

---

# **LA MÚSICA QUE ES COMO LA VIDA**

**ORLANDO MORA P.**

## INTRODUCCION

Desde el mismo momento de su inicio concebí este libro con tres partes nítidamente diferenciadas, buscando un margen de libertad para reducirlo o aumentarlo de acuerdo a lo que resultará en el camino. Lo que sigue es lo que ha quedado en definitiva luego de muchas vacilaciones y tanteos. En la primera parte he reunido dos textos que estaban ya publicados pero que me pareció de utilidad integrar al nuevo proyecto. Creo que de alguna manera recogen y expresan lo que es mi sentimiento por la música popular.

La segunda parte tiene una orientación diferente y obedece a una idea de hace bastante tiempo. A veces miro lo que ha sido mi vida y encuentro que he ocupado gran parte de ella en escuchar música y en compartir con amigos que tienen la misma pasión. A lo largo de esos años se han ido quedando una serie de impresiones, un cúmulo de ideas o intuiciones sobre géneros musicales, compositores o intérpretes. En algún instante pensé que me gustaría ponerlos por escrito y conformar una especie de diario musical, cuidándome en forma intencional de un tono demasiado privado (nombres, fechas, circunstancias) y convirtiéndolo más bien en un cuerpo de reflexiones no ajenas a una realidad objetiva y conocible.

La parte última que he llamado “Retratos” responde a un propósito documental, tratando de dar un testimonio directo sobre algunos músicos del continente. Conozco por experiencia que el investigador de la música popular suele tropezar con la limitación de la falta de fuentes escritas y solo halla disponibles por lo general notas de prensa o informaciones de farándula. Por eso he recurrido a la vía de entrevistas centradas en la obra y la personalidad de distintos creadores.

En el fondo sé que en esto de la música lo que me queda es seguir hablando con sus autores y consignando en textos breves el sentimiento que escucharla me produce. En ese sentido La música que es como la vida es un libro abierto que espero seguir creciendo hacia el futuro.

Medellín, 1989

---

# I. LA MUSICA Y EL TIEMPO

## SIETE NOTAS SOBRE LA MUSICA POPULAR

*Para Adriana*

### I.

Imposible hablar de la música popular sin remitirnos a la infancia, a la adolescencia, a los años que quedaron atrás. El apego a esta música, la pasión desmedida que por ella sentimos, resulta inconcebible por fuera de una geografía determinada, de un paisaje físico particular y desde luego de los seres que los poblaron, hoy visitantes recurrentes de la memoria, habitantes de ese mundo que poco a poco nos va quedando como último y definitivo reino.

Quiero decir que el sentimiento de la música popular es absolutamente indesligable del tiempo, que es este el que la acuña, la esencializa y proporciona su verdadera dimensión, despojándola de la precariedad del presente. En este hoy incierto encontramos también géneros, canciones, estilos muy diversos; bastará tomar al azar cualquier emisora y escucharemos de pronto un nuevo compositor o un nuevo intérprete y sabremos de su calidad o su pobreza; pero nunca esto que ahora oímos nos despertará la misma sensación de la música popular escuchada antes, de esa que puebla los lejanos rincones de la juventud, de esa que nos devuelve a lugares y nos recupera rostros, olores que de pronto creíamos perdidos para siempre.

Lo que va de Luis Gabriel, Manuel Alejandro o Eladia Blásquez a Luis Marquettí, Agustín Lara o Mario Clavell nada tiene que ver con la calidad de la música que ellos componen; sus canciones las diferencia llana y simplemente el tiempo. No han transcurrido los años que requiere esa música para adquirir su verdadero eco, para llegar a desarrollar su valor principal: la capacidad de evocación. Sólo en el añejamiento, sólo a través de esa pátina de que los días revisten las cosas y los seres, logra la música popular su propia plenitud.

Pero el tiempo no da vuelta atrás. La vida no se detiene; la música tampoco. Dentro de veinte o treinta años, esta niña que todas las noches me mira entre indiferente y asombrada, sin poder entender a qué religión corresponde ese rito diario de su padre de desempolvar discos, de escuchar como ausente esas voces misteriosas y para ella inaudibles que le hablan desde las viejas canciones de Elvira Ríos, de Ignacio Corsini, de Ospina y Martínez, esta niña, en ese entonces, reconocerá otras sombras y sus fantasmas regresarán al conjuro de otras voces, de otros temas. Pero el hombre siempre pegado a la música, como a su sombra.

## II

Sólo es dable hablar de la música popular en primera persona. No para imponer una versión sino apenas para verificar el destino común de esa experiencia. Es función íntima de cada uno recordar los sitios, precisar los rostros, reconstruir los momentos en los que escuchó por vez primera una canción; nadie podrá sustituirlo en esa sensación ni tampoco comunicarle por medio de palabras lo que se siente en esos instantes; es ese un ámbito personal e intransferible.

Y no hablo del recuerdo de las cosas que necesariamente dejaron huella como el primer amor adolescente o los viejos amigos. Hablo de la fragancia del patio familiar; del rostro ajado de la abuela; de la pena sigilosa de la tía solterona; del drama varonil del hermano mayor. Todos ellos, en distintos momentos y por distintos caminos, nos vuelven a la memoria, y esos caminos tienen nombres y son nombres de canciones. Será 'El botecito' de Tito Guizar, o "Pasó el tornado" de Ortiz Tirado, "Horas de dolor" de Safadi e Ibañez? O acaso "La envilecida" de Carlos Mejía, "Ahora seremos felices" de Juan Arvizu o "En mi ranchito" de Gutty y Chalín?

He aquí un rasgo particular de esta música: su capacidad para devolvernos con precisión fotográfica el pasado. Con ella se despierta una memoria auditiva que todo lo enlaza, lo auna y lo regresa con una riqueza inigualable. La música nos proporciona el milagro de la recuperación del tiempo; ella hace más vivo e intenso el recuerdo y con esos recuerdos la vida se mantiene en su eje. Imposible sobrevivir privados de ellos. La música es la llave que abre esas puertas.

### III

La música popular tiene un espacio propio, natural y es el barrio. Otra vez cada uno personalizará, indagará en su memoria y encontrará milagrosamente los caracteres particulares del barrio, los elementos de su verdad, de su leyenda y su mitología. Otra vez acuden los recuerdos y el barrio con ese hondo y profundo sentido de la vida; una comunidad de existencias, unas formas amplias de participación, unas casas de puertas y ventanas abiertas.

Por ellos corría la vida, por ellas entraba y salía el rumor de voces que nutrían el cotidiano existir, allí se tejía todo el conocimiento de la propio y lo ajeno. El vecino que perdió el puesto de vigilante en el Bosque de la Independencia; el mocoso echado de la escuela; los muchachos quebrando vidrios con balones y pelota envenenada; la muchacha con su honor en vilo para siempre; el piperito que al fin se murió “porque Dios se acordó de él”; el hijo llegado con dinero y regalos de Nueva York; la vecina que arribaba en las madrugadas y que era salonera en el café Río, en Junín; las lejanas novenas de diciembre; Luis Carlos que se va para el ejército; los trompos de madera que reemplazaron en la realidad los soñados triciclos del niño Dios.

Unido a ese rico entramado vital estaba la música. Y lo hacía en esa especie de doble dimensión que correspondía al radio y al piano. El infaltable radio que acompañaba con novelas, con la Hora costeña, con tiple, bandola y guitarra, con el peso Fabricato. Cada hora del día y cada día de la semana tenían su propio ritmo, su propia atmósfera y el radio lo marcaba puntual, bulliciosamente.

El café ocupa en la memoria un lugar irremplazable. Espacio vedado por entero a las mujeres, constituía para los muchachos una suerte de lugar sagrado. Poder entrar al café, poder mirar a través de su enrejado o desde su dintel, tomar allí las primeras cervezas, era la señal inequívoca de que se había terminado la adolescencia y comenzábamos a ser hombres. Era el acceso a otro mundo, a un universo que imaginábamos superior y deseable: el mundo de los mayores. Era algo así como graduarse de hombre, o quizá empezar a serlo definitivamente, dentro de ese puñado de leyes que desde allí se dictaban. Y esas leyes en gran parte se gritaban y se aprendían de los tangos, de los boleros, de los pasodobles que repetía el vistoso piano, el mismo que largaba las canciones que desde antes habíamos oído y que sólo ahora podíamos seleccionar.

Pasan los años y vuelven a la memoria aquellos días. La vida ya ha enseñado con su severa escuela muchas cosas: escuchadas unas, padecidas otras, leídas las demás. Muchas veces esas verdades tan duramente aprendidas nos parecen conocidas de antes y una canción casual nos vuelve al café. Allí estuvieron las bases de un cierto conocimiento del mundo, que se expresaba en temas que en su dureza y en su síntesis fueron la guía de formación, las pautas de un aprendizaje de la vida y del dolor; también por supuesto de nuestra educación sentimental. “Nada soy porque al fin nada ya tengo/ nada sabrás de mis íntimas penas”, decía Daniel Santos; Alberto Gómez expresaba la absoluta soledad y el abandono: “Yo no sé si vivirás feliz o si el mundo te ha venido”; Gregorio Barrios enseñaba una certeza: “En la vida hay amores que nunca pueden olvidarse/ imborrables recuerdos que siempre guarda el corazón”; “Ayer dijo que hoy hoy no es posible/ la vida puede más que la esperanza”, recitaba Raúl Iriarte con el legendario Caló. Todo estaba allí y algún tiempo después supe que Santos Discépolo lo había cantado ya en 1948 con su “Cafetín de Buenos Aires”.

#### IV

El barrio y la música. Allí están estrechamente unidos, confundidos en el tiempo y en el espacio. Porque las mil formas que desplegaba la vida en ese ámbito, todas alcanzaban su expresión en determinadas canciones. Acompañando, creando el clima afectivo, la música siempre presente y no de cualquier manera: no como un agregado, como un cuerpo extraño o una imposición; eran ritmos y letras que acompasaban la vida, que ayudaban a no sentirse enteramente solo, que creaban y despertaban el eco de la pena, del llanto, de la alegría.

Porque eso es exactamente la música popular. La que canta esa vida cotidiana, la que recrea, la que le habla a la gente y le dice esas cosas que cada uno siente que pudo haber dicho y que no dijo pero de las que es lícito apropiarse. Bellamente expresa José Manuel Arango ese sentimiento en su poema:

Afuera por la calle desierta

oímos las palabras

....

de una lenta canción

que dice lo que ahora callamos

y en la que alguien otro

sin conocerte

te celebra.

De esa posibilidad de apropiación deriva la proximidad de la música popular, su carácter entrañable y su inmenso poder de acompañamiento. Por eso nadie está definitivamente solo cuando la escucha; por eso esa hondura que toma la mirada, esa cara al infinito de quien sentado en algún sitio escucha una canción en aparente soledad. Hay una delectación en lo que se siente propio. Por eso las canciones que queremos, las que nos conmueven son en definitiva nuestras.

El barrio y la música. Allí están caminando al mismo ritmo. Es diciembre y Guillermo Buitrago dice: “La víspera de año nuevo” y “Tony Camargo “El año viejo”. Es el flaco enamorado y olvidado, que canta ebrio en la esquina: “Quiero tenerte a mi lado otra vez, quiero tus labios besar./ Todas las noches te veo llegar, pero son sueños no más”. Son Armando y Luis Carlos que salen mañana para el ejército y han pasado toda la noche en el café, con las cervezas de adiós y sólo dos canciones: “Te metiste a soldado y ahora tienes que aprender;/ aprender, aprender, ahora tienes que aprender/” que canta Daniel, y Julio Martel que los acompaña en la despedida: “adiós muchachos compañeros de mi vida,/ barra querida de aquellos tiempos”. Y el otro, Jairo tal vez, trabado a puñetazos con su hermano por la afrenta de predicar un amor mayor por la vieja: “hay clavelito rojo que llevo yo en el pecho/vas pregonando amores, amores maternos/ yo te guardaré siempre en el fondo de mi vida, como recuerdo santo de mi madre querida”.

Hoy todavía me pregunto si existirá otra forma más honda y verdadera de sentir y cantar todo aquello.

## V

La música está al lado de la vida; lleva su pulso, su ritmo. De allí su fuerza, su frenesí y también su resistencia a las clasificaciones y elaboraciones. La música popular puede ser buena o mala pero tiene de siempre un poder vital que se niega a las taxonomías. Acaso con la distancia que a veces puede tomarse, uno adquiere el criterio para distinguir y separar las buenas canciones de las regulares o las malas. Esa operación de selección es posible y es válida para todos los géneros: el tango, el bolero, el pasillo, el vals peruano, etc.

Es posible distinguir y decir que aquel tango de Elizardo Martínez Vilas, Marvil que exclama: “La vida me engañó, la vida me mintió, al ofrecerme un mundo color rosa/ iluso la soñé/ temblando la esperé/ haciéndome la vida más hermosa/ la dicha me sonrió/ y ciego la seguí/ pero ella se burlaba de mi corazón/ la dicha nunca vino hasta el olvido/ la vida me ha mentido, la vida me engañó”, es inferior literaria y poéticamente a aquel otro de Cátulo Castillo:

La dura desventura de los dos

nos lleva al mismo rumbo, siempre igual

y es loco vendaval

el viento de tu voz

que silba en la tortura del final.

A ver mujer, un poco más de ron

y ciérrate la bata de percal,

que vi tu corazón

desnudo en el cristal

temblando al escuchar esta canción.

Y sé decir que los versos de Crespo:

Un corazón que te habla de amor/

quiere decirte quedito su dolor/

yo te suplico lo oigas por favor/

se muere./

Espera, no vayas a colgar/

es inútil, te volvería a llamar/

no te vayas, acaba de escuchar/

me muero./

Son seguramente inferiores a aquéllos de Curiel:

Temor de ser feliz a tu lado

miedo de acostumbrarme a tu calor.

Temor de fantasía, temor de enamorado

que no me deja saborear tu amor.

Pero a pesar de esos ejemplos, repetibles de manera casi indefinida en todos los géneros y países, resulta imposible escapar al encanto que esas canciones menores proporcionan, escapar a ese registro

afectivo que despiertan y a esa certeza profunda de que, estando en los confines de lo sentimental, ellas siguen siendo rigurosamente verdaderas.

## VI

Las canciones nos dicen verdades de la vida. Todas ellas cantadas en un tono de intimidad que nos las vuelve propias, así no sepamos generalmente a quién pertenecen. Porque esta es otra de las suertes particulares de la música popular: correr por allí anónimamente, sin que las gentes que las repiten, las oyen y las sueñan sepan de sus autores.

El destino que desde siempre han querido los poetas mayores, ha sido concedido a esos letristas casi anónimos que dejaron al mundo sus canciones. Interpretar lo que los hombres sienten, cubrir esos instantes de alegría y abandono y que sus versos vaguen por ahí sin que nadie los identifique.

Es éste un rasgo de la música popular; también parte de su grandeza y de esa oscura miseria material que suele envolver a sus compositores, seres anónimos que no logran de ordinario, el reconocimiento que se otorga a los creadores de la otra cultura, de la mayor, de la oficial. De pronto alguien enterado o el amigo casual que lo conoce nos descubre que esa canción que estamos oyendo desde tantos años atrás, es de un hombre que murió abandonado en un asilo, o que compuso tres temas y ahora vende seguros, o que es detective o simplemente un hombre gris de la calle, sin perfiles sociales.

Pero hay también en ello y en forma paradójica, una cierta entereza que atrae en los autores de esta música. Ellos solos, de pie, olvidados y sus canciones que siguen el caprichoso destino que la suerte les depara. Queda además la emoción de ese agradecimiento interior que se despierta en nosotros al saber que tal pasillo o bolero les pertenece. Esa deuda personal que tenemos con ellos, esa obligación nunca pagada y a la que levemente nos asomamos cuando repetimos públicamente sus nombres. Es como si ahora pensara y recordara que aquellos versos que dice Bienvenido Granda, luego del discreto sonido asordinado de la trompeta: “Luna, ruégale que vuelva/ y dile que la espero/ muy solo y muy triste en la orilla del mar” pertenecen a José Barros; o que “ no importa que la ausencia dure por largo tiempo/ si tú sabes amar jamás te olvidaría” son de Carlos Washington Andrade; o que “Amo mucho tus ojos por tristes y por bellos/ porque tienen el tinte de vieja ensoñación”, pertenecen a José el Buche González, o que “Ocúltame esos ojos/ que nunca han de mirarme, que no hablen esos labios, tan mudos para mí” son de Israel Motato.

## VI

Hay espacios que nos pertenecen irrevocablemente. Uno de ellos es el que ocupan las canciones oídas y a ratos recordadas. Ninguna fuerza social o política podrá arrebatararnos ese trozo de vida que ya se consolidó y que es patrimonio inexpugnable: Cualquier rincón del mundo alcanza para regresar a ese ámbito soñado en el que de alguna manera somos felices. El recuerdo como signo, como señal de vida, como rastro luminoso dejado en el largo camino del existir. No es la tristeza de lo vivido sin justamente lo contrario: la alegría de la vida y de los versos que la acompañaron. O acaso más que alegría, melancolía porque es cierto que a través de la memoria que ellos despiertan, descubrimos el verdadero sentido que tiene la pregunta que Cátulo Castillo, el otro Catunga, el que se fue de noche, se formulará en uno de sus mejores tangos: “donde estará mi arrabal, quién se robó mi niñez”.

1983

## LA CIUDAD Y LA MUSICA

Acaso la Ciudad no sea una sola; pienso que ella es múltiple, variable según los días y las horas, y de acuerdo al momento nos enseña rostros, imágenes diferentes. La mañana luminosa de un domingo, la tarde plomiza o cenicienta de un día de fiesta, la parsimonia agobiante de un viernes santo, la noche refrescante de un nuevo verano.

Cambia además ese espacio según los ojos y el corazón de quien lo vive y padece; la Ciudad deja huellas, marcas imborrables y al propio tiempo uno pone en ella lo que para bien o para mal lleva dentro. Por eso quizá en este tema de la Ciudad y la música lo más apropiado sea el recuento de visiones personales, de recuerdos fragmentarios que en su suma ayuden a reintegrar o reinventar eso que llamamos el espacio Urbano. Por lo menos así lo entiendo yo y por eso rememoro fundamentalmente trozos de una experiencia vital que ahora siempre me acompaña.

Una idea para mí fija y definitiva: La ciudad es indesligable de la música popular. Se me hace imposible tratar de hallar una sola imagen, una sola representación de ese espacio al que la música no aparezca infaliblemente asociada; es como la necesidad del eco, como los pliegues del agua cuando la piedra cae.

Y creo que ellos es cierto a pesar de las muchas transformaciones que ha vivido la Ciudad. Sé que del mundo que conocimos hace veinticinco o treinta años a lo que hoy compartimos en la vida cotidiana hay una distancia considerable; reconozco que de ese vivir básicamente hacia afuera de entonces hemos pasado a un severo amurallamiento; que del barrio como unidad abierta que de alguna manera condensaba el mundo, hemos saltado a una noción de refugio propio de tiempos de guerra, con toda su grave secuela de cambios en el medio y en los hábitos de vida.

Pero no obstante lo anterior, los espacios públicos resurgen, se niegan a morir y por momentos aparecen con una fuerza embriagadora, desbordante. Y en ellos como siempre brota la música como la expresión más natural y humana de la alegría. Esa imagen de la carrera 70 en las noches de la feria taurina convertida por acción espontánea en plaza de carnaval. El recuerdo de una noche en el Parque de Banderas con el ritmo de tambores y flautas, mientras una multitud delirante acompañaba con danzas y palmas. O todavía escucho a Alejo Durán que dice en ritmo de merengue: “La mujer y la primavera/ son dos cosas que se parecen/ La mujer huele cuando está nueva/ La primavera cuando florece”, y esa multitud de gentes jóvenes que gozan en la plazuela de San Ignacio, y que esperan y piden LA CACHUCHA BACANA, ESE PEDAZON DE ACORDEON y que quieren oír otra vez la Historia del 039, de aquel maldito carro que se la llevó. O ese 24 de Junio en Manrique, con la Calle tomada por muchachos y mayores que escuchan Tangos tres horas, y que hoy recuerdan a Gardel en la potente voz del negro Roberto Ayala que canta: “Por una cabeza/ Todas las locuras/ Su boca que besa/ borra la tristeza/ Calma la amargura”.

Y con lo anterior sólo hablo de espectáculos y de la música como elementos fundamentales del ritual de la vida. Quedan esos otros pequeños lugares a donde llega la gente cada noche a compartir las escasas horas de un tiempo difícil, a gastar unos minutos con la novia de hoy o los amigos de siempre, y a escuchar la música especial de las tabernas. Tal vez un poco de rock o de baladas, el último canto de Rafael, algunos

boleros o algo de esa forma particular de revival nuestro que es la música de carrilera. Pero ya estoy de pronto en pleno presente e inicialmente yo quería hablar sólo del pasado.

Buenos Aires, Manrique, Aranjuez. El barrio tal como hoy lo retiene la memoria; esa particular unidad urbana, el principio de todas las cosas en nuestra vida y en él la música con su presencia definitiva. Cada día, cada hora con un sonido distinto que acompaña y nos identifica atmósferas que la memoria auditiva ahora nos devuelve. El radio con sus pasillos de madrugada ("Mira como no han muerto tu cariño ni el mío/ mira como florece otra vez la ilusión"), las tardes con boleros duros que cantan esa forma especial del dolor que es el dolor de taberna, y las noches que muelen y muelen tangos para dejar enredados en ellos las penas de guapos lejanos.

Hasta semana santa tenía su propia identificación Sonora. Además de los recubrimientos morados en las Iglesias y de las cinco visitas a Monumentos que nos darían la indulgencia plenaria, se escuchaba el único silencio del año en los traganíqueles; pero era un silencio expectante, contenido, que comenzaba a romperse el Sábado en la tarde y culminaba con la explosión de la noche: Prostíbulos y cafés abrían francamente sus puertas y se reiniciaba esa vida en la que los días santos habían abierto simplemente una pausa.

En esos barrios que ahora evoco había por definición algo de público y continuo en la vida. Las fronteras entre lo privado y lo público eran mínimas y las puertas generalmente abiertas eran un signo de ello; también las ventanas con sus postigos a la calle y los ojos familiares de una mujer o un niño. Algo así como una corriente permanente unía lo privado y la vida de la calle. La mínima pena de la abuela enferma, el pequeño drama del obrero despedido de Fabricato o del niño expulsado de la escuela, todo se conocía extrañamente el mismo día de su ocurrencia.

Algo se decía en voz baja en la casa, que luego se amplificaba en los juegos infantiles de la calle y en las azarasas conversaciones del café. Ni qué decir ya de las penas mayores como el vecino atrapado en las ruedas de un bus sin frenos o el honor de la recatada Marina, perdido en los brazos del primo recién regresado del ejército. Entonces la solidaridad era total y algo en el barrio se conmovía con esas inclemencias de la vida.

Pero si menciono la continuidad en el acontecer diario del barrio es porque quiero distinguir dos ámbitos diferentes de la música. Uno más particular o privado, más íntimo y otro más abiertamente público. Dos espacios diferentes a los que la referencia resulta obligada.

No recuerdo haber leído algo lo suficientemente amplio y vehemente que haga justicia a lo que el radio significó como elemento cultural del mundo de aquellos años. Era prácticamente el punto de encuentro o coincidencia del grupo familiar y el más fiel compañero de todas las horas. Desde las canciones de madrugada que aparecían con las primeras faenas domésticas de la casa, el radio no paraba a lo largo del día y sólo se apagaba con los acordes del himno nacional la medianoche, en una época en la que todavía ninguna emisora trabajaba las 24 horas como es hoy habitual.

Desde el amanecer el radio marcaba las horas del día. Avanzaba el tiempo con su exigencia a deberes iguales, repetidos y los programas radiales se sucedían al fondo con igual precisión. Canciones para el campo en el despertar; Don Enrique Hincapié con su fabulosa hora de la escoba; cantos sentimentales en la media mañana; las serenatas del mediodía con Obdulio y Julián; las radionovelas de la tarde: el capitán Silver y Zandokán para los niños y por la noche los programas de música en vivo, luego del rosario y la comida. El peso Fabricato, la Voz de Antioquia, la voz de Medellín y todos los cantantes y Orquestas de América que colmaban sus escenarios en esos años.

El radio era un fiel compañero, sin esa distancia fría e impersonal que hoy impone la televisión. Su compañía dejaba una sensación de intimidad, de algo que pertenecía a un ámbito más cálido y privado. Pero por sobre todo, el radio que difundía música y anunciaba los meses del año; ya viene diciembre y el trovador de la Costa anda diciendo: “Cómo me compongo yo en el día de hoy/ Como me compongo yo en el de mañana/ Como me compongo yo si vivo triste/ Como me compongo yo me duele el alma”. Es Guillermo Buitrago que abre la brecha para la popularización definitiva del Vallenato en el interior y deja algo ciertamente importante, que a veces se olvida en forma injusta: un estilo de músicaailable tocada con guitarras que se quedó en Antioquia y que hoy todavía es posible escuchar en muchos lados. Un ritmo básico igual al de los cantos de Buitrago, y unas letras caracterizadas por la picardía y el tono subido de su humor; es hora de recordar a Joaquín Bedoya, a Peñaranda, a José Muñoz, a José A. Bedoya: “Mi mujer, mi mujer tenía un perrito/ Lo tenía, lo tenía bien cuidado/ Porque el perrito le hacía/ suavcito guau, guau”.

A ellos y al desaparecido Gildardo Montoya se les debe un urgente homenaje que coloque esta música en el sitio que le corresponde, y sirva además para destacar ese curioso fenómeno de aclimatación de unos géneros musicales en nuestra tierra; es el caso del vallenato de Buitrago en las canciones de los Bedoyas, o el Tango Argentino y ese otro Tango de despecho que compone el Caballero Gaucho.

La radio anuncia la navidad y ya llegan los villancicos y las canciones de aquellos diciembres. Y están los nuevos éxitos de los tríos mejicanos o ese notable auge de la música ecuatoriana en Colombia. El radio es el puente, el camino natural de difusión de toda esa música y las canciones se incorporan desde entonces a la vida de las gentes. Las parrandas familiares pueden ser una buena oportunidad para repetir las y cantarlas hasta el cansancio; un bautizo, la primera comunión del niño mayor o el regreso del Hijo de Nueva York son buenas ocasiones para esa reunión de compadres, con guitarras y tiples y a bailar al ritmo de Buitrago y a beber la “Aguita de la muerte” que tenía hasta ron.

Y habló también de las novenas. A partir del 16 de diciembre el recorrido diario de casa en casa, con el coro de niños que repiten bulliciosos VEN A NUESTRAS ALMAS. VEN NO TARDES TANTO, y la madre que lee con su mejor voz: SACANOS, OH NIÑO, CON TU BLANCA MANO/ DE LA CARCEL TRISTE/ QUE LABRO EL PECADO. Voces infantiles con maracas y ese inolvidable sonajero con tapas de gaseosas incrustadas en un alambre. Era el anuncio de un nacimiento, de un tiempo que se presagiaba feliz y el olor, de pólvora de borrachos y papeletas comprados en las polvorerías de El Bosque. Y estaba también las serenatas relativamente escasas en el barrio porque eran parte de un lujo bastante improbable y de las que sólo disfrutaron las bellas reinas de la cuadra, las lejanas inspiradoras de nuestros primeros sueños. El rasgueo súbito de las guitarras y un dueto que imita a Espinosa y Bedoya con “UN RECUERDO DE AMOR VENGO A DEJARTE/ PORQUE VOY A PARTIR LLEVANDO EL DOLOR EN MI CORAZON”. O hablo también de la sala de la casa de la infaltable tía acomodada, que disfrutaba del privilegio de tener una Radiola Philips. Era una ocasión especial que comenzaba con la limpieza cuidadosa de aparato y disco y continuaba con las distantes marimbas que tocaban FERROCARRIL DE LOS ALPES, con los pasillos de la Estudiantina Sonolux o la voz de Agustín Magaldi cantando PUERTO NUEVO y ZULIMA.

La música como elemento esencial de la vida pública del barrio siempre tuvo en el café su centro de convergencia. “Dónde estarán los que fueron mis compañeros/ mi amor primero, mi claro anochecer/ y ese

silbido llamando de la esquina/ hacia el calor de aquel viejo café. “Así lo veo en la memoria igual que en los versos de “Un tango y nada más” que canta Martel. El lugar que atraía porque marcaba el momento de comenzar a ser hombres, el instante de una madurez a la que por fin teníamos acceso y el anuncio de una vida radicalmente diferente. Atrás quedaban los juegos infantiles, la pelota envenenada, el fútbol en la calle y era hora de comenzar a entender aquello del sufrimiento y las penas.

El Café era el sitio público de mayor importancia en el barrio; vedado por supuesto a mujeres y niños, los muchachos vivíamos allí momentos inolvidables de una formación que se gestaba a partir de Tangos y Boleros. Allí aprendimos esa identificación de la vida con la música y descubrimos de donde viene la inmensa fuerza vital que se revela en toda buena canción. Escuchamos los cantos a la madre y Podestá con “La tormenta de los años blanqueado tu cabeza” y Juan Carlos Fabri diciendo “Las manos que yo quiero, las manos que venero/ no son color de rosa, ni tienen palidez”; las canciones a los amigos de Francisco Canaro o los primeros versos amorosos que tan íntimamente nos cantaba Enrique Campos con Tanturi. A su turno Daniel Santos parecía enseñar: “La última palabra y la primera / para siempre es la palabra libertad”, y Bienvenido Granda desgranaba amargas reflexiones: “Hoy sé más que ayer, qué diferencia / el engaño me ha enseñado a distinguir / ya no se me acuerda la conciencia / porque tengo la experiencia y sé fingir”.

Imposible llegar a ser hombres sin cruzar el dintel del café. Hacia allá confluían además las miradas de las mujeres jóvenes que creíamos amar, y muchas veces las canciones que hacíamos sonar en el piano eran parte de un mensaje cifrado que el corazón celebraba en la exaltación de las primeras cervezas. Los cafés fueron escuelas de vida y de música y cada uno tenía unos rasgos que lo hacían inconfundible; el especializado en Gardel, el otro con la Sonora, El precio de un beso con la música de De Angelis y tantos otros.

El café era el sitio público de encuentro con los amigos y la música; también el último refugio de los desamparados náufragos que llegaban cualquier noche y desde un oscuro rincón bebían y escuchaban canciones silenciosamente, como mirando hacia adentro. O de aquel Cheta, bailarían formidable que iniciaba el 1º. de diciembre de cada año una única borrachera que lo llevaría al 7 de enero del año siguiente y que bailaba rítmicamente paseándose entre mesas y asientos, recordando fantasmales parejas de otros tiempos.

Pero lo que llamo dimensión pública de la música no era sólo el café. Otros sitios y ocasiones eran también propicios para su encuentro en la vida cotidiana. Pienso por ejemplo en los bazares y verbenas de

los barrios, eventos parroquiales que en fechas fijas congregaban a la gente del lugar; allí estaban otra vez los inocentes tanteos amorosos mientras las luces de bengala cruzaban el claro cielo de las noches de diciembre. Las complacencias musicales del altoparlante eran cómplices de las primeras declaraciones de amor: de las iniciales O. M. para María Victoria o Miriam: “Te duele saber de mí / amor, amo que malo eres / quien iba a imaginar que una mentira / tuviera cabida en un madrigal”, cantaba Jhonny albino y su Trío San Juan. Y luego algo de los Panchos o de los Hermanos Martínez Gil o de Ibarra y Medina para acompañar las primeras penas y los primeros gozos luminosos del Amor.

O estaba un lugar como el Bosque de la Independencia, lo más próximo al paraíso que pudimos conocer en esos años. El hermoso lago con la fresca luz del domingo en la mañana, el cine continuo que empezaba a las 11 am, los paseos excitantes de la mano del padre y a partir de las tres de la tarde la Orquesta que tocaba desde el pequeño palco del salón. Soldados en franquicia, bailarines habituales del conjunto de danzas de Tejióndor, mujeres de la calle y de la vida, todos en un baile frenético mientras el cantante con las maracas gritaba: “Donde González se ven/los patos buchacariando / no tienen con que comer / y siempre andan dos jalando”, y apenas terminaba, otra vez su canto: “Entre uvitas y palmeras / ebrias de brisas marinas y sol / yo te edificué un ranchito donde viviremos solos tú y yo”.

Si, desde diferentes lugares de la ciudad llegaba la música e inundaba y colmaba la vida. Compañía continua en todas las situaciones diarias, mitigando un tanto el sufrimiento o cantando las alegrías del amor, descubriéndonos el primer asombro ante las cosas o el asomo a realidades que recién empezábamos a comprender. Pero siempre el barrio estuvo asociado a la música. Ni siquiera en la memoria alcanzó a encontrarlo en silencio.

Dije antas que muchas cosas han cambiado. Pero acaso sea mejor decir que siempre estuvieron cambiando y que ese viejo barrio que hoy tan largamente evoco, comenzó a sufrir transformaciones importantes a las cuales la música tampoco fue extraña. Un proceso lento que recogía cambios sociales muy hondos y que no es este texto la oportunidad para reseñar. Lo que sí puedo decir es que la vida del barrio sufrió cambios profundos y ellos alcanzaron a percibirse en la manera como la música estuvo presente en ese su espacio natural. Esos procesos de cambio en lo que tiene que ver con la forma de estar la música en el barrio podría describirse como el paso del café a las heladerías.

Mencioné atrás que el café fue un sitio prohibido para las mujeres. Allí el sentimiento, las pasiones, casi el mismo aire que se respiraba era exclusivo de los hombres y la mujer era un ser especial pero distante. Con claros papeles de novia, esposa o madre. Casi una pura referencia para un mundo de hombres que tenía otras leyes y obedecía a otros principios. La situación de tajante separación se vivía hasta en las tiendas mixtas, con una parte principal y pública para compras domésticas de mujeres y niños, y otra parte privada donde los hombres adultos hacían su vida de trago, de discusión o riñas.

Ese estado de cosas comenzó a cambiar. Hubo un movimiento lento, muy lento de la mujer que aspiraba a ocupar un lugar más protagónico y a vivir su por cuenta propia, con relaciones más francas y abiertas. Y el sitio para propiciar ese nuevo estilo de existencia no podía ser el café, rodeado como estaba de ese hábito de lugar maldito y prohibido.

Se necesitaba un nuevo tipo de lugar público para unas circunstancias también diferentes y entraron a cumplirla esa función las Heladerías, que poco a poco se fueron multiplicando e invadiendo la Ciudad.

La apariencia física de las Heladerías era casi igual: grandes espacios con abundantes mesas y una luz que se hacía penumbra al final de la tarde. Un escenario apropiado para esos encuentros a veces semifurtivos pero públicos en general de las parejas, los primeros rones con coca-cola de las muchachas y los tímidos besos y los escauceos eróticos que sólo podían prolongarse hasta las diez de la noche cuando terminaban los permisos tan difícilmente adquiridos.

Y también en esas heladerías que comenzaron a tomarse los barrios, la ciudad, estaba la música. Ya no era claro el espacio para que Oscar Larroca dijera sus Tangos reos o Armando Moreno le diera a “La gayola” o “El encopao”. Tenían que ser necesariamente otros cantos los que ambientarán y acompañarán esos instantes de las parejas en un trance de diferente intimidad; otras canciones debían celebrar y registrar esos cambios profundos en la forma de vida.

Sólo después de las 10 de la noche y en esa última hora que quedaba antes del cierre, era posible de pronto conseguir la complicidad del Barman de la Heladería y que éste dejara escuchar los tangos de Alfredo de Angelis o los valeses de Francisco Canaro con Adrián. En ese momento la heladería llegaba a ser un lugar de hombres solos y por eso se imponía el regreso a la música que mejor los expresaba. Ya la noche estaba al morir, las mujeres se habían marchado y nada había que hacer en esos lugares, salvo escuchar tangos y

milongas. O a lo mejor ir a pasar el último rato en el café, que todavía existía pero siempre como el refugio y el espacio de hombres solitarios: “Hoy que la lluvia entristeciendo está la noche/ y las nubes en derroche tristemente veo pasar,/ vuelve a mi mente la que lejos de mi lado/ el cruel destino ha posado sólo por verme llorar”.

Vinieron los años dorados de las heladerías. Nuevos tiempos y otros músicos que cantaban la vida. A las voces fuertes y graves del Tango, a los cantos arrastrados y enfermos del arrabal de Celio González de “En el balcón aquel o “Quémame los ojos si es preciso vida, pero nunca digas que no volverás”, sucedían ahora en el ámbito de las heladerías “los Bikinis amarillos con lunares diminutos”, y “Me has pedido que queme el pañuelo manchado de rouge” y “Despeinada” y César Costa, Enrique Guzmán, Violeta Rivas, Alberto Vásquez y hasta el llorón de Fernando Valadez algunos años más tarde. Pero entre todos y casi como haciendo realidad el sobrenombre comercial con el que lo vendieron. El rey Palito Ortega, un personaje clave de la música de esos años y uno de los buenos compositores de todos los tiempos. Palito prueba que de toda época de la música popular algo pasa y algo queda; algunas canciones del Argentino quedaron ya definitivamente y temas como “Sabor a nada”. “Te fuiste en Abril” y otras forman parte de nuestra mejor historia musical.

Mucho debemos también a las heladerías y por eso celebro que su canto haya empezado a hacerse en estos días. La nueva Ola, La lux y otras en Manrique fueron momentos significativos de la vida y en ellas compartimos noches que la memoria y el corazón no olvidan. Pero creo que entre ellas y el café queda una diferencia radical y definitiva: las heladerías no fueron ni podían ser nunca escuelas de vida. A ellas se iba y se llegaba como lo que se tenía adentro, se gastaba la noche en conversaciones o caricias que eran vida social. El café fue otra cosa: nadie salió nunca de un café igual a como entró. Algo lo tocó de ese drama humano que allí se cantaba, algo conoció de la inevitable imperfección de la vida y desde el más remoto y lejano fondo del inconsciente Daniel Santos le estará recordando la lección de “Llevarás la marca” y “Francisco Canaro le dirá el hondo escepticismo de “Envidia” o “El corazón me engañó”.

Es ya evidente que muchas cosas han cambiado hoy en la ciudad. Un rápido recorrido por las calles del centro o de uno de nuestros viejos barrios así lo dice. Y en esa nueva ciudad también está la música como presencia viva, aunque en condiciones diferentes. El auge de los equipos de sonido, las facilidades del

casete, la inseguridad de la calle han hecho en algún grado que la música forme parte de la intimidad cotidiana de casas y apartamentos. Por eso de pronto el antiguo bebedor del Café es hoy el solitario de su pequeño espacio privado; pero todavía el licor y la música se mantienen como últimas armas para resistir los fieros embates de la vida. Aquella muchacha joven recién separada, el profesor universitario que siente el salto al vacío de haber entregado los hijos, la pareja que convive con el rencor cotidiano, todos ellos encuentran en sus ratos de íntima verdad que la música ya ha cantado y conocido esas penas y esas alegrías.

Quedan ahora también otros espacios públicos y son las tabernas. De nuevo rasgos físicos comunes: poco espacio y poca luz. Grupos de hombres en una mesa, más allá tres o cuatro amigas solas, novios jóvenes en otro lado y algunos ocasionales sobrevivientes del colapso actual de la pareja. La música suena bajo para que pueda conversarse pero quien desee oír, podrá escuchar música brasilera, rock americano o alguna balada de Paloma San Basilio o Miguel Bosé. O también otras tabernas y estaderos para disfrutar el auge de la música vieja, que hoy comprende desde boleros hasta los descorazonados cantos de Julio Jaramillo o de Olimpo cárdenas.

Por razones que imagino un poco pero que son más propias de sociólogos, hoy se vive un regreso a la música vieja que convive con el amor a los nuevos ritmos y al nuevo vallenato. Aunque celebro esa vigencia de la música de antes, creo que es un proceso que merece sus glosas y tiene sus reparos, los cuales mencionaré en otra ocasión. Pero por lo menos quiero dejar escrita mi rabia interior contra esa tendencia a vivir la música antigua como moda, como fondo musical para concluir mediocres y exangués borracheras de viernes cultural. Por ese camino la música pierde su real sentido y se priva a Tito Cortés, a Oscar Agudelo o a Julio Jaramillo de su auténtica peligrosidad: la de cantar en su lenguaje verdades ciertas de la vida.

Ha cambiado la ciudad. Pero no han logrado barrer el café ni las heladerías; los estaderos siguen en pie. Continúa la música que no podrá desaparecer y con ella y con los amigos compartiremos los pocos o muchos días que nos queden. Ir de un lado a otro buscándola en el instante justo, en el estado espiritual adecuado. Hoy puede ser la noche para estar en el Bolero Bar y que Carlos Arturo nos diga los versos de Edmundo Arias: “Lo cierto es que un viejo amor nunca se olvida”, o ir a Diógenes donde el sonero mayor canta con emoción: “yo para querer no necesito una razón/ me sobra mucho pero mucho corazón”, o

viernes donde el gordo Aníbal para que Héctor Mauré nos haga su íntima y definitiva confesión: “De tanto y tanto quererla / me ha entrado miedo, miedo de perderla”.

(1986)

## II. LAS CANCIONES

### UNAS TRAS OTRA

En una tarde de sábado en Quirama Ramón de Zubiría sorprendió a todos con su conocimiento y devoción por el Bolero. Citó de memoria letras de algunos de sus compositores preferidos y se refirió a uno de los boleros que él considera modelo, con un solo reparo sin el cual sería perfecto: es un tema de Gonzalo Curiel llamado en un principio “Joyel”.

Olvidé el verso del reparo. Me quedó sí la idea de que Zubiría podía tener razón pero con una salvedad esencial: los momentos débiles de la canción popular forman parte de su misma naturaleza, son la marca sin la cual sería otra cosa. Que un escritor como Gabriel Zaid haya incluido “Hastío” de Agustín Lara en la antología de la poesía mejicana, no borra la línea de separación entre lo que se concibió y existe en función del canto y el poema escrito para vivir en el reino exclusivo de la palabra.

Hay por lo general en la letras de la música popular un margen de impropiedad que le pertenece y que invalida su lectura puramente verbal. Es algo que mirado a la luz de lo literario sería un defecto, y que ya integrado a la nueva unidad que es la canción desaparece misteriosamente.

En una película del francés Claude Chabrol de veinte años atrás el personaje que interpreta Orson Welles cuenta una especie de parábola, una historia con enseñanza: un Rey afortunado casado con una Mujer de inigualable Belleza con un solo defecto: un pequeñísimo lunar en una parte discreta del rostro. Quiso el Rey que la Belleza fuera total y logró - la memoria me impide recordar el medio - que el Lunar fuera desapareciendo poco a poco, pero al propio tiempo extrañamente se fue muriendo la princesa. “En la

imperfección estaba la vida”, sentencia Orson Welles. Estoy convencido que algo similar sucede con los versos de la canción popular.

Hay mucho de sombra en la vida de María Grever, una cierta distancia que sustrae a toda familiaridad. Un apellido que suena remoto, sus muchos años de residencia en los Estados Unidos y una discreción que la vuelve ajena al convulsivo mundo de la farándula. Con la Grever se respira un aire de aristocracia espiritual, se presiente un misterio que la arropa y protege de cualquier vano intento de apropiación.

Una cosa inicial en relación con esta admirable mujer: sus composiciones son parte del primer gran momento de la canción en América. Su “Júrame” de 1962 en la voz de José Mojica es el punto de partida de una obra brillante que no pierde continuidad y que encuentra en “Alma mía”, “Cuando vuelva a tu lado”, “Así”, “Por si no te vuelvo a ver” y “Te quiero dijiste” instantes de igual resonancia y belleza.

María Grever es una compositora de fina inspiración y con una inclinación de raíz a la canción, lo que explica que al amparo de sus temas se hayan vuelto grandes nuestros mejores intérpretes: Ortiz Tirado, Néstor Chayres, el propio Mojica. Digamos que la Grever es la apoteosis de la canción en América y por eso suyo el reino de los que saben cantar.

En un libro con las memorias de Pedro Vargas publicado hace cuatro años, (1985) dice el mejicano: “Recordar a María Grever significa recordar al compositor de habla española con más éxito en los Estados Unidos”. Y luego la evoca en el instante en que realizaba un ensayo de “Ya no me quieres”: “Cuando de repente María se fue alejando poco a poco de donde yo estaba cantando, y recargando la cabeza de espaldas a la pared, comenzó a decirme extasiada: Pedro, qué bonita canción. Que bonita canción. . .

Ese “Ya no me quieres” –dicho, recordado ahora en la voz de Libertad Lamarque o Bola de Nieve-, y “Para que recordar” de Carlos Julio Ramírez son probablemente las cumbres de Doña María Grever, el nombre artístico que encubre otro de pila totalmente inolvidable. Sus canciones en cambio estarán siempre entre nosotros.

Quizá la debilidad mayor de la música colombiana se encuentra a nivel de sus letras. No ha tenido de manera continua ni aun esporádica el aporte de escritores interesados en expresarse a través del medio popular, una figura que en otros países resulta menos exótica. Pienso en Argentina, por Ejemplo, donde es una realidad la existencia de creadores en quienes escribir letras de tango es una manera de ejercitar la actividad poética. No son gentes ajenas a la música ni su trabajo en ella marginal o episódico sino que constituye por el contrario su forma natural de expresión o una simultánea, paralela a la de una producción estrictamente literaria. Homero Manzi, Celedonio Esteban Flórez, Enrique Cadícamo y Homero Expósito ilustran lo que acá digo.

Ese fenómeno está ausente en la canción colombiana con señaladas, escasísimas excepciones. Probablemente la mayor de todas es Tartarín Moreira, un escritor que comenzó publicando con los Panidas en 1915 y doce años más tarde entró lleno en la composición de letras con “Sin que tú me hicieses nada” con música de Carlos Vieco. De ese 1927 en adelante Tartarín se expresó a través de la música popular y las letras que compuso están en el grupo de lo mejor del país.

Creo que es esa dimensión de poeta la que comunica a sus composiciones una densidad humana que suele faltar en la canción colombiana. Tartarín vivió siempre junto a la herida, en lucha permanente con un medio hostil especialmente a lo popular y empeñado en conservar la dignidad en el hundimiento, en la derrota. Desde el instante en que lo suyo se volvió la música, puso en la composición su verdad interior. Por eso las letras del colombiano son versos que alcanzan unidos a la música el nivel que tenían sus poemas escritos.

Tartarín es una de las figuras fascinantes de la composición nacional, un nombre clave para entender lo que fue la vida en Medellín en los años en que agotó su tránsito por las calles y los cafés de la ciudad, la misma que la vio de corazón entero frente al abismo, tratando de encubrir los dramas de la existencia cotidiana. Esto se podrá encontrar en los poemas de la revista de los panidas, en sus crónicas de El Diario, o mejor oírlo y reconocerlo en los versos de “Embriaguez de llanto”, “Amor y dolor” o “Es mejor que no vuelvas”.

En medio de la felicidad de aquellos días de enero en Bogotá, el escritor y cineasta cubano Jesús Díaz me decía que lo que más le gustaba de su película “Lejanía” era la inclusión del tema “Veinte años” que cantaba Omara Portuondo. Lo decía de nuevo y lo cantaba, con lo que descubrí una de las más bellas canciones de todos los tiempos. Supe que su autora era aquella María Teresa Vera de la que conocía menciones remotas en el diccionario de Helio Orovio y en algunas revistas.

Un libro de Jorge calderón sobre María Teresa me alcanzó a entregar las claves de lo que fue la vida y la obra de esta legendaria mujer. Allí supe de su nacimiento en Pinar del río en 1895 y de su estrecha colaboración con uno de los grandes del movimiento trovadoresco cubano Manuel Corona. Con la criolla “Mercedes” de este compositor se inició y a lo largo de su carrera de intérprete siempre estuvieron en su repertorio los temas de Corona, Sindo Garay, Patricio Ballagas, Miguel Companioni y otros.

Encontré en la investigación de Calderón que María Teresa quiso como nadie su tema “Veinte años”, y que poco antes de morir le solicitó a su compañero de dueto por veinti siete años Lorenzo Hierrezuelo que se lo cantara en el momento del adiós. Le faltaron fuerzas al amigo para cumplir el encargo y fue Barbarito Díez quien pudo decirlo en la hermosa ceremonia de despedida que se reserva a los músicos. El mismo Barbarito que la había tenido siempre en el grupo de temas que debía llevar a todos lados (“No hay actividad a la que yo vaya que no me pidan "Veinte años" porque siempre a alguien le recuerda algo. Esa letra dice mucho”), y que había logrado una maravillosa versión con Antonio María Romeu.

La habanera “Veinte años” fue compuesta en 1935 y los versos pertenecen a Nena Nuñez. Imposible resistir la tentación de copiar las palabras de la canción, mientras mentalmente recupero la versión de Omara con los arreglos maravillosos del pianista Frank Fernández para Adalberto Alvarez y su grupo:

Qué te importa que te ame

si tú no me quieres ya.

El amor que ya ha pasado

no se debe recordar.

Fui la ilusión de tu vida

un día lejano ya:

Hoy represento el pasado,

no me puedo conformar.

Si las cosas que uno quiere

se pudieran alcanzar,

tú me quisieras lo mismo

que veinte años atrás.

Con qué tristeza miramos

un amor que se nos va...

Es un pedazo del alma

que se arranca sin piedad.

Creo que Jesús Díaz tenía razón. Basta que de una película quede el regreso de una canción como ésta y todas las demás cosas pueden callarse.

En la música nacional un nombre tiene el carácter de verdadero pionero, de fundador: Pedro Morales Pino. El olvido, el desconocimiento que pesa sobre su nombre son los mismos que rodean toda la música del interior. Un autor que debiera ser tan familiar a los colombianos es apenas la referencia privilegiada de unos pocos.

Qué aporta Morales Pino?. Una sola de sus actividades bastaría para colocarlo definitivamente en la historia: fue el músico que llevó al pentagrama el bambuco – el aire nacional por antonomasia-, pasándolo de música casi folclórica a darle una filiación definitiva. Lo trabajó, lo escribió y esa forma de escritura es el punto de partida para lo demás que se ha hecho en noventa años de música nacional.

Morales Pino tuvo además otro campo en el que fue creador: la divulgación de los ritmos colombianos, logrando conformar un grupo que fue la primera delegación de nuestra música en el extranjero. La mítica Lira colombiana con Morales, con el Ciego Escamilla y otros ya estaban en 1905 en Estado Unidos, luego de recorrer gran parte del país. En eso fue también un precursor, y abrió un camino que luego seguirían Pelón Santa Marta y Adolfo Marín, Wills y Escobar, Los Hermanos Hernández, etc.

Con las agrupaciones que mantuvo Morales Pino se genera un movimiento en el que se inician e inspiran varios de los decididamente grandes de la Composición Nacional. Son muchos nombres unidos al pionero, al amparo de su sombra, en el primer aleteo de un vuelo que logra grandes alturas de 1910 en adelante: Emilio Murillo, Luis A Calvo, Alejandro Wills, Fulgencio García están en el grupo de los continuadores que parten su ejemplo.

Intérprete de bandola y guitarra, de Morales Pino habría simplemente que escuchar sus inspirados pasillos como “Reflejos”, “Lejanía” o “Confidencia” o bambucos como “Fusagasueño” o el inmortal con letra de Eduardo López “Cuatro preguntas”. Un nombre infaltable, imborrable de la música Colombiana.

Cuatro años le bastaron a Alfredo Lepera para alcanzar la gloria y también la muerte. El encuentro con Gardel en 1931 cambió el rumbo de su vida, con el zorzal alcanzó a conocer la luz ennegecedora de la fama, y en la trágica tarde del 24 de junio de 1935 sus sueños ardieron en el mismo fuego. A pesar de

“Carrillón de la merced” con Santos Discépolo, Lepera pertenece a la historia de la Canción Argentina por sus composiciones con Carlos Gardel, tan famosas que hoy se dicen como parte de una memoria colectiva.

Qué traían de nuevo las letras de Lepera es una pregunta que extrañamente pocas veces se formula. Algo por lo menos fundamental: el olvido definitivo del Lunfardo como lenguaje del Tango y su sustitución por unos versos limpios, acomodados al sentimiento de un ciudadano cualquiera, con prescindencia de toda mención a la vida de guapos y malevos. Con ellos el letrista se adelantó a su momento y anunció de alguna manera lo que sería el gran Tango de los años cuarenta.

Digo otro lenguaje diferente pero no menos duro. Lo sabrá quien recuerde los versos de “Cuesta abajo”, por ejemplo; solo que además de ese registro está el otro fino, delicado de “Golondrinas”, “Sus ojos se cerraron” o es vieja reflexión de todos los tiempos: “Volver”.

Periódicamente vale la pena regresar a Lepera. Los caminos para ello son muchos, y el primero es por supuesto el de la inevitable voz de Gardel.

O también ese otro que dejó Edmundo Rivero cuando redescubrió los ecos más profundos de los Tangos de Lepera y que aparece en el disco de homenaje al Morocho. En la voz de Rivero se descubre porqué “Soledad” es una de las cumbres de la música popular del Continente. El autor de su letra hizo ciertos los versos del poeta: “Hemos luchado tanto para alcanzar la muerte”.

Una extraña fuerza gobierna el destino de las canciones. Hace más de treinta años Charles Figueroa realizó la grabación de “Estando Contigo” y la interpretación no logró siquiera destacarse en la producción del puertorriqueño. De pronto Danny Rivera resuelve al filo de los Ochenta redescubrir algunas de las grandes composiciones de los autores de su país y en ese propósito reaparece el viejo tema bajo un nuevo nombre “Madrigal”. Desde ese instante no ha dejado de crecer la popularidad de la canción que se convirtió en emblema de la música romántica de esta década.

Los nuevos ecos de “Madrigal” dieron a conocer a un olvidado compositor que se había marchado mucho antes, sin saber en verdad lo que había dejado. Así llegó a saberse que alguna vez existió Felipe

Goyco Don Felo y que tres de sus temas bastaban para que se le admirara irrestrictamente: “Desde que te fuiste”, “Mi dolor en mío” y “Estando Contigo”.

Hoy se celebra “Madrigal” y a ratos no alcanzan a entenderse las razones de este largo olvido. Aventuro una: la versión del inolvidable Charles Figueroa fue en esa ocasión fallida. El cantante de “Busco tu recuerdo” la enfrentó con su estilo habitual fuerte y arrastrado, dejando en la interpretación un gusto a tema tropical de escasa significación en su letra. Rivera en cambio supo descubrir la intimidad de los versos de Don Felo y los repitió en una versión limpia y melódica.

Seguramente no habrá más olvido en la tumba de Don Felo. Quizá Charles Figueroa fue incapaz de encontrar el tono adecuado, o a lo mejor el destino de las canciones sea tan ciego como el de los humanos.

Es una tarde calurosa de diciembre de 1986. En una mecedora de la sala está Barbarito Díez, absorto y tal vez un poco extraviado en sus propios recuerdos. María Auxiliadora entre Lourdes y Alegría 303. Allí ha vivido durante veinticinco años y allí espera calmadamente que la vida disponga. Barbarito con cerca de ochenta años ha reducido en los últimos meses su ritmo de trabajo y ahora las salidas a provincia son más bien escasas, siguiendo los consejos de sus compañeros de oficio: seguir cantando simplemente para sentirse bien. Ahora aparece en extremo remoto el tiempo de sus comienzos con Graciano Gómez y se vuelven fugaces más de cincuenta años de trabajo profesional.

Barbarito nació en un lejano 4 de diciembre de 1909. Fue a la Habana en tres viajes de paseo y en el último de ellos se quedó definitivamente. Un amigo lo llevó a un teatro donde probaban nuevos cantantes y prontamente le dijeron que podía trabajar. “Yo no sé tocar clave ni maracas ni nada” fue casi su defensa; “ahí va aprendiendo en el camino” le dijeron y con ello se dio inicio a una de las trayectorias artísticas más brillantes de Cuba. Una carrera que tiene la particularidad de la fidelidad a una senda única, sin repliegues ni desvíos: “Ha habido muchos cambios en estos años pero yo he seguido con lo mío”, comenta Díez mientras sonrío un poco al escuchar de un extraño una admiración tan total por su carrera artística.

Lo de Barbarito fue siempre el danzón. Cuando entró de lleno a la vida profesional, ya el género tenía una larga existencia y era considerado como un ritmo básico dentro de la conformación de la música cubana.

En enero en 1879 se había estrenado el que se considera el primer danzón “Las alturas de Simpson” de Miguel Failde en Matanzas y Díez recuerda que cuando empezó con Graciano Gómez en 1931 y luego con la agrupación de Antonio María Romeu en 1935 el danzón era algo grande en la música de su país. Por eso cree que su obra puede ser importante y que por lo menos el danzón siempre fue y será lo suyo.

Barbarito cantante de danzones. “Hay una equivocación cuando se dice cantante de danzón. El danzón es una cosa para bailar, que luego tiene su parte de violín y esa parte se aprovecha para introducir una melodía y ahí está la letra y se canta”. En ese danzón que se define como género bailable derivado de la danza, Díez llegó a ser el mejor de todos. En particular su período con Romeu fue especialmente fructuoso y hoy esa colección de discos contiene prácticamente toda la historia de la música cubana. A la muerte de Antonio María Romeu en el año de 1955 la agrupación quedó en manos de su hijo y Barbarito se distanció definitivamente.

Con la llegada del mambo y otros ritmos más fuertes el danzón retrocedió un tanto en el gusto de la gente pero nunca desapareció totalmente.

Todavía en los bailes le piden a Barbarito que cante algunos de sus viejos temas, sin que el intérprete manifieste preferencias particulares. La mención de la espléndida versión de “Lágrimas negras” lo vuelve un poco a tiempos lejanos y desde una remota distancia me sonríe: “Es muy lindo aquello de “Aunque tú me has echado en el abandono/ aunque tú has muerto todas mis ilusiones”.

El último trabajo discográfico de Barbarito tiene ya siete años (1982) y lo realizó en Caracas con la Rondalla Venezolana. Ahora le queda seguir viviendo con la pausa que los años imponen y mantenerse hasta el final en lo suyo. Por eso repite obsesivamente: “Yo no voy a cambiar hasta que esto termine. No quiero ser ingrato; aquí estoy y estaré únicamente con lo mío”. Barbarito Díez, el grande del danzón, me sonríe desde una especie de extraña y última lejanía.

Hoy suena lejano el nombre de Raúl Shaw Moreno. De pronto alguna antología del Bolero lo incluye con “Sabrás que te quiero” o “Si no eras para mí”. Pero su figura parece condenada a esa desintegración, a

ese olvido progresivo que va cubriendo a ciertos cantantes populares, en un camino que termina por dejarlos al último amparo de los coleccionistas.

De Shaw Moreno se saben ya muy pocas cosas y no muchos recuerdan que nació en Oruro Bolivia, y que todavía lucha en su país por conservar una presencia artística que en el resto del continente se ha diluído. Ni siquiera su paso fugaz por los Panchos le da ahora el reconocimiento del gran público el mismo que piensa ante todo en Avilés y Albino como las primeras voces del Trío. El ingreso al grupo se ha quedado como una anécdota menor de su biografía y es incluso difícil encontrar los temas de los Panchos con el Boliviano.

Ese olvido no alcanza a quienes vivimos sus canciones de la mejor época: “Palmeras”, “Abismos”, “Nuestro ayer” o esa hermosa composición que le pertenece en música “Cuando tu me quieras”. Raúl Shaw Moreno hace parte de la generación de quienes cantaron con guitarras y coros, y en una vieja entrevista el boliviano recordaba con cariño los tiempos con el trío Los Peregrinos y los años fabulosos en Méjico cuando compartió con Lucho Gatica un premio como los grandes cantantes de esa época romántica.

Seguramente no fue una de las voces mayores. Lo suyo era el gusto de la canción y los refinamientos de un repertorio que lo tuvieron por algún tiempo en el aprecio del público. Se olvidarán sus canciones Bolivianas pero no los temas clásicos de Shaw Moreno. Por lo menos mientras estemos los que vivimos con él esos días.

Se habla del tango como la canción ciudadana. La referencia es a Buenos Aires, Montevideo y más ampliamente a cualquier otra ciudad de nuestra Continente Latino. Esa mención apunta a que el sentimiento que el tango recoge y expresa es el propio del habitante de la ciudad, del poblador de un espacio distinto al del campo. Es la constatación de que la Vida en la ciudad tiene sus señales, que en ella se rompe un nivel de comunicación con la naturaleza y se pierden unos signos de identidad que no se recuperan nunca.

La ciudad depara experiencias nuevas, diferentes. Una de ellas tiene que ver con la sensación de abandono en medio de la gente y la certeza diariamente aprendida de que solo valdrán los propios recursos. La agitación, el ritmo frenético de la vida y al mismo tiempo la inminencia del vacío, del desamparo.

El tango como ninguna otra música del continente cristaliza ese sentimiento de soledad. Seguramente por el hecho de haberse creado en las afueras de una ciudad en expansión, en las entrañas de una marginalidad aumentada por la presencia del inmigrante. La dimensión de la gran ciudad sirvió para que nunca el peso de ese origen se perdiera.

“Estoy mirando mi vida en el cristal de un charquito/ Y pasan mientras medito los sueños perdidos, las horas marchitas”, comienza un tango de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo. Y si bien la sensación de soledad se proyecta con más frecuencia en relación con una mujer (“Si supieras que estoy solo, entre tanta y tanta gente./ Si supieras que estoy triste mientras ríen locamente” en Vendrás alguna vez”), la verdad es que el espacio de reflexión alcanza a la madre, a los amigos, al barrio pero siempre vistos a través de la imagen de alguien que dialoga consigo mismo.

Por eso no es vano decir que el tango es la canción del Hombre solo y ello nos vuelve comprensible el ensimismamiento de alguien que escucha en un rincón “La última curda”: “Ya sé no me digás, tenés razón, /la vida es una herida absurda”, y sabe que sin embargo, no es posible detenerse. Un sentimiento inédito en el campo posible solo en la ciudad.

La música ecuatoriana es entrañablemente cercana a la colombiana, fraterna en el sentido más cabal del término. Muchos de sus mejores pasillos se viven como colombianos y han logrado versiones por intérpretes nacionales de una admirable calidad: “Palpita Corazón”, “Como si fuera un niño” por Obdulio y Julián o también mi “Ultimo pasillo” que el dueto de Antaño grabó bajo el nombre de “Las tristezas de mi vida” son buenos ejemplos de lo que digo. Desde hace bastantes años se creó un puente de unión entre la música de los dos países y fueron muchos los temas de compositores ecuatorianos que cantaron los grandes (Arvizu, Margarita Cueto, Luis Alvarez) en la época de las grabaciones en los Estados Unidos y que tuvieron en el país una resonancia que todavía se conserva.

En el caso de Colombia esa comunicación jamás se ha interrumpido. Desde los lejanos años treinta cuando el Dueto Ecuador sorprendía con sus maravillosas versiones acompañadas a veces de piano y violín,

o Carlota Jaramillo deleitaba con el gusto y la finura de su voz. Más tarde el dueto Benitez y Valencia, Valencia Aguayo, Bowen Villafuerte o el Trío “Los embajadores “fueron cantantes que casi pertenecieron más a Colombia que a su propio país. O no son por ejemplo Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo prácticamente cantantes de creación colombiana?.

Es ese auge, esa identificación nacional con la música del Ecuador lo que mueve un interrogante que no alcanzo a descifrar. Por qué un dueto como el de los Hermanos Miño Naranjo no ha llegado a invadir el espacio que siempre han tenido los intérpretes de su país?. Algo de falta de visión de las cosas comerciales puede haber en ello pero no basta para explicar la frustración de que nada haya sucedido con los discos publicados en el país.

Porque los Miño Naranjo ocurre igual cosa que con los intérpretes máximos de determinadas músicas nacionales: sus versiones vienen a constituirse en una suerte de antología de los aires del respectivo país. Son los tangos cantados por Gardel, los boleros en la voz de Pedro Vargas, los Morochucos cuando dicen los valeses peruanos, es Barbarito DÍez poniendo en danzones la historia de la música cubana. De un nivel cercano encuentro la creación de Eduardo y Danilo Miño Naranjo que dejan las más hermosas versiones de las canciones de su país. Escuchar sus discos despierta el sabor de lo que reinventan las verdaderas interpretaciones. Así “Pasional”, “Sombras”. “El Aguate”, “Invernal”, “La bocina”, “Carnaval de la vida”, “Opio y ajeno”, “Latidos”, “Por tu amor” son otra vez canciones nuevas en las voces maravillosas de los dos ecuatorianos.

Una sola sombra oscurece en algo el destino Artístico de Obdulio y Julián y tiene que ver con su escaso legado discográfico. Se sabe que durante muchos años los integrantes del dueto se resistieron a grabar, viendo quizá en ese nuevo campo una desviación de lo que ellos consideraban su mundo: el de dos artistas de la música en vivo, de aquella que tenía su escenario natural en las emisoras y se prolongaba en las noches de serenata. Una cierta forma de aristocracia que se mantuvo durante mucho tiempo y que nos priva ahora de la posibilidad de disfrutar más ampliamente del más grande dueto que ha tenido Antioquia.

Algunas referencias de amigos personales de los Bambuqueros nos hablan de su negligencia para incorporar temas al repertorio y de las muchas crisis que provocó la vida por momentos desordenada de Julián Restrepo. Lo maravilloso es verificar hoy que el paso de 40 años no ha menoscabado la calidad del

trabajo artístico del dueto y que el encuentro de dos voces como las suyas sigue siendo en cierta medida un hecho milagroso e irrepetible. Basta escuchar Bambucos como “Río que pasas llorando”, “Enbriaguez de llanto”, “Al oído”, “Dolor sin nombre”, o “Siempre tienes fría el alma” para saberlo con certeza.

Obdulio y Julián son la mejor expresión de la música que se produjo en su gran período de 1930 en adelante. Cuando se apaga la voz de Julián en 1961 se estaba en los umbrales de cambios severos en la sociedad, que alterarían bastante la posición de la música popular tradicional. Aquí el destino selló un extraño pacto con estos dos cantantes maravillosos y su vida artística concluyó en el instante en que el espacio social de su música también se reducía. Lo que duele ahora es saber que los años anteriores no se aprovecharon en mayor medida y que jamás tendremos en sus voces más que aquellos 96 temas que alcanzaron a grabar y algunas pocas versiones recogidas de actuaciones en vivo como ese espléndido “Silencio” de Rafael Hernández.

No solo fue el período dorado de la música antioqueña lo que se extinguió con el dueto. También los días gloriosos de la Radio terminaron en ese mismo momento. Obdulio y Julián dejaron en su punto más alto la formación vocal del dueto como modalidad interpretativa de nuestra música. Tal vez pocas personas menores de treinta años pueden reconocer hoy la imagen de los trovadores con las boinas inclinadas sobre la derecha.

Pero también es cierto que ninguna persona mayor de 40 años que guste de la música habrá logrado olvidarlos, y que el Bambuco y el pasillo siempre estarán un poco huérfanos sin las voces de Obdulio Sánchez y Julián Restrepo.

Hay siempre una discusión a punto de surgir en toda reunión de gente de tango, un tema que difícilmente podrá soslayarse una vez superado el inevitable de si Carlos Gardel es el más grande cantante de toda la historia. El acuerdo en este punto despeja el camino para el forcejeo por la meritoria segunda posición.

Imposible conseguir en este punto una coincidencia. Son muchos los nombres que se encuentran en esa que pudiéramos llamar el grupo de los cantantes mayores. Unos hablarán con entusiasmo de Ignacio Corsini o Charlo; otros pensarán en Fiorentino en sus días estelares con Troilo; alguien más recordará a Raúl Berón con el respaldo de Lucio Demare o Caló; muchos reclamarán que el tango alcanzó las más altas cumbres en las versiones de dos cantantes como Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche.

Creo que la discusión es inevitable y definitivamente estéril. Y lo es porque no estamos en presencia de algo que pueda graduarse objetivamente y cada quien habla a partir de la emoción de sus distintos momentos. He dicho que la música popular con su poder de evocación nos habla desde distintos lugares, nos remite a espacios personales que son intransferibles y eso explica que una determinada voz pueda acompañarnos hoy mejor que otra.

El tango no escapa a esos días distintos de que hablara Barba Jacob. No están todas las noches para que Ignacio Corsini sea el mayor ni para que Hugo del Carril diga su canción como nunca; de pronto es tiempo de Alberto Morán con Pugliese, o el drama de ese día va con el desgarró de Goyeneche o en un olvidado disco de Héctor Mauré está de pronto la medida de ese sentimiento indefinido que desde el otro lado nos reclama.

Nunca podremos decir con certeza y de manera irrevocable quien ocupa la segunda línea tras de Gardel. Conocemos quiénes están entre los mejores y ni eso siquiera podrá salvarnos de sentir que un cantante menor nos deja en una noche la emoción que ningún grande podría despertar.

De dónde la continuidad de la canción romántica? Por qué a estas alturas una niña de catorce años se interesa en "Cosas como tú" de Albino, "Fuiste mía un verano" de Leonardo Favio o "El reloj" de Cantoral? Qué extraño hilo conductor emparenta una sensibilidad que vive cotidianamente entre toreros muertos, hombres G o Bruce Springsteen con cantos que parecerían tan unidos en definitiva el pasado?. Seguramente el asomo de la vida, la florescencia del reclamo amoroso, ese llamado del "otro" que requiere la trémula letra del diario, de la conversación cómplice con las amigas y por supuesto de unos versos que hablen de esa intimidad que ahora empieza.

Esa es la intemporalidad de la canción romántica. Volverán a la memoria los cantos con que crecimos, aquéllos que acompañaron los momentos de la juventud y además los otros de las Generaciones anteriores que nos atravesaron en los años felices, que permeabilizaron la sensibilidad de esos días y que son como una segunda nostalgia.

Es la canción enamorada que teje una continuidad que jamás se extingue y apenas se repliega. Porque antes de “Cosas como tú” estuvieron “Hastío” y “Aquellos ojos verdes”, y luego de Favio y Cantoral fueron Manzanero o Manuel Alejandro. Variarán las circunstancias, el decorado social y siempre se terminará volviendo en las muchachas de catorce años a la magia de ese canto que responde al nuevo llamado de la piel. Es el imperio, la servidumbre del amor y el amor necesita canciones para decir en voz baja.

En medio del esplendor de las luces de Caño 14 Aníbal Troilo interpretaba con su Cuarteto el último tema de la sección instrumental: “Pablo”. Se apagaron los reflectores y envuelto en una sola luz blanca quedó Pichuco en el Centro del escenario, mientras comenzaron a sonar en solitario los acordes de “Malena” en bandoneón y luego otro golpe de luz trajo desde el fondo la frágil figura de Roberto Goyeneche. Un beso en la mejilla de saludo y ya vivía en ese instante el reencuentro de los dos nombres mayores de la noche de Buenos Aires. Esa la imagen que insistentemente me vuelve cada vez que escucho la voz del polaco.

La unión de Troilo y Goyeneche estaba más allá de esas actuaciones circunstanciales en el ya desaparecido rincón de Talcahuano. Muchos años antes Goyeneche había llegado a la Orquesta de Pichuco y había deslumbrado con la fuerza de su voz. En un disco como “El polaco y yo” Troilo lo acompañó en versiones históricas como “Garúa” y “Cómo se pinta la vida”. Días más tarde y luego de una desvinculación definitiva de la Orquesta, las dos figuras coincidieron en la decisión de hacer un nuevo trabajo con temas clásicos que nunca habían grabado. Se realizó así “Te acordás polaco”? Y quedó el afortunado registro de “Una canción”, “En esta tarde gris” o “Trenzas en una producción de verdad histórica.

Hoy el polaco es una leyenda en vida. Se habla de la droga, del desorden de su vida y un oscuro reproche parece surgir ahora cuando sus versiones sueñan con el ahogo de un fuelle a punto de desinflarse.

Lo que se olvida es que ningún artista crea a partir de la comodidad y el buen juicio, que algo del infierno ronda sus búsquedas y Goyeneche no escapa a los tormentos de ese destino. No se puede cantar como él lo ha hecho impunemente. Lo supo la Piaff, la Alondra francesa, y alguna vez lo dijo.

La voz del polaco es la más intensamente tanguera de los últimos años. Y ese timbre, esa vocación dramática fue aumentando a medida que pasaban los días y la voz fuerte de antes se cambió por una honda y angustiada. Por eso sus últimas grabaciones lo muestran en el más desolado y estéril esfuerzo por mantenerse fiel a lo que fue su propio estilo y ya en la antesala de la derrota definitiva ante la muerte. Pero eso ahora no importa.

“Nat “King” Cole, la voz blanca del ritmo negro, enmudeció a los 47 años”.

Así titulaba en febrero de 1965 Ecran, una revista que los jóvenes de entonces buscábamos con devoción cada semana, la noticia de la muerte del famoso cantante norteamericano. Un cáncer cortó abruptamente la trayectoria de un artista que logró en América Latina un eco casi sin precedentes en la música de su país, cantado primero en su propio idioma y luego en español. Lo suyo en los años cincuenta fue una especie de apoteosis.

Pero Nat no solo pertenece al pasado. Sus discos se mantienen en Catálogo en los Estados Unidos, España, Colombia y su voz no resulta tan extraña como la de otros cantantes de treinta años atrás. Y no solo esa permanencia sino el reconocimiento de que había en el tono de su canto, en su manera de vocalizar una dulzura, un embrujo que no envejecen con el tiempo y se vuelven cada vez más maravillosos. Ninguno de los que lo sucedieron –al fin y al cabo lo que Nat hizo fue anticiparse al descubrimiento del mercado latino- pueden hoy rivalizar con él y al Rey le cabe el orgullo de haber dejado versiones clásicas de la música latina.

Nat “King” Cole comenzó como un niño pobre en Alabama, dedicado precozmente a tratar de sobrevivir con su piano y a obtener algunos dólares en las calles y los bares de la ciudad. Cuando la fama le sonrió por vez primera era un hombre de jazz y sus habilidades de pianista habían ganado reconocimiento en

agrupaciones de cierto nombre. Solo que los años más amables de su destino no estuvieron unidos a la historia de la música negra de los Estados Unidos y su salto como intérprete de música popular fue entre una deserción y un hallazgo.

No han sido crueles los años con el Rey. Sus creaciones en inglés se respetan todavía y versiones como “Monalisa”, “Unforgettable” o “Love” son antológicas dentro del acervo de la música americana. Hay algo en su fraseo que remite a ese grupo exclusivo de los que saben cantar.

Una mención en la crónica de Ecran sirve para recordar las dimensiones de lo que Nat “King” Cole era en aquel momento: “Justamente, una actuación sin cumplir fue el primer síntoma de que algo grave lo aquejaba: debía actuar en el Hotel Sands de Las Vegas y a último momento lo reemplazó Frank Sinatra. Era diciembre y “King” Cole fue internado para una operación de emergencia. Se trataba de un tumor...”. Por ese camino se fue la “voz blanca del ritmo negro”. Nos queda más cercanamente esa real antología de la canción latina que integró a su repertorio: “Ansiedad”, “Cachita”, “El Bodeguero”, “María Elena”. Se me hace difícil que el paso del tiempo logre acallar esos cantos.

Hijo del legendario Pascual Contursi —el autor de los versos de “Mi noche triste” con los que Gardel iniciara en el remoto 1917 el tango canción-, José María Contursi pertenece a la línea de los mejores letristas de la música de Buenos Aires. Desde mediados de la década del treinta comenzó una producción que sorprende por su calidad inalterada y la inconfundible personalidad de su lenguaje. En una apretadísima lista de los cinco o seis mejores letristas del tango tendría que aparecer necesariamente el autor de “Este viejo corazón”.

Los tangos de Contursi se ocupan casi siempre del amor. Aunque este tema no ha escapado al tango de todos los tiempos, los compositores de la llamada generación del cuarenta lo trabajaron de manera especial y entre ellos se destaca con luz propia el compositor de “Verdemar” y “Sombras”. Su muy fina sensibilidad y el gusto literario de sus letras se avenían perfectamente con esa temática y por eso a pesar de Manzi, Cátulo y otros grandes, tal vez haya que decir que José María Contursi ha sido el gran letrista del amor en el tango. El amor en el instante del remordimiento y las sombras, tal como se siente en su tango “Gricel”

de 1939 y en los versos terribles de "Tabaco": "Están mis ojos cerrados/por el terror del silencio,/mi corazón desgarrado/porque no me he perdonado/todo el mal que te cause".

Contursi fue una figura cumbre de su generación, capaz de concebir un tango de corte diferente al que realizaron su padre y el primer grupo de compositores. Usando un lenguaje completamente depurado de toda influencia lunfarda, sus versos apuntan a reflejar el mundo sentimental, amoroso de un hombre cualquiera de Buenos Aires, lejana ya toda la mitología de guapos y cuchillos que marcó el tango en sus comienzos. Por eso la vigencia de unas composiciones que hablan de la Pena del amor, de la realidad del olvido o del hombre en la noche de las culpas.

José María Contursi nunca fue un poeta venido a menos, nostálgico de otros destinos y se sintió por el contrario a gusto como creador dentro del ámbito de la música popular más importante de América Latina: El tango.

Esa noche en el Pico Blanco del Hotel Saint Jhon´se habían escuchado algunos de los temas clásicos del feeling. Incluso Elena Burke nos había llevado más atrás y había reinventado con la magia de su voz dos viejos boleros de Orlando de la Rosa. En medio del clima que el encuentro con la canción romántica creaba en un espacio tan pequeño, Angel Díaz inició con su guitarra una interpretación maravillosa:

Porque suave se desliza como sombra la caricia  
el amor acaba.

Porque el sentimiento es humo y ceniza la palabra  
el amor acaba

El acompañamiento solitario aumentaba la intimidad de la canción y Díaz volvía propio y de su Generación un tema que pertenece a Manuel Alejandro y Ana Magdalena. En ese instante sentí que

desaparecían determinadas fronteras y se creaba una continuidad del canto que en minutos había enlazado a Orlando de la Rosa, José Antonio Méndez y Manuel Alejandro. Todas las apasionadas polémicas de bolero y balada se deshacían mientras avanzaba el canto de Angel y uno sentía que se trataba de aguas de un mismo río, apenas con los naturales cambios de intensidad de acuerdo a las sinuosidades del cauce:

Porque el corazón de darse llega un día en que se parte el amor acaba  
Porque se vuelven cadenas lo que fueron cintas blancas  
El amor acaba.

Recordé el “Abrázame” por Pedro Vargas, las composiciones de Manzanero, lo que Patricia González y María Martha Serra Lima vienen interpretando. Cantos para decir en voz baja a los que perfectamente se puede acomodar una instrumentación moderna o dejarla en esa perpleja soledad de la guitarra, como lo hacía Angel Díaz desde el rincón del Feeling:

Porque el tiempo tiene grietas, porque grietas tiene el alma porque nada es para siempre que hasta la belleza acaba.

Cuando en el año de 1959 Los Ases grabaron “Tu indecisión” se clausuró uno de los ciclos más ricos y homogéneos de agrupación alguna de la música en México. También uno de los más breves si se tiene en cuenta que el Trío apenas se había constituido seis años atrás y que el número de sus grabaciones no excede de los cincuenta temas.

Con Los Ases se recoge una tradición que ya en los años cincuenta era nueva y sin embargo de una vitalidad, de un auge avasallador. Antes de promediar la década anterior Alfredo Gil, Chucho Navaro y Hernando Avilés habían inventado la formación de las tres voces y por fin los tríos fueron de cantantes con todas las voces. Los que vivieron esa época dan cuenta de lo que fue aquella integración con un éxito del que todavía queda testimonio en los catálogos de las disqueras.

Primero los Panchos y muy pronto Los diamantes, El vegabajeño, el San Juan y muchos otros que fueron en ese momento la nueva vida del bolero. Es esa la tradición en la que se insertan, la que recogen

Los Ases y la que de cierta manera llevan al grado último de perfección. No es fácil concebir que pueda lograrse un juego mayor en la armonización de voces y guitarras, en la forma de integrar un grupo vocal con papeles específicos en voces e instrumentos. Con Los Ases parece haberse llegado al extremo de la línea del péndulo y hacia el futuro lo demás serán variaciones, recreaciones, adiciones.

Todo ciclo artístico es único y en esa medida irrepitible. Sin embargo, conviene agregar que en el caso de Los Ases se dan otras circunstancias especiales que aumentan las particularidades de ese trío. Con ellos se vive el cambio de la sensibilidad de la música romántica de la década del cincuenta, y su repertorio expresa el gusto de las nuevas canciones de esos años. Con ellos el trío como formación responde a las nuevas exigencias del momento, y asimilan la variedad del canto en sus inflexiones verbales y musicales. Allí están César Portillo de la Luz con “Realidad y Fantasía” (composición impensable quince años atrás) y “Delirio”; Vicente Garrido con “No me platiques ya” y “Todo y nada”; Alvaro Carrillo con “Sabrá Dios” o Luis Demetrio con “La puerta” o “Eres todo para mí”.

Juan Neri, Marco Antonio Muñiz y Héctor González. Solo uno de ellos podría ser reconocido por su trabajo posterior como solista. Para los demás siempre se hablará de su participación en Los Ases, el trío más perfecto de la historia de la música popular. Lo sabía el poeta William Agudelo aquella tarde en la casa, lo sabrá quien escuche de nuevo al final de “Rumbo perdido”.

En aquella noche del 24 de junio Alfredo Sadel hizo un gran homenaje a una época del tango que presumo su preferida: el tango del cuarenta. “Trenzas”, “Al compás del corazón”, “Percal” y no recuerdo que otros temas me volvieran en su voz la grandeza de un compositor como Homero Expósito, figura cumbre de esa generación. Pocas veces la letra del tango ha logrado una forma literaria tan fina y sugestiva.

Solo un creador se le iguala y éste tenía que ser necesariamente Manzi, el otro Homero. “Tal vez allá en la infancia su voz de alondra/tomó ese tono oscuro de callejón,/o acaso aquel romance que sólo nombra/cuando se pone triste con el alcohol” se escucha en “Malena”, y en “Todo” de Expósito: “Todo, todo todo te había dado,/la ilusión que no se alcanza,/la canción de mi pasado...todo, todo todo lo más mío/para ahogar con esperanzas/los rincones de tu hastío...”

Con Homero Expósito y los letristas de su tiempo se esfuma eso que se llama el “tango reo”, el tango fuerte y ahora el protagonista, la voz que habla posee la vulnerabilidad del más desamparado hombre de la

calle. El paisaje urbano es otro: “Un arrabal con casas/que reflejan su dolor de lata.../Un arrabal humano/con leyendas que se cantan como tangos/Y allá un reloj que lejos da/las dos de la mañana.../Un arrabal obrero,/una esquina de recuerdos y un farol” (en “Farol”; es otro el espacio en el que se mueven los nuevos seres: “Calle/como valle/de monedas para el pan.../Río/sin desvío/donde sufre la ciudad.../Qué triste palidez tienen tus luces!./Tus letreros sueñan cruces!/Tus afiches carcajadas de cartón!” (en tristezas de la calle corrientes”).

Es el temblor de las imágenes que aparece en “Naranja en flor” “Era más blanda que el agua,/que el agua blanda,/era más fresca que el río,/naranja en flor.../Y en esa calle de estío,/calle perdida, /dejó un pedazo de vida/ y se marchó”., o en el prodigio de ese vals que es “pequeña”: “Tú, que tienes los ojos mojados de luz/y empapadas las manos de tanta inquietud,/con las alas de tu fantasía/me has vuelto a los días/de mi juventud”. Pero también la agresividad de unos versos que parecen escritos veinticinco años más tarde: “Cruel en el cartel,/ la propaganda manda cruel en el cartel,/y en el fetiche de un afiche de papel/se vende la ilusión,/se rifa el corazón.../”, o en “Cafetín: “Bajo el gris/de la luna madura/se pierde la oscura/figura de un barco. /Y al matiz/de un farol escarlata/las aguas del Plata/parecen un claro. /Qué amargura/la de estar de este lado/sabiendo que en frente/nos llama el pasado!

Homero Expósito es más de ahora que cualquier otro letrista de su generación, sus composiciones trazan un arco que llega hasta hoy y nos roza las espaldas.

Aquel día en la mañana el rumor se regó como pólvora. Había algo de duda en las primeras versiones y siempre quedaban reservas sobre la veracidad del anuncio. “Esta noche tocan los Van Van”, fue lo que se escuchó en los pasillos del Hotel Nacional durante el día y en la tarde se confirmó la noticia.

Al filo de la media noche la agrupación de Juan Formell inició su presentación en el jardín del Hotel. Bastó con que sonara el primer tema y algo así como un delirio popular, un frenesí colectivo comenzó a vivirse acedaramente. Solo ahí pude entrar a entender las razones de la gran expectativa que rodeaba la presentación en el jardín del Hotel. Bastó con que sonara el primer tema y algo así como un delirio popular, un frenesí colectivo comenzó a vivirse aceleradamente. Solo ahí pude entrar a entender las razones de la gran expectativa que rodeaba la presentación de los Van Van, la agrupación que ha logrado la mayor

identificación con el público cubano. Formell, de apenas cuarenta y cuatro años en ese momento, es el fundador de la orquesta. Hijo de músicos y con una formación bastante amplia que se inició en la Banda de la Policía Nacional en el 59, más tarde estuvo en una escuela para adquirir formación profesional y vino luego un deambular por cabarets, orquestas de show y televisión hasta que en 1966 entró a trabajar en la Orquesta de Revé. Formell habla de sus influencias: “Para mí fueron muy importantes el Benny Moré y la Orquesta Aragón. La Aragón porque era la orquesta con que más se bailaba en Cuba y ese recuerdo se te va quedando y va haciendo una fijación. Cuando entré a hacer un trabajo sobre una orquesta típica (La Revé), empecé a hacer una retrospectiva de lo que había sido la orquesta típica (que lleva violines y flauta) y fue importante el recuerdo de lo que hacía La Aragón porque me sirvió un poco de modelo”.

Siguen sonando en la noche de diciembre los números de los Van Van y el entusiasmo va en aumento. Mil, dos mil personas acompañan el coro y bailan en sus sitios con una alegría que no tiene límites: “Eso que anda”, “Y ya tu campana no suena”, “La Habana sí”. Formell me habla del nombre de la agrupación: “Los Van Van surgen a finales del 69, en una etapa en que se estaba dando en Cuba una zafra azucarera gigantesca, la zafra de los diez millones. Sobre esto había una gran propaganda nacional y se decía que los diez millones van, esto tiene que ir y mientras tanto nosotros ensayábamos y tratábamos de completar la Orquesta y qué esto debía ir y que va y va y así llegamos a Los Van Van”.

A la formación tradicional tipo charanga agrega un soporte importante de trombones. Otra vez tradición y renovación. “La renovación está a partir de los timbres que se utilizan. La estructura básica es la misma de siempre. Se respetan incluso los patrones del son montuno, por ejemplo. Ahora, la nueva sonoridad está a partir de la utilización de timbres nuevos: claves, sintetizadores, combinaciones de trombones y violines ( en Cuba las orquestas eran de cuerdas o de metales). Eso es lo que busco un sonido nuevo”.

Juan Formell sigue en el bajo y disfruta con la alegría del público, que avanza en un crescendo imposible. Los músicos de la orquesta vestidos informalmente y uno solo de los cantantes con un impecable traje café y un sombrero de aquellos que distinguieron a Benny Moré. Es Pedrito Calvo, un fenómeno en su poder de comunicación y que canta con voz de gran sonero el éxito de los Van Van “El buena gente”.

Avanza la noche y el paroxismo de los asistentes. Sin haber vivido esa noche fabulosa, sin haber escuchado esa presentación habría sido imposible entender la fuerza de ese rumor de la mañana” “Esta noche tocan los Van Van”.

Dentro del brillo general de cada una de las tesis que hace propias, Elkin Obregón me habló una noche de que los grandes cantantes logran de pronto las versiones más bellas en el ocaso de sus carreras.

Sería una forma de canto del cisne con una gracia, con un efecto especial. Asume la tesis que encontrándose el intérprete en el instante de mayor madurez y al no disponer del recurso fácil de la voz, acudirá a una interioridad que hará más especiales sus versiones.

Al escuchar a Roberto Goyeneche en las grabaciones de los años setenta con Atilio Stampone vivo la verdad del pensamiento de Obregón. Cómo preferir las interpretaciones augurales del Polaco con Horacio Salgán o aún con Troilo, versiones en las que predomina la potencia de la voz, a éstas del 73 en las que una respiración esforzada acompaña el decir de “Garras” o “Soy un Arlequín” y se siente toda la intensidad en su manera encarar el tango?. Para mi gusto en estas interpretaciones se encuentran algunas de las cumbres de Goyeneche.

Es atractiva la tesis de la última madurez de los cantantes, a condición de que no se olvide de la etapa siguiente de la desintegración. Pienso otra vez en Goyeneche, ahora en las versiones que realizó posteriormente son el Sexteto Tango con Piazzola y que marcan el hundimiento definitivo.

Agotadas las últimas reservas físicas el estilo se convierte en pastiche, en caricatura y de la pena que deja el escucharlo solo se admira el coraje del artista que vive lo suyo hasta el final. En esas interpretaciones se siente el ensañamiento, la crueldad de la vida y uno recuerda las palabras de Guillermo Cabrera Infante: “El tiempo es como la banca en la ruleta, siempre gana, aún perdiendo gana”. Fue mejor el destino de los que se negaron a envejecer artísticamente y no quisieron correr el riesgo de empañar con la voz decrepita de los últimos años el recuerdo fulgurante de sus grabaciones de juventud?.

Seguramente nadie tiene la respuesta. Cada artista sigue impulsos que solo a él lo justifican e interesan, sin que existan caminos únicos que conduzcan a puerto seguro. Mientras tanto podemos seguir pensando en la tesis de Obregón, en alguna medida falsa pero absolutamente bella. Por lo menos con una velada dosis de piedad que protege a varios de nuestros cantantes amados.

Que la salsa sí, que la salsa no. Que es música cubana a secas con distinta instrumentación o la expresión cultural de un grupo de gentes del Caribe en Los Estados Unidos. Quizá prosiga la discusión por mucho tiempo, a pesar del excelente libro de Cesar Miguel Rondón. Entre tanto, se vive en los últimos años el agotamiento de la fórmula salsa y la desmesura comercial parece haberla herido de muerte, mientras envejecen o desaparecen sus figuras mayores. Baja el tono de la polémica y subsiste la admiración por los grandes como Ismael Rivera, Los Palmiere, Cortijo, Tito Puente.

Pero más allá de todas las controversias, de la salsa puede aceptarse como indiscutible lo que afirma Cristóbal Díaz en su documentado libro sobre la música Cubana: “La salsa estaba ya toda en el legado de Arsenio”. De Arsenio Rodríguez, por supuesto. El tresero genial, el compositor sin trucos, una de las cumbres máximas del Caribe, el autor de “Bruca manigua”, “Fuego en el 23” o “Esa chica tiene coimbre”. Su agrupación de los años 47-48 cuyas versiones están infortunadamente desaparecidas de los catálogos de las disqueras colombianas desde hace bastante tiempo – es una de las mejores de todas las épocas, el más puro sonido cubano, la esencia misma de la cubanidad. El piano, el tres, los ritmos, las trompetas y el coro que canta, por ejemplo, “El rincón caliente”.

Arsenio se fue a los Estados Unidos en 1949. Allí murió hace ahora diez y nueve años (1970) y su obra como compositor e intérprete forma parte del gran legado de nuestra música. Alguna vez se reeditarán los discos de Arsenio y entonces se vendrán al suelo como barridos por el viento muchos de los falsos prestigios de estos lustros, incapaces de resistir ese huracán salvaje de tresero y su gente.

Hay una anécdota triste que se cuenta a propósito de una de las mejores composiciones de Arsenio Rodríguez. En su viaje a Estados Unidos se sometió a una Operación con la esperanza de librarse de las

tinieblas que lo agobiaban desde los trece años. Nada de ese sueño fue posible y el Ciego Arsenio, el del tres apoyado sobre el lado derecho, compuso ese maravilloso bolero que tanto hemos oído:

Después que uno viva desengaños  
qué importa uno más.

Después que conozcas la Ley de la Vida  
No debes llorar.

“Nacer o morir” o como aparece en muchos registros “La vida es un sueño”. En la versión a dos voces de Pedro Vargas y el Beny Moré, en la de Lino Borges o en la que una amiga nos dijo con guitarra en una noche sin olvido. A esperar el trance de suerte que nos regrese el milagro de escuchar de nuevo la música de Arsenio Rodríguez.

De Pedro Flóres se sabe y se dice que es el otro grande de la música de Puerto Rico. Algunas versiones dan cuenta del distanciamiento que ocasionalmente tuvo con Rafael Hernández, recelos entendibles en dos creadores geniales que cubren más de treinta años de la música de su país. En el destino personal y artístico de estos autores se descubren coincidencias como su paso por los Estados Unidos o la diversidad de géneros musicales en que se expresaron.

Pero quiero más bien hablar de una de las diferencias. Rafael Hernández no tiene una sola agrupación o un cantante con el que la gente identifique sus composiciones (A pesar del Grupo Victoria o de María Luisa Landín en Méjico, más referencias de especialistas); en cambio la música de Flóres es conocida en buena parte en la voz de Daniel Santos. De aquí deriva una popularidad que nadie pretenderá negar o desdeñar en presencia de un cantante, de una figura prácticamente legendaria de América. Decir Daniel, el Anacobero, el Jefe que le inventan en Medellín, es entrar en asuntos mayores y ningún autor podría legítimamente quejarse de la afortunada circunstancia de que sus obras circulen en la voz del Jefe.

Solo que Daniel es ante todo un cantante del Caribe y su manera de interpretar la música se inscribe totalmente en esa línea. Por eso sus Boleros son canciones tristes, solitarias pero de una tristeza o abandono de cantina, de taberna o de prostíbulo. La soledad que va con Daniel es la de presidiarios y guapos de barrio y gente de la dura calle. Su voz no aparece inventada para decir otro tipo diferente de composiciones y no creo que Lara, Curiel o Clavell puedan considerarse compositores de su cuerda.

Daniel Santos interpretó varios de los boleros clásicos de Pedro Flóres y naturalmente lo hizo con el estilo marcado de sus primeros años. “Perdón”, “Irresistible”, “Margie” o “Esperanza inútil” para solo citar algunos nombres. Con ellos uno tiende a veces a pensar que ese era Pedro Flóres y Daniel en esa medida su gran intérprete. Incluso el hecho de que su propio autor aparezca en el acompañamiento con su Cuarteto parece confirmar esa vieja impresión de tanto tiempo.

Lo mejor de las versiones que Danny Rivera hiciera hace varios años de algunos boleros de Flóres es que quiebra esa falsa creencia y nos descubre que los temas del Puertorriqueño tiene una intimidad potencial que se pierde en las interpretaciones del Jefe. EL Flóres que presenta Rivera con su voz y el acompañamiento de guitarra resulta tan exquisito y fino como el mismo Hernández en alguna de sus grandes composiciones. Es eso lo que siento cuando escucho a Rivera en la interpretación de “Margie” o en ese tema estelar que es “Esperanza inútil”:

Esperanza inútil, flor de desconsuelo  
por qué me persigues en mi soledad  
por qué no me dejas ahogar mis anhelos  
en la amarga copa de la realidad.

Es otro Pedro Flóres. Vale la pena descubrirlo.

Me lo había dicho René Cabel en Bogotá, lo sabía por las pocas grabaciones escuchadas en casa de algunos amigos: Elena Burke es una de las mayores cancionistas de todo el continente. Pasan y pasan los años y Elena no disminuye en calidad o sentimiento. Sentada en la mesa aquella noche era tan sencilla e intrascendente como una señora cualquiera; una vez en el escenario las cosas cambian radicalmente. Es como si su figura creciera y el entorno perdiera a su turno volumen y tamaño. “Su majestad Elena Burke”

como algunos la llaman está cantando en el Parisien y abre con una versión cumbre del hermoso bolero del cubano Félix Reyna:

Si tú supieras, te importaría  
si te dijera que en mí ya no queda  
ni la luz ni la alegría.  
que tu recuerdo es el daño más fuerte  
que me hago yo mismo  
por seguir soñando con que tú regresas  
arrepentida.

De ahí en adelante un repertorio que enlaza los grandes momentos de la música de su país. Boleros tradicionales, temas clásicos de los años cincuenta, canciones de Pablo o Silvio en una continuidad que sorprende por lo que supone como permanencia y renovación de lo que ha sido su estilo.

Elena empezó su vida artística hacia ya muchos años. Superados los primeros días de aficionada, tuvo la fortuna de iniciarse con el acompañamiento de Orlando de la Rosa, el excepcional autor de “Vieja luna”, “nuestras vidas” y muchas otras composiciones. Formó en el cuarteto del mismo de La Rosa y en el de Aída Diestro, teniendo allí como compañera a la otra gran voz femenina cubana de estos últimos treinta y cinco años: Omara Portuondo.

Elena Burke es hoy una mujer que combina la madurez con una juventud artística extraordinaria. Una vitalidad que se siente en el vigor de su presencia y en un dominio escénico que corresponde en parte a su experiencia en el teatro y hasta en el cine. Su raíz artística más clara se hunde en el feeling: desde la época de sus presentaciones en la radio y sus visitas al Callejón de Hammel trabó conocimiento con las grandes figuras que hicieron el movimiento. Todavía hoy recuerdan ellos la voz de Elena como la expresión más pura y más identificada con lo que querían decir.

Es una lástima que el nombre de Elena Burke no diga mayor cosa a los colombianos. Su itinerario artístico nunca ha tocado estas tierras y ella recuerda ahora sus muchas giras a Méjico y su presentación una vez con Toña La Negra cantando las canciones de Agustín Lara. Es inmensa la proyección nacional de Elena

en Cuba, con una actividad intensa que comprende actuaciones permanente y grabaciones múltiples a lo largo de sus cuarenta y cinco años de trabajo.

“Hay una cancionera que es Elena Burke que era cantante de feeling y que desde entonces la he considerado la mejor de América y sigue siéndolo”. Me lo dijo Cabel en Bogotá.

Generalmente hablamos del tango. Ese canto recio que tantos desprecian y que quieren por momentos convertir en una caricatura nacional, en el remedo de un país. Pero hay increíblemente en Argentina otro registro menor, más íntimo que parece negar ese origen de cuchilleros y malandrines. Es como la presencia remota de una Europa, raíz tan esencial y válida de su cultura:

Y al evocar de tu reir la claridad  
Me cubrirá un velo gris de desazón.

Tiene el vals criollo algo de mágico e indefinible. Bastan los compases de su ritmo para transportarnos a un territorio de una extraña, melancólica nostalgia. Ecos de voces que nos llaman desde muy lejos. Evocación amorosa sin nombres propios ni tiempo:

Serpentinas del Vals

enredando mi ayer,

Hoy me han hecho soñar

con tu viejo querer.

Serpentinas del Vals

que arrastrando mi amor,

me han dejado el dolor

de saber que no estás.

El Vals es el género más entrañable de la música Argentina. El campo para que poetas capaces de recoger las pulsaciones vitales, las de la mano que se abre y cierra, las del corazón, expresen en versos livianos el sentimiento que se escapa:

Las sombras de la tarde vendrán trayendo

tu evocación,

las voces de la brisa dirán tu nombre

como un rumor.

Es el recorrido embrujador del Vals criollo. Atrás queda el drama del tango y la ironía amarga de la milonga. Con el Vals se ingresa a un mundo que no tolera los trazos violentos, las tintas fuertes; en él cabe solo la pincelada. Por eso es un territorio tan amado por Manzi:

Es tal vez por eso que recién me angustian

tu tono velado, tu sombra, tu gris,

tu cielo techado de nubes y bruma,

tu parque llorando con lluvia de abril,

Y podríamos seguir con “Palomita blanca”, “No llores nunca más”. “Desde el alma”, “Me duele el corazón”. Es bueno que nunca falte un Vals cerca de nosotros.

Nada más natural en la lógica del trópico que Ernestina Lecuona sea la Hermana de Ernesto Lecuona. Solo que el destino de la Mujer no fue tan favorable, por lo menos en cuanto la privó de la discutible fortuna de una fama más pública. Cualquier aficionado mínimamente informado reconoce el nombre de Ernesto Lecuona y alcanza a ubicarlo en el panteón de los grandes de la música cubana; incluso es posible que pueda citar de memoria títulos como “Damisela encantadora” o “Siboney”. No ocurre igual con Ernestina que no goza de ese privilegio y alguien difícilmente recordará sobre la marcha una sola de sus composiciones.

Ernestina Lecuona es en opinión de varios especialistas la mayor compositora de Cuba de todos los tiempos. Cristóbal Díaz se compromete con ese concepto, que no parece afectado de desmesura. De entrada al escuchar sus creaciones se identifica una exquisita sensibilidad que es como un atributo de familia y que está también presente en los trabajos de la hermana mayor.

Todas las composiciones de Ernestina poseen un encanto que pertenece al mundo lírico en que se movieron los hermanos en la Cuba de la década del veinte. Sus obras son casi a la manera de Lieder, cantos de amor de gran finura con los versos de compositores que encajan a la perfección en las melodías de la autora.

Hay diversas formas de entrar en la historia. Ernestina lo hizo como maestra de piano de su hermano y como compañera de vida y de conciertos que a dos manos interpretaban por toda América. También porque descubrió una de las voces más bellas de la canción cubana Esther Borja, y tuvo en ella un intérprete excepcional de sus propias creaciones. Finalmente porque compuso uno de los boleros cumbres “Ya que te vas”, suficiente el solo para justificar toda una vida de actividad artística.

Ese “Ya que te vas” es historia en las versiones inolvidables de Fernando Albuerne o Víctor Hugo Ayala. La Borja logró también uno de sus momentos estelares como cantante diciendo aquello de “Olvidarte es ahora la obsesión de mi corazón”. Un disco de Kubaney recoge el homenaje de la intérprete a la compositora y allí aparecen además “Ahora que eres mía”, “Dame otro beso”, “Tú serás en mis noches”.

Al final no importa que el monstruo de la fama haya sido como siempre caprichoso. Ernestina transitó sus propios caminos y ahora aparece tan inmensa como solo pueden serlo los astros mayores.

Las canciones son como los libros: al volver a ellos luego de cierto tiempo se corre el riesgo de que no se confirme el entusiasmo que conservaba la memoria y encontremos en su lugar una sensación de lejanía, de extrañamiento.

El desajuste entre los resultados de la lectura pasada y la actual deja un sentimiento molesto, incómodo. Igual sucede con las canciones. Por qué hace tiempo pudieron conmovernos y hoy es imposible reconocernos en esa emoción?

Seguramente porque las aguas del río van pasando y nosotros con ellas. Las canciones han estado siempre allí y nosotros hemos caminado, hemos estado expuestos a esa forma de erosión que es la vida cotidiana y por eso el próximo encuentro puede no ser el mismo. No todos los temas toleran ese ritmo de cambios y en esa medida es peligroso confiarse al recursos de la memoria para hablar de una música dejada de escuchar hace tiempo. Aunque advierto que por lo general pocas veces creemos que ella pueda traicionarnos y las decepciones suelen ser ordinariamente privadas.

Un buen consejo sería no dejar oír las canciones queridas durante demasiado tiempo: así los saltos serían menos bruscos y menores las sorpresas y frustraciones. Lástima que las dimensiones de esta empresa la convierta en imposible y que estemos siempre condenados a largos abandonos que se vuelven inevitables. Llegará el momento de volver pero no sabemos cuándo.

Hay sin embargo, un solo campo en el que la memoria no engaña y es el de las primeras buenas versiones que se nos quedan grabadas con una intensidad extraña. Es como una tabla rasa sobre la que se han escrito unas letras que no podrán borrarse con el tiempo. Vendrán otras versiones de calidad y a lo mejor habrá que aceptar merecimientos. Pero nada de eso anula esa especie de fidelidad a la primera versión escuchada, única e irrepetible. Es una fidelidad semejante a la que se guarda a la primera mujer amada, que continuará persiguiéndonos por el resto de la vida. Siempre estaremos enamorados de las primeras versiones y de la misma mujer.

En una entrevista de muchos años atrás Rafael Escalona hablaba de que en su tierra el vallenato reemplazaba a los periódicos que no existían. Pocas palabras pero suficientes para entender en su contexto lo que fue el vallenato de antes. Por eso los cantos viejos aparecen colmados de crónicas, de testimonios que dicen de pequeños sucesos personales o familiares. Un compromiso, incumplido, los malos humores de algún vecino, un homenaje de cumpleaños o las amenazas de un perro callejero y ya estaba el tema de uno de esos vallenatos que son leyenda. Lo demás era simplemente un asunto de acordeón, caja y guacharaca.

No se trata de la manía de creer en las cosas del pasado y sublimarlas. Las de hoy son mejores en muchos campos pero definitivamente no en el vallenato. No era desde luego folclor pero el sabor, el zumo de lo popular, se sentía en cada uno de sus versos y sus acordes, tal como los componía Escalona o los decía Guillermo Buitrago. Nada que ver con la multiplicación de la onda vallenata que arreció en el país hace algunos años y que pocas veces consiguió llegar más allá de la canción comercial bien hecha, del buen tema de encargo.

Hay pues nombres que pertenecen a una edad de oro de la música vallenata: Luis Enrique Martínez, Abel Antonio villa y quizá por sobre todos Alejo Durán. El Negro ejemplifica como el que más lo que fue esa forma de vallenato de raíz netamente popular y con sus dotes de compositor, intérprete y cantante se convirtió en el gran juglar de esa música de noticias y parrandas. Alejo toca hoy y su presencia vigorosa es como el regreso de un pasado glorioso que se resiste y que nada tiene que ver con el amorfo comercio de la canción de ahora. Su voz, su acordeón tienen el color de lo que salió de la tierra, el humus de lo orgánico y lo vital.

No es una frase: en Alejo Durán se siente la emoción de lo que viene desde muy lejos, de lo que tiene origen y por eso en sus cantos todo suena tan sencillamente verdadero. Ese diálogo de voz y acordeón tiene algo del macizo primitivismo de los fundadores y a veces uno recuerda al Satchmo de la voz y la trompeta en los orígenes del Jazz. Son de la raza de los verdaderos artistas populares.

Con "Alicia dorada" de Juancho Polo Valencia Alejo tuvo en el interior un prestigio que en la costa nunca había perdido". La satisfacción que tengo en la vida es la de haber podido decir con mi acordeón lo que mi palabra no alcanza". En Medellín lo he visto a sus setenta años con una multitud de jóvenes que lo

acompañan como si fuera un ídolo de su generación, al Negro Alejo con su “Pedazo de acordeón” y un verbo raro que definió toda una forma de vida: “Yo tengo mis ratos tristes pero los vivo alegrando / las muchachas, las muchachas a mi me dicen / Durán la pasa es vallenatiando”.

Una anécdota contada ocasionalmente por el escritor Oscar Collazos. En una tarde verano en la Ramblas de Barcelona, de pronto ve venir a un hombre de color vestido impecablemente, traje de lino blanco y corbata de seda. A su lado camina un hombre blanco con un portafolios y Collazos cree reconocer en el Negro a Antonio Machín. “Es Usted Antonio Machín” le pregunta y el interpelado se limita a responder “Sí, y cualquier otra pregunta hágasela a mi secretario”.

De alguna manera una anécdota que bien podría ayudar a entender lo que fue Antonio Machín en España: una especie de Rey único de un canto traído desde América y en el que nunca encontró competencia sería: El bolero. Desde su llegada a ese país un poco antes de 1940 Machín se creó un espacio que no les es aún disputado ni arrebatado. Que todavía sus versiones se publiquen en España da una idea de la inusual sobrevivencia que el cubano mantiene por esos lados.

Lo curioso es que ese gran prestigioso contrasta con el muy limitado de que goza en nuestro medio. No son muchas las personas a las que el nombre de Antonio Machín les diga algo en especial y apenas un disco de Odeón circula en el mercado con algunos de los títulos que contribuyeron a su fama en España: “Mira que eres linda”, “Espérame en el Cielo”, “Dos gardenias” o “Angelitos negros”.

Pero ese Machín más conocido allá que acá tiene también su historia en América. En una de las colecciones de Hernán Restrepo Duque aparecen algunos de los temas que lo hicieron famoso con su cuarteto al promediar los años treinta como uno de los buenos de Cuba. Pero sucedió que Antonio Machín tuvo desde muy joven un espíritu errabundo y esa vocación lo llevó un tiempo a los Estados Unidos y años más tarde a Europa, anclando al fin en España como una segunda tierra.

Es injusto el olvido del cantante cubano. Creo que la reedición de sus interpretaciones con el Cuarteto volverían a dar la real dimensión del Machín tropical y se entendería mejor el origen del nombre que consiguió en España con versiones más suaves y melódicas. Porque el Machín de las grabaciones en

América pertenece sin reparos al grupo de los que fueron intérpretes cumbres en los años dorados de los cuartetos. Que suenen otra vez el de Pedro Flóres, el Mayarí, el Victoria y también el de Machín y lo sabremos.

Lo dicen en voz alta los mismos cubanos: falta mucho por investigar en el fenómeno de la nueva trova. A estas alturas ya nadie discute la notable importancia del movimiento pero sí surge la inquietud de precisar sus verdaderas raíces, de ver las diferencias y semejanzas con la llamada canción política o hacer el inventario de su poética. Lo que más se sabe es que desde mediados de los años setentas los nombres de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés han gozado de una inmensa popularidad en el Continente y en parte de Europa, aprovechando en alguna medida el interés que despierta su país y apoyados ante todo en un talento musical cada vez más depurado.

Cuando comienza a hablarse de nueva trova en 1972 ya Milanés y Rodríguez llevaban varios años de trabajo en Cuba y habían iniciado un camino de interesantes búsquedas musicales. El primero había pasado largo tiempo compartiendo con las figuras del feeling – un sentimiento de admiración que no se ha extinguido – y tanteaba en lo que ha sido su vocación de experimentar con ritmos, timbres y armonías. Silvio era el muchacho que venía del grupo de sus amigos en El Caimán barbudo y mostraba sus inclinaciones literarias en unas letras de imágenes originales, buscando ajustarlas a formas musicales que recogían la herencia de los aires propios y también de los que dejaron los Beatles y la música de los años sesenta.

Por qué nueva trova?. Que lo expliquen en detalle los musicólogos cubanos. Limitémonos a decir que llama la atención en el nombre el deseo de afirmar una vinculación con la vieja trova del siglo XIX. Es una continuidad que a nadie que conozca el trabajo de los jóvenes se le hará extraña y que entronca el trabajo de los jóvenes se le hará extraña y entronca con esas canciones exquisitas de fundadores como Sindo Garay, Manuel Corona o Rosendo Ruíz. Más de ochenta años de música fluyen entre el inicio de los trovadores músicos de corazón, desprovistos por lo general de formación académica -, y lo que ahora intentan de formación académica -, y lo que ahora intentan a través del estudio y la disciplina los grandes de la nueva trova.

Pero además del asunto de esa continuidad, dos cosas quiero destacar mientras suenen al fondo “El Unicornio Azul” y “Homenaje”: Los músicos de la nueva Trova han sido la única arma de Cuba para demostrar fuera de las fronteras nacionales los cambios de su música en estos largos años. Porque más allá de cualquier prejuicio político, el que pise la Isla siente (más que comprender, lo que vendrá luego) que el son no se fue nunca de Cuba y que gentes como Juan Valdés, Adalberto Alvarez y Juan Formell son los continuadores de una tradición que jamás se estancó y que ellos han transformado con sus agrupaciones en forma maravillosa. Es la misma transformación que la nueva Trova logró frente a la música de los Trovadores y a la de los períodos siguientes.

Lo otro tiene que ver con la experiencia de conocer cómo la juventud cubana se ha apropiado de la música de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Escuchan sus nuevas composiciones y hablan de ellas con el entusiasmo y la confianza de quien está criticando algo de la familia. Es tal la intimidad que sus apellidos ya no se pronuncian, han desaparecido del habla cotidiana. Ellos son simplemente Silvio y Pablo.

La poesía no soporta engaños ni mentiras. Digo la poesía que se encuentra en un texto en prosa, en un poema o en los versos que dice un buen intérprete. Eso lo sentí en el lejano año de 1977 cuando apareció en Medellín Roberto Rufino. La emoción en canciones como “Nunca tuvo novio”, “Anoche” o “Dicha lejana”, el borbollón vital que afloraba en cada interpretación se correspondía a la perfección con la personalidad afectiva. Frágil del Rufino que llegó para la Casa Gardeliana.

Ya en ese tiempo el cantante era desde hacía bastante rato una figura grande del tango. Nunca con la popularidad de otros intérpretes que no tuvieron igual nivel de exigencia en el repertorio ni la calidad de una voz sin concesiones. Siempre con la compañía de Perla su mujer que lo protegía casi como un niño, fue en esos días posible hablar largamente con el creador de “Eras como la Flor”. El inicio precoz en el canto, su paso por las Orquestas de Antonio Bonavena y Carlos Di Sarli y el esperado tema de su estilo, de esa dramatización que imprimió a sus versiones y que más tarde se conoció como rasgo de Goyeneche pero que realmente él inventó. Sin embargo, nunca quiso decirlo muy enfáticamente y prefería repetir que el polaco ser su amigo y que en definitiva no importaba lo que pudiera haber tomado de su forma de creación.

Recordaba incluso agradecido la vez en que se presentaban en un mismo espectáculo y Goyeneche se negó a cantar “María”, argumentando que le correspondía al otro Roberto.

En la Gardeliana lo ví casi noche a noche por algo más de un mes. Allí fue claro que pocos cantantes de tango han tenido la intensidad de Rufino y los matices de cada interpretación reflejaban el estado del alma del día. Aprendí a reconocerlo desde que el Coco Potenza tocaba la introducción de “Malena” (“Me tenés podrido Coco”, le susurraba siempre) y en su manera de cantar de pie o doblando la rodilla, o en la concentración de la mirada en un punto indefinible se descubrían las claves de su espíritu.

Luego en privado, en una noche de Julio en Calatrava, con Carlos Gaviria, Fernando Meza y otros amigos que lo admirábamos, acabamos de conocer su dimensión humana. En esa larga noche el Coco propuso temas con el Bandoneón y Rufino nos entregó la mejor versión de “Ninguna”, contó la historia del niño tucumano que inspiró el “Chiquilín de Bachín” de Ferrer y Piazzola, habló de la forma como inventó la versión del tango “Nada” cuando parecía imposible agregar otra más, nos dijo de Cátulo el “Adiós te vas” o recordó con llanto a Troilo que se había marchado recientemente. Allí estuvo el cantor, el hombre, la poesía de una voz que nunca toleró engaños.

Alguna vez habló Thomas Eliot de la sensación que deja el conocimiento de un nuevo poeta, la sensación de “ensanchamiento de horizontes y de liberación que provoca un descubrimiento, que es a la vez descubrimiento de uno mismo”. Ese mismo sentimiento se experimenta cuando el aficionado a la música descubre un cierto tema y lo conoce en su integridad, o sea con la plena identificación de autor, versión, intérprete. Es como si abrieran nuevos espacios y una emoción distinta nos invade.

Pero es cierto que el descubrimiento inicial coincide con una especie de resonancia interior. Hay algo que vibra en ese primer momento y que mueve a una identificación. Es como si simplemente se sacara afuera algo que se tenía adentro, como si identificáramos un paisaje desconocido pero que hemos visitado o reconocido en sueños.

Tal vez porque con la música, con la literatura y el cine cada uno proyecta su propia interioridad y por eso parece tan lograda la expresión de Eliot: esos nuevos escritores son “Un descubrimiento de uno mismo”. Solo que en el caso de la música popular ese sentimiento se intensifica por el carácter en gran medida anónimo con que circulan las canciones y su conocimiento por eso es en ocasiones más difícil y azaroso. Saber que un viejo bolero que Alberto Osorio cantó tantas veces es de Miguel Matamoros o que determinado pasillo que desde siempre escuchamos al Dueto de Antaño pertenece al ecuatoriano Paredes Herrera, despierta un sentimiento que a lo mejor es inédito en otros campos y en otras aficiones.

Un rasgo más de esa emoción es la necesidad de compartirlo y la fruición especial que produce comunicar el hallazgo. Con un privilegio que me anotó en una ocasión Cristóbal Díaz: los coleccionistas de música son los únicos del mundo que pueden adquirir copias superiores al original. Hoy vale mejor tener una cinta bien pasada que poseer los originales de las primeras grabaciones de Gardel o de Pelón y Marín. Por lo menos en términos de sonido.

Sigamos en busca del ensanchamiento que dice Eliot. Vamos que como cita Jesús Gaviria en su epígrafe de Jhon Keats “Las melodías oídas son dulces pero las no oídas lo son más”.

No tiene igual el caso de la Sonora Matancera en América. Ninguna agrupación musical ha conseguido una vigencia tan inalterada en el tiempo ni de semejantes dimensiones. Fundada en el lejano año de 1924, hoy todavía algunos de sus más viejos integrantes resisten el paso del tiempo y se juntan para giras y eventuales presentaciones en los Estados Unidos. Umberto Valverde los ha visto recientemente en Nueva York en la gran celebración de los sesenta y cinco años.

En mi último recuerdo los tengo a escasos metros del escenario desde donde animaban un baile de la Feria de las Flores. Me emocionó reconocer el entusiasmo casi juvenil de músicos que por edad y trayectoria son prácticamente historia: allí estaban Papaíto, Rogelio, Calixto, Caíto con una alegría que entiendo como la primera fórmula de su permanencia. A diferencia de muchos otros músicos que con los años van sintiendo el cansancio de los Hoteles, de los Aviones, del Asedio de los fanáticos, “Los muchachos” de la Sonora parecen

no sentirlo o por lo menos nada de eso se traslució en el inicio con “Cañonazo” o en el cierre seis horas más tarde con los boleros de Alberto Beltrán.

La Sonora Matancera está vinculada en Cuba a la edad de Oro de una radio que fue de las más importantes de América. Más de veinte años en presentaciones que alternaban con esa otra gran institución nacional que fueron los bailes, o sea siempre con la referencia del público en vivo. Las grabaciones fueron viniendo luego y ya un poco antes del 50 el auge de la Sonora fue furor en todos nuestros países, más que en Cuba misma si debo creer lo dicho por algunos amigos. Parece que en su país el grupo era uno más entre los muy buenos que a la Isla jamás le han faltado pero en el resto del Continente el asunto fue a otro precio.

No encuentro fácil explicar en términos estrictamente musicales el fenómeno de la Sonora. Lo suyo es esa aparición que se da en el momento más conveniente, es calidad más oportunidad y un tercer elemento: diversidad. La Sonora trae la fuerza de la música cubana en la combinación de trompetas, piano y cueros y la difunde convirtiéndose ampliamente en la agrupación insignia del Caribe. Incluso la circunstancia misma de su exilio también ayudó, al impedir que pudieran ser aislados y mantenerse en circulación luego de 1960.

Pero además hubo algo que convierte a la Sonora en única y es la diversidad y variedad de cantantes a los que acompañó. Algunos de ellos definitivamente monstruos de la canción en América como Daniel Santos o Celia Cruz para solo citar dos de los mayores. Con la Sonora estuvieron también Leo Marini, Nelson Pineda, Alberto Beltrán, Celio González, Bienvenido Granda, cantantes que fueron cabeza de puente en la conquista de la “Matanceromanía”.

Cada uno de los cantantes de la Sonora tuvo un desempeño brillante. Nunca se notó en el Grupo desdén o apatía y todos ellos tuvieron un acompañamiento ejemplar. En esa propiedad del acompañamiento solo puede compararse con lo realizado por Anibal Troilo con su Orquesta. Al igual que con Pichuco, también con la Sonora cada cantante aparece como el más adecuado para la agrupación y por eso no es fácil decidirse por uno de ellos en especial. En medio de la diversidad todos los intérpretes de Pichuco y de la Sonora fueron únicos.

Hay muerte propias y muertes ajenas. Cada generación tiene las suyas y ellas van dejando algo más que un vacío, casi un sentimiento de mutilación. Es uno mismo el que se va muriendo en esas desapariciones y empieza a sentirse parte de esa soledad que dijera en sus versos el poeta Giuseppe Ungaretti: “Pero en el corazón / no falta ni una cruz / es mi corazón / el país más desgarrado”. La muerte de aquéllos con quienes crecimos intelectual o espiritualmente es como la prefiguración de un destino final, el sonar de campanas que doblan también por nosotros.

La muerte de Alfredo Sadel me produjo una honda tristeza. Además de una frustración que nada podrá salvar por una entrevista varias veces pospuesta, apoyado siempre en la vana creencia de que el regreso sería pronto y que ya habría tiempo para la grabación. Por eso quise en cada oportunidad aprovechar mejor los minutos y las horas en oír algunas de las tantas anécdotas que en casi cuarenta años había acumulado. Su admiración por los cantantes mayores del continente, los recuerdos de Néstor Chayres o Carlos Julio Ramírez, su amistad con Terig Tucci, lo que supo de María Grever. La historia de nuestra canción en un relato directo.

Sadel fue un caso ejemplar de lo que debe ser un artista. En un continente como el nuestro tan próximo a las explosiones breves, a los fuegos fatuos, Alfredo Sadel es casi un fenómeno. Un artista con la idea clara de que la responsabilidad y el cuidado son los únicos aliados fieles y que nada más engañoso que el coro bullicioso de fanáticos que invitan a la desorganización y a la fiesta. Igualmente convencido de la necesidad de andar siempre en la exploración de nuevos mundos, de caminos no transitados, que lo llevó en un momento a buscar la ópera, o ya de regreso a lo popular indagar por ejemplo en el tango o en el repertorio de las Panchos. Por eso Sadel murió con la vitalidad de quien está creando y trabajos recientes como las nuevas versiones de “Miss tentación” o “El galope” del año 87 así lo revelan.

Entre los papeles de un viejo folder ha quedado abandonada la guía de la entrevista con Sadel. Las preguntas sobre el primer trabajo en “Mi canción”, los recuerdos de Billos Frómata, los criterios de selección del repertorio, su escape a la ópera y la vuelta a lo popular hacia el 79, las anécdotas alrededor de “Lloraste ayer” de Jacobo Erder y “Desesperanza” de María Luisa Escobar, el proyecto de un libro sobre las voces mayores de América y otras varias preguntas que aspiraban a concluir con su visión de la vida a los cincuenta y ocho años, última vez que lo vi en Medellín y en que temerariamente apagué de nuevo la grabadora sin sospechar siquiera que dilapidaba ingenuamente la oportunidad final.

He escuchado a algunas gentes decir que le gustan los tangos pero no todos y citar a lo mejor “Caminito” o “Volver”. O de pronto alguien opina que los boleros son buenos para vivirlos en determinados momentos o que la música ecuatoriana también puede salvarse porque algunos pasillos son hermosos. Un gusto por la música popular a medias, envarado y con las reservas de quien puede prescindir de ella sin que nada suceda. Son los interesados de ocasión que nada tienen que ver con el verdadero aficionado, con aquel que no conoce horarios ni limitaciones y sabe que cualquier momento es bueno para escuchar una canción, quedando solo por decidir si acogerse al amparo o –al desamparo- de un tango, de un bambuco colombiano o de un cierto bolero.

Porque en esto como en las cosas de la vida lo que importa es la pasión, el exceso que no conoce razones. El fervor del buen aficionado a la música popular es el mismo del coleccionista de sellos o el bibliófilo, que entienden que ninguna ocasión es inapropiada para intercambiar opiniones sobre el último descubrimiento o reclamar la ayuda que se está necesitando. En el caso de la música se hablará de un tema desconocido o se pedirá la versión de la que algún conocido o un periódico han informado.

Hablo de amigos con los que comparto este amor desbordado por la música. Con ellos en el más fugaz de los encuentros- los segundos del viaje en un ascensor o el intermedio de una ceremonia fúnebre- encontramos la oportunidad para un comentario que nos inquieta. Esa es la forma natural de identificación, unida a otra que es la capacidad – o mejor la necesidad – de estar siempre escuchando alguna música. Pienso por ejemplo en Manuel Mejía Vallejo y en su disposición a oír y repetir canciones sin fatiga ni desfallecimiento. He visto a Manuel en Ziruma en largas noches que se prolongan más allá del amanecer, sin que en ningún momento pierda la referencia de la música que debe estar sonando (“Lo importante es la canción”, vuelve y dice), y luego en el naufragio del despertar- volver casi mecánicamente a un ron y a colocar uno de los casetes que el desorden de la noche ha dejado regados en la mesa.

Es la música no como eventualidad sino como compañía para hablarnos a cada momento de lo que estamos sintiendo. Lo aprendimos desde los lejanos días del café, del radio, de los seres vecinos y por eso ahora no nos puede faltar como el aire. Solo que a veces me domina la duda de saber si esta devoción será también otro rasgo más de generaciones pasadas y si estará condenada a desaparecer con quienes disfrutamos de un mundo y de unos espacios que también se acercan a la ruina.

Lo que han hecho los Morochucos tiene dimensiones especiales. Ya dije antes que han logrado historiar en sus discos los grandes momentos del Vals peruano, el ritmo más claramente nacional dentro de lo que se conoce como música criolla. Es posible que la reducción de la música peruana a ese solo género sea excesiva pero así opera a nivel de difusión. Polcas, tonderas, resbalosas no poseen la virtualidad de despertar la identificación del país como acontece con el vals. En los años treinta dos temas de Felipe Pinglo Alva como “El plebeyo” y “El huerto de mi amada”. Le ganaron un espacio propio a la música peruana y en los cincuenta Chabuca Granda se encargó de convertir aquello en devoción. “La flor de la canela” es hoy más que una canción peruana una canción continental.

Vuelvo a los Morochucos. Su larga carrera artística ha estado dedicada con pasión al vals y son desde hace muchos rato sus mejores intérpretes. El talento de un guitarrista como Oscar Avilés enriquece las versiones con su aporte de solista o en brillantes diálogos con la segunda guitarra. Las voces de Alejandro Cortés y Augusto Ego Aguirre poseen un brillo y un ajuste que van con la calidad de la instrumentación. En dos álbumes “25 años de los Morochucos” y “Los Morochucos sus mejores canciones” están todos los valeses que la memoria de un buen aficionado recuerda: “Hermelinda”, José Antonio”, “Historia de mi vida”, “Cuando llora mi guitarra”, “Nube gris”, “El plebeyo”, “La flor de la canela”, “El huerto de mi amada”, “Todos vuelven”, Alma, corazón y vida”, “Amarraditos”, “Limeña”, “Cariño malo”, “Fina estampa”. La lentitud del guitarreo en las introducciones, la morosidad del fraseo claro y limpio, la emoción de un canto siempre al borde de la pena: “Y nuestro cariño yo sé que ha partido / por las calles tristes que van al olvido”. Esos valeses nunca serán iguales si se omiten las versiones de los Morochucos, las voces y las guitarras mayores.

Los libros no leídos, las canciones no escuchadas son ausencias que de alguna manera nos mutilan, nos privan de un vuelo no iniciado. Lamento en nombre de tantas cosas que los Morochucos no tengan entre nosotros la difusión que una sola de sus creaciones merece. También que el nombre de Oscar Avilés no aparezca en el santuario de los guitarristas del continente y que su disco “Dialogando” con Chabuca Granda no se encuentre siempre al alcance de la mano para asistirnos en los naufragios del amanecer.

En 1985 alguien dijo en Miami que el bolero estaba cumpliendo cien años y se desató la polémica. El presunto centenario tomaba en cuenta la fecha en que el cubano Pepe Sánchez compuso un tema que algunos consideran como el primer bolero “Tristezas”. El debate que ocupó varios meses dio nueva vigencia al bolero y lo más importante, sirvió para que volviera hablarse de la vieja Trova cubana.

Al tratar de José “Pepe Sánchez” se llegó a un movimiento que se encuentra en las raíces mismas de la canción cubana. Hoy libros y revistas recuerdan con entusiasmo la riqueza creativa de un grupo de músicos que desde el Oriente de la Isla y otras regiones incidieron en la conformación de la canción. Compositores en un período en que se carecía de registro sonoro y desprovistos muchos de ellos de formación musical, lograron cristalizar formas de larga tradición y convertir los años finales del siglo pasado y los iniciales del nuestro en momento trascendental de la música cubana.

Pocos podrían hablar tan autorizadamente de la Vieja Trova como María Teresa Vera. “Considero que la Trova es la expresión cantable del hombre del pueblo. Es la forma que el hombre del pueblo compone una canción y la expresa; la canción creada y cantada por el propio artista”, dijo alguna vez. Ahí está certificado el imborrable origen popular, unido en esta ocasión a letras de una escueta poesía y con serios desafíos a la interpretación vocal.

Revivieron un poco en la referencia diaria Pepe Sánchez, Sindo Garay, Alberto Villalón, Patricio Ballagas y Manuel Corona con motivo de los posibles cien años del bolero. Sus nombres se hicieron a lo mejor un poco menos extraños, lo que no alcanzó para que en nuestro medio se hubiera intentado alguna reedición de sus creaciones y haber tenido en esa forma un recuerdo más directo.

Es eso lo que vuelve casi único un disco publicado por el Egrem en Cuba bajo la dirección de María Teresa Linares. Una hermosa Selección con temas de algunos de los grandes trovadores, en versiones de una fidelidad que garantizan las voces de María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo.

Supe del disco en una noche en que Elkín Obregón andaba como extasiado con el tesoro de ese casete en el bolsillo y en la que conversamos largamente sobre la vieja trova. Allí están “Una mirada” de Manuel Corona, “Nena” de Patricio Ballagas o “El Huracán y la palma” de Sindo Garay que demandan el esfuerzo de escuchar calmadamente y de ir penetrando lentamente en su reposada belleza. Menos exigentes quizá

“Rosa no. 1” de Sánchez, “Timidez” del mismo Ballagas, pero es igual su encanto que no se entrega fácilmente y debe conquistarse con la devoción del verdadero enamorado.

Hoy escucho a los grandes. Siento un íntimo estremecimiento cuando en la noche silenciosa suenan las canciones de Ignacio Corsini. No encuentro entonces una correspondencia entre la perfección de algunas de sus versiones y un prestigio que tendría que ser mayor. “La que murió en París”, “No me escribas”, “Alma en pena” son interpretaciones de tango absolutamente antológicas en una voz que no ha tenido sucesores: Corsini es único. Hay cantantes gardelianos pero no los hay Corsinianos. Es la emoción contenida de la voz, las modalidades de su fraseo, la sensación de fragilidad que transmite, de que algo está a punto de romperse. Una melancolía que no tiene igual en la historia de la canción Argentina y que explica las razones por las cuales iba también con los vales: “Palomita blanca”, “Temblando”, “Quién será”, “La pulpera de Santa Lucía” son finos momentos de evocación en el embrujo del canto. Eso sí Ignacio Corsini siempre con guitarras.

Agustín Magaldi es otra cosa. Su mundo es el de las madres solteras, el de los consejos que eviten la perdición, el de los hijos abandonados o asesinados, el de los Payasos tristes. Una veta sentimental, casi sensiblera que cultivó sin tapujos y que lo volvió amado e inconfundible. Magaldi fue una pasión popular incontenible en el furor de los veinte y treinta, y en su repertorio aparecieron vales, balalaikas, polcas, pasodobles, tangos, cuecas dichos con la misma fuerza emocional y la misma cercanía al llanto. Algunas de esas versiones son francamente notables y suficientes para dejarlo más allá de cualquier reparo: “Aquaforte” o “Paciencia” entre los tangos, vales como “Alma mía”, “Mis delirios”, “Quién eres tú” o “Sonata” o esa rara y fascinante canción que es “Triste domingo”,

Corsini, Magaldi y Gardel son la primera gran trilogía del tango. El prestigio del último a veces parece ser excesiva por el desmedro que por instantes sufren los otros dos. Escuchados en esta noche Carlos Gardel es definitivamente el tango duro, el de ley; Agustín Magaldi no es tanto tango y sí la voz sentimental de las endechas populares; Ignacio Corsini hizo tangos de verdad y los vales más bellos de todos. Extraños los designios de la vida que puso en la misma senda, en el mismo momento a tres figuras tan excepcionales de la canción Argentina. Pienso que alguna vez también Chaplin, Keston, Lloyd y Langdon estuvieron

enfrentados en el mundo de la comedia muda americana. Nadie escoge en definitiva el escenario de su actuación.

No es fácil ahora saber cuál es propiamente la música de carrilera. Una larga conversación de varias horas en Quimara alcanzó apenas para confirmar que las fronteras son borrosas y que nadie logra precisar lo que en definitiva debe incluirse en esa vaga categoría. Es posible que el origen de la denominación pueda aclararse y las explicaciones de Hernán Restrepo en este punto son sensatas. Era la música que gustaba en los pueblos y que se despachaba por ferrocarril: solo que hasta allí no hay propiamente un género sino una variedad de músicas con el rasgo común de ser las preferidas en los ambientes más populares. No sería un tipo único sino una variedad.

Por eso tal vez se me ocurre que la música de carrilera podría definirse como lo popular de lo popular, su última franja en términos de pretensiones y de posibilidades de letra y música. Aquélla en la cual los sentimientos y las emociones se transparentan, se exteriorizan con los más precarios recursos y de la manera más directa, sin que lo anterior implique desprecio o desdén sino más una constatación. Porque esa simplicidad de sus recursos no excluye la eventualidad de que algunas composiciones consigan dentro de esa ubicación una realización de sus potencialidades y alcancen a emocionarnos hondamente. Es la buena música de carrilera.

Posiblemente son el corrido y el paseo los ritmos más utilizados dentro de este tipo de música pero no los únicos. Creo que la música de la frontera mejicana es una referencia obligatoria, y que intérpretes como Lidia Mendoza o las Hermanas Padilla tienen mucho que ver con la aclimatación de la Carrilera en Colombia. Pero están también los tangos de los Relicarios o el Caballero Gaucho, los boleros de los Pamperos, los pasillos de Nano Molina.

La música de Carrilera nada en las mismas aguas de la música popular. Es más bien la idea de una cultura dentro de otra, de unas formas y unos recursos dentro de otros. La carrilera es la radicalización, la exasperación de lo que es la música popular. Por eso no basta con determinar intérpretes (aunque algunos deliberadamente los son de Carrilera pero otros pueden estar en las dos vertientes: Julio Jaramillo, Olimpo

Cárdenas) y más bien dejar por el momento que siga circulando bajo esa denominación aquellos que cada uno sienta como tal. Aunque el riesgo es grande y alguien pueda incluir una ranchera como “Paloma querida” de José Alfredo Jiménez en esa categoría.

La sorpresa fue grande en esa noche. Al descorrerse las cortinas del Parisien apareció Enrique Jorrín una plenitud insospechada, tocando con su Orquesta en un cuadro que me devolvió la imagen tan familiar de las viejas películas mejicanas de los años cincuenta: el atuendo cubano, las camisas con mangas embombadas y los cantantes con los pasos adelante y atrás llevando en el salto el ritmo del cha-cha-cha. Ese Jorrín que en Colombia era una referencia lejana, en Cuba era un músico en actividad y fervorosamente recibido.

En los años cincuenta el cha-cha-cha fue una suerte con frenesí. Con “La engañadora” en 1953 Enrique Jorrín se perpetuó como el Padre de un ritmo puramente cubano, creado a partir de una intuición genial: “Yo me dí cuenta que los bailadores al arrastrar los pies sobre el piso, hacían ese sonido cha-cha-cha.....”. Fue tanto como el mambo, una música de bailadores con una fina coreografía que electrizaba en los compases de “Que rico vacilón”, “Cógele bien el compás” y los demás clásicos que llegaron en las versiones de Jorrín. Un ritmo alérgico a los malos bailarines.

A pesar del mucho nombre que conservó en Méjico y en su país, en Colombia y en otros lados está casi desaparecido de circulación desde hace bastante tiempo. Un poco el retroceso del cha-cha-cha se vivió en el momento del gran cambio político en Cuba y Jorrín fue uno de los músicos más afectados por el aislamiento internacional de la Isla de 1960 en adelante. Se perdió el rastro de un artista que nunca cedió en su vocación ni en su vigencia.

Por eso la alegría de poderlo ver actuar al fin con su Orquesta, tan vivo como no había dejado de estarlo a lo largo de tantos años. Otra vez los duetos de flauta-violín y los movimientos acompasados de los tres cantantes al frente del grupo y las luces del gran cabaret para conformar una escena nunca antes vivida y sin embargo, totalmente recordada. El Jorrín que estaba en el Parisien era el mismo que en las tiendas aparecía en múltiples versiones con Tito Gómez, con Omara o Elena, con Farah.

En ese diciembre de 1986 lo busqué por teléfono. Había salido de la Habana a unas presentaciones en el interior pero me dijeron que esperaba venir a Colombia en pocos días (lo que nunca se cumplió).

En una mañana de diciembre del 87 Portillo de la Luz me contó la noticia de su muerte con apenas 51 años de edad. Un largo desfile de amigos y músicos lo despidió el día de su silencio definitivo. Tampoco en Colombia fue noticia la muerte del creador del cha-cha-cha.

He visto entre las calles de la vieja ciudad un grupo de jóvenes que cogidos de la mano celebran con un canto la alegría de la noche de viernes. Me llama la atención a tantos kilómetros, a tan larga distancia de la casa escuchar que lo que aquellos españoles cantan tan festivamente es la vieja canción de Miguel Matamoros “hueso na ma”. El acento es otro, se percibe el aire andaluz y sorprende no la risa de los muchachos – la juventud es siempre alegre – sino el empuje que tararean y la manera de festejar la felicidad de sus años.

Sentado en el banco de una de esas plazas de Sevilla pienso en la extraterritorialidad de la música, en ausencia de fronteras. No conocía en ese momento ni sé todavía los caminos a través de los cuales la guaracha de Matamoros pudo llegar tan lejos. Supongo que tampoco los muchachos que repetían en coro “Hueso na ma tenía mi novia, hueso na ma”, sabían del origen de aquellos versos. Pero allí estaban invadiendo las calles con sus voces nuevas y celebrando con el canto la emoción de una noche de amigos.

Lo que queda es la convicción de que la música es la manifestación primera, natural de la alegría. Esa exaltación del espíritu tiene que materializarse en una práctica que cree un espacio para el reconocimiento del festejo colectivo. Seguramente acá radica la clave de la definitiva sobrevivencia de la canción y de su universalidad.

No interesan los versos ni los ritmos, tan volubles acaso como la vida misma. Cada generación va encontrando la música que mejor la exprese y entra a definir sus relaciones con la canción heredada. Como

apropiación legítima o como nostalgia, repetirán a veces sin saberlo los cantos con los que sus mayores estuvieron también por otras calles celebrando el esplendor de la fiesta joven.

Esos muchachos que vi en Sevilla son parte de la rueda que no se detiene. Cantan en parte lo que quien sabe cuántos años atrás inventaron sus padres y prefiguran gestos, actitudes que estarán en unos hijos impensadamente remotos. Es la ronda de la vida caminando de la mano de la música, como siempre.

Hay voces que ayudan a renovar los géneros y otras que consiguen por lo menos reactualizarlos. En el caso del bolero la ausencia de grandes cantantes se ha sentido con severa gravedad en las últimas décadas y ese vacío tiene que ver de cierta manera con el retroceso de los años recientes. El bolero se ha quedado sin intérpretes estelares en la última época y solo dos mujeres han sobrellevado el peso de mantenerlo con alguna vigencia: Patricia González y María Martha Serra Lima. Tal vez si una cantante como Elena Burke hubiese tenido más difusión comercial, la soledad habría sido menor.

Vale la pena recordar a uno de los últimos ídolos del bolero, Felipe Pirela cumplió la labor de entusiasmar masivamente a los aficionados y por esa vía dio una nueva vigencia al género. Creo que para mucha gente mayor de treinta años el bolero es Felipe Pirela y “Sombras”, “El malquerido”, “Para que recordar” o “Cuándo estemos viejos” son parte de su patrimonio de melodías inolvidables. Pirela tuvo en Venezuela y en muchos otros países dimensiones de alguna manera comparables a las de Alfredo Sadel en su momento. Ídolos en el sentido cabal de la palabra: buscados, asediados, seguidos.

Pirela refrescó un panorama que en materia de interpretación estaba bastante desértico. Su lanzamiento con Billos Frómata fue espectacular y en poco tiempo su cálida voz, de una especial temperatura afectiva, obtuvo una aceptación impresionante. Sus mosaicos con Cheo García fueron memorizados sin margen de error por el público y las trompetas, el ritmo y los cortes de la agrupación del dominicano crearon un marco especial para ese nuevo aliento que con Pirela tuvo el bolero.

La carrera del venezolano fue intensa y fugaz. En el reducido tiempo de diez años vivió la plenitud de su trabajo creativo, que tuvo en los inicios con Billos unas modalidades que jamás abandonó. Ninguna otra

agrupación volvió a acompañarlo con la precisión del maestro y los demás caminaron en general en la línea que aquél había trazado, dándole siempre un marco de bolero caribeño. Pienso incluso que en algunas de sus grabaciones finales se siente simplemente la copia, la repetición un poco cansada de lo que fue el estilo inicial.

Son muy pocos treinta y tres años para morir. El adiós de Pirela estuvo rodeado de rumores que colocaban su vida al margen de la ley. Hoy podemos mirar su repertorio en conjunto y darnos cuenta que en buena parte recurrió a temas viejos y utilizó tangos en ritmo de bolero en versiones cumbres como “Por la vuelta” y “Sombras”. Pero aportó eso que sigue haciendo tanta falta en el bolero y es la fuerza de una voz capaz de imponer nuevas canciones o hacer el milagro de reinventar lo que se estaba olvidando.

Es el mal endémico de las letras de la música colombiana: parecen infectadas por un origen campesino que nunca fue cierto y que nada tiene que ver con el presente. El país ha cambiado drásticamente, el mundo urbano es el espacio vital de la mayor parte de la población y sin embargo, en muchos compositores puede más hoy el lastre de una mala tradición que todavía no borramos. Por qué concebir las letras de pasillos y bambucos con imágenes y símiles que remiten a gentes y vivencias del campo?. Por qué excluir sistemáticamente los colores, los sentimientos, las pesadillas de la ciudad en la configuración de la nueva canción colombiana?. Si ya el pensamiento social, la literatura, el arte superaron ese falso problema, existirá alguna razón para atar la música colombiana a esa débil noción de lo rural?.

En lo que podemos llamar vieja canción nacional se da no solo el predominio de un mismo tipo de metáforas sino la incapacidad de los letristas de trascender, de incorporar en ella una visión real de las cosas.

No respiran vida esas canciones y el exceso de labios rojos como las rosas, de noviecitas campesinas, de ojos negros como la noche son una repetición sin alma y sin gracia. Es en ese contexto en el que debe entenderse y valorarse el esfuerzo de la generación de los músicos antioqueños de los años veinte en adelante, quienes intentaron la incorporación de las primeras experiencias de lo urbano en sus canciones.

Lo urbano en estos casos equivale a un reconocimiento del mundo real y a esa otra dimensión del sentimiento que rehuye el artificio. Lo de Pelón, Tartarín, el Blumen, Trespalacios fue al fin en serio.

Pero nuestras letras han caminado más del otro lado. Todavía muchos parecen creer que no puede componerse música nacional sin el disfraz del carriel y el poncho o sin pensar en novias virginales y fuentes campesinas. Necesitamos que los compositores colombianos entierren un pasado que nunca fue cierto y se preocupen por un nuevo tipo de metáfora, por decir en aires nuestros toda la gama de sentimientos en los que se mueve la vida cotidiana.

En un autor tan apreciado como Luis Carlos González se vive patéticamente esa forma de dependencia. En muchas de sus creaciones el autor cede al impulso de crearse una artificiosa realidad paralela de estirpe rural y llega a canciones más que discutibles; en otras en cambio sin traicionar la sencillez de sus temas, las letras parecen recoger una experiencia y suministrar esa mirada sobre las cosas de las verdaderas creaciones. Lo encuentro por ejemplo en los versos del final de "Tu callecita morena": "Más sin ti ya no es tu calle / ya no es la calle de nadie / es una calle cualquiera / que conduce a cualquier parte".

Sería bueno una evolución solo en esta línea y olvidarnos para siempre de un campo que ya es falsa nostalgia.

"Siempre hay un largo adiós y sucede todos los días". Eso dice el protagonista de una de las mejores películas del norteamericano Robert Altman. Algo de nosotros ingresa diariamente en el pasado, siempre nos estamos despidiendo de los seres y las cosas que han estado cerca. Un sentimiento del que no permanecemos plenamente concientes, tal vez porque sería un desgarramiento casi insufrible.

Pienso eso ahora cuando regreso de recorrer los almacenes de discos en dos ciudades como Santiago y Buenos Aires. Lugares que me han sido cercanos a lo largo de tantos años, los encuentro de pronto transformados y de cierta manera deshabitados. Es como la casa familiar que hallamos casi irreconocible tras una ausencia que no imaginábamos tan prolongada y en la que todo se ha vuelto dolorosamente extraño. Hileras de casetes dispuestos en forma ordenada y distante, sin ninguna posibilidad de contacto

directo. El brillo metálico de los pequeños compactos que tampoco están al alcance de la mano y en un rincón cualquiera, casi en el cesto de los desechos, unas cajas con algunos pocos discos viejos desde su misma tapa.

Ese cuadro es el fin de la realidad más querida por los coleccionistas de música popular: el fin del disco de acetato. Una pérdida que impresiona bastante cuando se viene de un país como Colombia que todavía conserva esta industria, que ya en gran parte del mundo es asunto del pasado.

Los días de los discos de pasta están contados y con ellos se extinguirán hábitos naturales de los coleccionistas. Adiós a las portadas que tanto servían de ayuda a la memoria, que permitían reconocer el rostro de los artistas o simplemente deleitarse en el arte supuestamente menor del diseño; no más las notas de las contracarátulas que se miraban afanosamente en busca del dato siempre útil sobre fechas de grabación o nombres de intérpretes y compositores; no más el rito de revisar en el interior la bolsa de plástico para estar seguros del contenido del disco.

Las razones del cambio caminan por los lados de la comodidad o de los nuevos avances tecnológicos. El casete para oír en el carro, el compacto que garantiza un sonido al que nunca llega el prensaje tradicional. Consideraciones tan fríamente válidas como las que explican el paso de los restaurantes a los fast-food. Algo de una impersonalidad que descubro hoy también en las ventas de discos.

No es una asunto de nostalgia. Es ese largo adiós de todos los días al que no es posible escapar.