y clave, con mucha intervención de cuerdas frotadas, de pianos y de discretos vientos, que acompañaron a los forjadores de un estilo personal sobrio y que alcanzó poderosa resonancia competitiva: Leo Marini, Hugo Romani, Hugo del Carril, Fernando Torres, Gregorio Barrios. Este bolero austral conquistó muy especialmente a las ciudades del interior, pero como la música no tiene retenes geográficos alguna porción se disfrutó en los litorales.

No puedo explicarlo pero hay ciudades enteras que se han matrimoniado con cantantes: Buenaventura tiene dos novios eternos que le cantan, Pablo Lebrón e Ismael Rivera; en Cali no hay amanecer que no ritualice con el infaltable Pepito López o más reciente el salsero Bobby Cruz, Medellín (los más humildes rebeldes) en abierto desafío eligieron como rey de la noche hace tiempo a Daniel Santos como "El jefe" y "Maelo" despiden en los establecimientos públicos y Barranquilla tiene pasión y ternura nocturnas por el Benny Moré y por el inolvidable Tito, y Manizales hace el amor en las cumbres andinas con su enamorado Julio Jaramillo que le canta siempre más intenso al amanecer.

Claro que hay algunos boleros y boleristas aceptados en todas las clases sociales; pero mi experiencia nocturnal ha labrado en mí la impresión de que hay una convergencia entre un cierto tipo de boleros y las capas sociales que los disfrutaban o sufren aquí en Colombia.

Una investigación rigurosa — que nunca se ha intentado o que

desconozco—, posiblemente nos arrojaría entre la clase alta — que pocas veces es tan culta como se cree— unos nombres a quienes sus miembros les confiere caudales de elegancia, fineza, refinamiento, preparación musical o incluso consideraciones extramusicales, como la de aparentar modales aristocráticos. Posiblemente alegrarían sus memorias los nombres de José Mojica, Tito Schipa, Nicolás Urcelay, Ester Borja, Elvira Ríos, Antonio Badú, Genaro Salinas, Manolo Alvarez Mera, Luis Arcaraz o Bola de nieve, que ya es entrar al territorio nada casto de la poesía. Entre los compositores quizás estas dinastías linajudas evocarían a Ernesto y Margarita Lecuona, y se sentirían más identificados con la gallardía personal y musical de María Greever, que con la obra ambivalente de Agustín Lara o Gonzalo Curiel con una

parte plebeya y de vivencias de cabaret de baja categoría, que nunca les perdonaron.

Hay una franja musical muy extensa fraguada para la clase media y donde los oficinistas, comerciantes e industriales modestos, empleados y profesionales de media petaca, artistas que arañaron la fama pero no la poseyeron. Ellos ponen todas sus complacencias cuando oyen (primero las damas) a Toña La Negra, María Luisa Landín, Eva Garza, Olga Giollot, Omara Portuondo, Carmen Delia Depiní, María Victoria, Virginia López y no podrían dejar de lado los pocos boleros de Celia Cruz. Posiblemente se enrutarían después por los tríos más populares (Los Panchos, San Juan, Tres Diamantes, Tres Ases, Tres Caballeros y Pi tres-catorce- dieciseis).

Los hombres bien garnidos no podrían desconocer a los cantan-

tes de la sonora Matancera, alguno citaría al Conjunto Casino con Roberto Faz o Fernando Alvarez, gritarían por Sadel y Pirela, se conmoverían por Rolando Laserie tomado en serio entre nosotros y que en Cuba les pareció siempre simpático sin más, y esta gente de la clase media se gozaría el Agustín Lara y el Gonzalo Curiel o Pedro Flórez y Rafael Hernández más difundidos. Con bastante insistencia les oiremos aclamar el bolero suerño de Leo Marini y Mario Clavel y algunos, más en la onda de lo sublime, elegirán al cubano Benny Moré como lo mejor posible, aunque Marta Vendaval atrevida, siempre elevaría a ese rango al irrepetible Vicentico Valdez.

En la muchedumbre más popular que vive entre los barrios de la periferia de las ciudades y donde ya se insinúa el campo, tenemos un *agrobolero*, gozado por fanáticos que no los cambian por nada, ni nadie. Supernumerarias de la noche, profesionales del volante, vidiores, bajadores, vendedores ambulantes, semiempleados, reclutas, mujeres del servicio doméstico, porteros de noche, albañiles, plomeros, carpinteros y campesinas recién llegadas de la vereda a la cocina; ellos y ellas adoran a Felipe Rodríguez, Orlando Contreras, Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, Tito Cortés, José Miguel Class y sucumben encantados ante el bolero cruel, arrabalero y chabacano de Alcy Acosta. Pero quienes le dan el saludo al campesino y lo acuestan con sus ruidos más costosos para el bolsillo y la buena música, son Rómulo Caicedo y Toñin Ortíz, que repiten desde hace años: "Bésame, que tu pintalabios encendido me pintó hasta el corazón. Seres marginales y de puro pueblo, donde las mujeres cantan lo que no se atreven a hablar, populismo sin calidad, nada recomendable, donde también encuentran terreno abonado la ranchera machista y el vallenato llorón.

Síntesis musical de voces de la ciudad y el campo donde, como lo observó Rosario Curativa, perdie-



La cadencia galante de Alberto Beltrán

ron ambas expresiones altura y fuerza interior.

Por estas razones, sería más apropiado hablar de boleros que del bolero, pues no existe uno sólo; sino que cantan una pluralidad de voces, de estilos, de calidades, de épocas.

El Bolero Generacional

Los veteranos del romanticismo boleril de estas tierras añoran y oyen furtivamente (para que no se burlen los juvenícolos) a artistas añejos, los de la empolvada Victrola y pasta pesada y dura, tales como Lupita Palomera, Tito Guizar, Juan Arvizu o a esa emperatriz de los años 30s que todavía asombra y enseña: Paulina Alvarez. Esa es la generación de la prehistoria del bolero.

Una generación posterior, de la tercera edad, pero situada ya dentro de la historia escrita y grabada, se embelesó con las composiciones de Rafael Hernández, Pedro Flórez y Arsenio Miguel Matorros y les bailó el corazón y la cabeza y los pies con Panchito Riset, Bienvenido Granda, Libertad Lamarque, David Lama o la voz muy pulida de José Luis Moneró.

Después de esta etapa de carramplones adorables, los jóvenes en trance de convertirse en señores gozaron con los asaltos modernistas de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Tito Rodríguez, el lamentado Joe Valle al borde de la leyenda, cuando Benny Moré ya lo era. Fué una época dorada de las voces y las cuerdas importadas del país azteca, cuando salió Marco Antonio Muñiz despedido hacia la fama. Generación que poco gozó de Bob Toledo, colombiano también a quien exportó a la Argentina y Hernando Muñoz, otro notable bolerista que hizo carrera por Venezuela y Centroamérica y el Caribe.

Por estos tiempos, mientras el bolero seguía inamovible en Colombia (sin variar fondo y forma), una muchacha recogió el puente entre el bolero y la balada que cantaron Armando Manzanero y José Feliciano, el uno para anclarse al final de cuentas en la balada

sin nada de importancia y el otro para intentar venderle a los gringos su música con una confusión que delata su ceguera. Esos tienen significado porque parapléjicos del alma como Fernando Valadés sólo querían ser la reencarnación vanal de Agustín Lara.

Avanzó el tiempo y en Colombia, mientras se entraba en una repetición insufrible rota por muy pocos boleros nacidos aquí, los latinoamericanos le pusieron sentimiento al corazón de New York y dentro de la Salsa sazonaron con un bolero que fue la pausa romántica de la rumba en las creaciones del insólito Catalino "Fite" Curet Alonso Rubén Blades que cantaron Chivirico Dávila, Justo Betancourt, Héctor Lavoe, Adalberto Santiago, Ismael Rivera y Cheo Feliciano, "Sentimiento rú". Además de la letra agresiva, igualitaria para la mujer ("La Tirana", "Puro Teatro"), tenía en su música armonías modernas del jazz, y el montuno que invita al baile, cuando después del arranque va ganando acelere con un estribillo de la guajira o de son lento, con oportunidades de lucimiento para el solista. Ese es el bolero salsero, mensaje más actualizado y baile delicioso inevitable.

Lástima ese *subjetivismo generacional* que sólo disfruta de la música que les ha tocado vivir, con desconocimiento, poca estima e incluso desprecio por obras valiosas inspiradas en otro momento. No importa la técnica y fechas de grabación, lo que se deben captar son las esencias labradas por compositores e intérpretes que tenían algo substancial por germinar y talento para saber cómo decirlo.

Y así como los veteranos más rancios y reacios, ni siquiera le confieren la categoría de bolero a su período del *feeling* (Frank Domínguez, José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Tania Castellanos, Félix Valoy, etc.) y mucho menos al *Bolero-Salsero* que fue todavía más lejos en las armonizaciones llenas de jazz pero sin perder su esencia y en cambio de ritmos para volverlo más guapachoso; así mismo pú-

beres y juvenícolos sólo captan la "lluvia" de los discos antiguos y se niegan a escuchar receptivos y cariñosos obras añejas hermosas, así como ya no podrán imaginarse qué era una serenata..

La Serenata

Una de las instituciones nocturnas más emotivas e inolvidables de nuestros pueblos ha sido la de la serenata. Indescriptible para quien no la vivió, esos momentos de temblor o las lágrimas tanto para quien recibía como para quien ofrecía un ramillete de canciones, de preferencia, claro está, boleros.

Esta bella costumbre que no debería fenecer hoy, se muestra agónica menos por razones personales (miedo al ridículo de aparecer romántico o anticuado, desconocimiento de los instrumentos y escasa práctica del canto solista o de grupo etc.) y más poderosas causas sociales, tales la molestia que sufren vecinos al quitárseles unas horas de sueño dentro de una estructura de la producción que los llama a marcar tarjeta temprano; la conformación de urbanizaciones, apartamentos multifamiliares y sus molestos vigilantes (que debieran sólo atajar las serenatas con mariachi) y los ruidos de la ciudad que se han incrementado por vehículos raudos y fantasmas que conspiran contra la vida misma de los músicos y del amante oferente.

Autoridades a quienes les puede más la consigna del orden que el desorden bello de la música: alcaldes melofóbicos como el de Ibagué se hicieron tristemente célebres desde el 2 de Junio de 1951, cuando publicó una atrevida resolución por la cual se prohibían las serenatas en "La ciudad musical de Colombia" y que originó la réplica airada del artista Jorge Añez:

Si prohíbe serenatas
¿Por qué no ordena también
que cierren el Conservatorio
y degüellen los jilgueros
para acabar de una vez
con lo que alegra el espíritu
de esa noble Ibagué?

He ahí el mundo infinito del bolero con campos dichosos o infelices, que puede ir desde una aria o romanza al estilo de Lecuona o María Greever hasta el odio o el amor campesino y rancheril de Bernardo Saldarriaga, Pedro Nel Isaza o Tonín Ortiz o Linder Jiménez.

Boleros que se remontan a territorios hemosos de la poesía o exploran ondas sonoras de gran complejidad y belleza, o mundo empequeñecidos, por frases triviales que la gente hace suyas y les da un sentimiento y una entonación que se merecen. Bolero del cielo, bolero del fango, todos ellos son boleros, boleros los unos y boleros los otros.

Del instrumento empírico, tocado por intuición, al otro, el del conservatorio, con un acerbo de técnicas no solo para tocarlo sino para armonizar y componer.

Exhortación

Boleros del cielo, boleros del fango, no importa, todos ellos son boleros porque cumplen la misión de fundir la pareja del bolero —letra y música— en una unidad indisoluble y emotiva, que siempre le cantará al amor o al desamor, pero que rara vez saldrá de esos confines. Puede ser una romanza o canción al estilo de Lecuona, María Cervantes o María Greever en los más finos versos; hasta el odio o el amor trágico y rancheril de Bernardo Saldarriaga, Pedro Nel Isaza o Linder Jiménez; ahí quedaron los boleros con esa música insuperable de ondas sonoras de gran complejidad y belleza y una poética, que estoy casi seguro no han podido igualar géneros contemporáneos con todas las ventajas de apoyo, como son la Balada y la Nueva Trova.

Sin embargo revitalizar el bolero no será tarea fácil. Aquí en Colombia nos estamos solazando en radiodifundir o en cantar en las finales de las reuniones, tozudamente las viejas y bellas obras que posiblemente traspasarán el año 2.000, pero no perdurarán más de ahí por mucho tiempo. Las viejas músicas y textos, si no pasan masivamente a las nuevas ge-

neraciones, terminarán con quienes las hicieron y vivieron.

Estamos en un agitado mundo musical de competencia, donde el Bolero ha sido siempre una poderosa y sentida alternativa a la balada-baladí, a la pornosalsa, al merengue románticoide, a la trova discursera y a otras decadencias auditivas de nuestra época.

Ya no se trata de repetir más, ahora se trata de crear, ese es el terrible dilema, que no alcanzo a enunciar con mucho optimismo. Abrir caminos de modernidad, oxigenar el bolero con letras adecuadas al momento terrible, en que el hombre arrasa con sus semejantes y la naturaleza. Abandonar retóricas y rimadas estrofas para que surja un verso espontáneo, contundente y libre que de verdad le pegue a la gente.

Musicalmente también deben hacerse renovaciones conscientes. Aquí en nuestro país, el bolero nunca se liberó de la comodidad de la rutina diatónica. Pocos o nadie se atrevieron a probar la riqueza cromática, a enlazar acordes tonales e incluso a aventurar en algunas disonancias, cuando para Eddie Palmieri y César Portillo ya eran caminos trajinados y fluidos. Y nuestros cantantes requieren salirse del cachaquismo rítmico y ganar cadencia y fraseo rubateado, donde se cante más por mandato de la obra, por el placer personal.

Instrumentalmente el bolero tampoco puede renunciar a reforzar su arsenal instrumental, incorporando el nuevo aparataje electrónico, pues en la música de valor nunca importa con qué se hizo, sino más bien, cómo se elaboró. Ahí están para demostrarlo los boleros de Willie Colón, y los instrumentales del portentoso grupo Irakere.

Estimular los concursos de tríos o de bailarines, como los está animando en Bogotá Radio Total, es muy tonificante; contribuciones prácticas y nada ilusorias para devolverle el poder al bolero.

Intérpretes que repitan lo de antes se encuentran a borbotores, pero debemos pensar en fórmulas que salven el bolero (cuan-

do se insiste tanto en su salud, es porque se teme por ella) y una de ellas es la de estimular a los compositores que saben hacerlo, por medio de premios de composición, reconocimientos públicos y promoción y consumo de sus obras, para que obtengan ventas y réditos que recompensen su talento y sentimiento. Atribuyéndose una vocería no sé de quién ni de dónde, casas disqueras y programadoras televisivas van decidiendo autoritaria y vanalmente que lo que el público sentimental quiere son baladas y a lo sumo nueva trova y van dejando para los horarios tipo Z, de viejitos jubilados de la vida, el recordatorio y la parla sobre los boleros.

Esa es la indefensión completa de artistas y público, como quien dice materia prima + materia prima, que están en manos omnipotentes de quienes apenas deberían ser un medio trasmisor de calidad y se han erigido y se creen lo fundamental del arte, de la sociedad, y la justicia con el espíritu debiera desdoblarse el placer del poder en un proceso que nos lleve al poder del placer!.

Bolerografía

Jorge Añez:

"Canciones y recuerdos. Ediciones Mundial. Bogotá 3a. edición 1970.

Jaime Rico Salazar.

"Cien años del Bolero". Editorial de estudios musicales. Bogotá 1988.

Hernán Restrepo Duque.

"A mí cánteme un bambuco". Gobernación de Antioquia. Medellín 1988.

Pablo Marcial Ortíz.

"Una década a tres voces". En la revista La Canción Popular. Número 3, año 1988. Ponce, Puerto Rico.

Fabio Betancur.

"Presencia del bambuco en la trova cubana", Revista Universidad de Antioquia Julio-Septiembre 1987.

Pasaron el dato: Ramiro Farsante, Rosario Galena, Nero, Adriana Llanuba Putativa, Enrique París, Gabriel Aguancha, Berta Cañabrava.