

El Poder de Lola

La búsqueda del bolero en la elaboración de un cancionero de composiciones originales

Nicolás Mejía Laganis

Asesores: Enrique Mendoza y Carlos Posada

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Carrera de Estudios Musicales: Énfasis de Jazz y Músicas Populares

2021

Dedicado a mi abuelo Darío Laganis
por enseñarme a transformar el dolor en canto.

Agradecimientos

A mis padres, Adriana Laganis y Luis Gonzalo Mejía por apoyarme todos estos años en mi formación musical y en mi vida. A Diana Camila, por su compañía y amor incondicional.

A Mauricio Wiesenthal, por el camino del Grial y las tardes en el claustro de las naranjas, además de todos sus aportes a este trabajo.

A Kike Mendoza por darme la confianza de emprender el camino del bolero, y por ser mi mentor y ejemplo musical en los últimos 15 años de mi formación. A Teto Ocampo por ser un referente musical tan importante y por sus enseñanzas. A Carlos Posada por su disposición y ayuda a estructurar todo este trabajo.

A José Yunis, por sus consejos que me han ayudado a persistir en este camino, y a Claudia Monroy y Martín Ariza por permitirme el refugio de Villa Camila estos últimos meses tan inciertos.

A todas y todos mis compañeros de batallas en la música y en el arte en los últimos 15 años: Nicolás de la Pava, Manuela Puerto, Camilo Bartelsman, Martín Sánchez, Juan Pablo Arias, Antonio Cortés, Lorenzo Cortés, Edgar Marún, Adrián Alemañy, Yuri Pezkhamino, Santiago Martínez, Miguel Velázquez, Juan David Zúñiga, Tomas Vásquez, Nicolás Gámez y Pedro Ocampo.

Tabla de Contenidos

Introducción	7
El Porqué De La Búsqueda Del Bolero En Un Músico Latinoamericano	7
Objetivos	10
Objetivo General: El Camino En La Elaboración De Un Álbum De Boleros	10
Objetivos Específicos.....	11
Justificación	14
Metodología	16
“El Camino Del Trovador En El Bolero” Un Recorrido Social, Cultural Y Musical Por La Figura Del Bolerista Como Trovador Latinoamericano	16
Resultado Final – Composiciones.....	18
Marco Teórico Y Conceptual.....	18
Análisis Del Entorno Poético: La Geografía Del Amor En Las Letras Del Bolero Y La Tradicón Del Trovador	18
Análisis De Las Composiciones Propias	46
Quebranto (Composición No. 1) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis.....	46
El Fantasma De La Opera (Composición No. 2) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis	51
Mi Vida (Composición No. 3) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis	55
Cancioncilla (Composición No. 4) Letra Por León De Greiff, Música Por Nicolás Mejía Laganis.....	60
El Deseo (Composición No. 5) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis	64
El Poder De Lola (Composición No.6) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis	70
La Horrible Noche (Composición No. 7) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis.....	75

EL PODER DE LOLA	5
Lo De Menos (Composición No. 8) Letra y Música por Nicolás Mejía Laganis	80
Conclusiones	85
El <i>Sentimiento</i> Como Motor De La Música.....	85
El Bolero Como Mi Forma De Folclor	86
El Bolero En El Estudio de Músicas Populares	88
La Reivindicación De Los Derechos Del Músico Popular Latinoamericano	88
La Importancia Semántica De La Música.....	89
Lista de referencias	90

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Cinquillo Cubano</i>	39
Figura 2. <i>Partitura de Como Fue de Ernesto Duarte Brito</i>	41
Figura 3. <i>Transcripción de La Gloria Eres Tú</i>	44
Figura 4. <i>Partitura Quebranto</i>	48
Figura 5. <i>Partitura El Fantasma de la Ópera</i>	54
Figura 6. <i>Partitura Mi Vida</i>	58
Figura 7. <i>Partitura Cancioncilla</i>	63
Figura 8. <i>Partitura El Deseo</i>	68
Figura 9. <i>Partitura El Poder de Lola</i>	72
Figura 10. <i>Partitura La Horrible Noche No Cesó</i>	77
Figura 11. <i>Partitura Lo De Menos</i>	83

Introducción

El Porqué De La Búsqueda Del Bolero En Un Músico Latinoamericano

En muchos meses de conversaciones, lecturas, audiciones y encuentros musicales ha sido difícil encontrar una sola persona de Latinoamérica, sin importar la edad o el estrato, que no tenga una relación con el bolero; la mía, desde que era muy pequeño, fue escuchar a mi abuelo cantar a cappella “*Recuerdos de Ypacaraí*” (bolero guaraní con letra de Zulema de Mirkin y música de Demetrio Ortiz), que dice:

Una noche tibia nos conocimos
Junto al lago azul de Ypacaraí
Tú cantabas triste por el camino
Viejas melodías en guaraní
Y con el embrujo de tus canciones
Iba renaciendo tu amor en mí.
Y en la noche hermosa de plenilunio
De tu blanca mano sentí el calor
Que con sus caricias me dio el amor
¿Dónde estás ahora, cuñataí?
Que tu suave canto no llega a mí
¿Dónde estás ahora?
Mi ser te adora con frenesí
Todo te recuerda mi dulce amor
Junto al lago azul de Ypacaraí
Todo te recuerda

Mi amor te llama, cuñataí. (De Mirkin & Ortiz, 1950)

Y no se trata de cualquier relación, sino una de intimidad que se guarda en los recuerdos más auténticos y vívidos, que provienen de la memoria emocional. La conciencia de ese poderoso influjo sentimental que ejerce el bolero en el inconsciente hispanoamericano me atrajo hacia este proyecto: una investigación que se ha convertido en una travesía en son de bolero y me ha llevado al deseo de crear un álbum de este género musical.

Por un lado, siempre me ha atraído la figura del trovador desde su más remoto origen, pues se simplifica mucho cuando se data su aparición en la Edad Media europea, aunque en esta época tuvo sin duda especial desarrollo. Todas las culturas han tenido esta fascinante figura que se presentaba a manera de un músico nómada, contador de historias, poeta, payador e intérprete de un instrumento, por lo general liviano, que le permitía viajar fácilmente. Ya el *aedos* griego (pensemos en Homero) era un trovador que creaba sus ritmos y sus temas. Pero no olvidemos tampoco que, además de los creadores (*trouver* en francés es descubrir) de epopeyas, himnos y églogas, también ejercían su oficio divulgador los “juglares” o intérpretes que se conformaban con repetir y divulgar por los pueblos historias, cantos, poemas y tradiciones (sumando a la fuente original su versión personal de los temas). Los árabes fortalecieron y enriquecieron esa trova clásica, recogiendo tradiciones antiquísimas que se remontaban a Israel, el Antiguo Egipto, y a las culturas indígenas africanas, pues todavía podemos encontrar al “griot” (especie de juglar errante) en todas las aldeas de ese continente.

El gran filólogo Ramón Menéndez Pidal estudió con rigor erudito la "relación histórica entre la canción andaluza, cuyo primer poeta aparece a fines del siglo IX y la canción provenzal, cuyos primeros cultivadores escriben en los comienzos del siglo XII" (Menéndez Pidal, 1941, p. 112).

Y de la misma forma rastrearíamos esa línea de transmisión cultural, a través de la música y la poesía en Asia, o en nuestras propias culturas americanas, como bien dice Leopoldo Lugones en las páginas magistrales que dedica al estudio de la poesía criolla y de los “payadores” que desarrollaron en Latinoamérica un género de contrapunto (cantos de desafío y respuesta) que se desarrolló a partir de los cancioneros medievales de Europa (con el aporte creativo de la música indígena y africana, ya que la riqueza étnica de nuestro continente permitía esa variedad). No olvidemos nunca en nuestras raíces musicales ese río caudaloso de las culturas indígenas que nos remontaría a los yakalamarures de Chile hasta los araucanos de Colombia, los tamoyos y tupinambás, los pueblos andinos y los mukuchíes de Venezuela; sin olvidar esas milongas de Uruguay o esas con sus cantos de contrapunto, acompañados a veces por arpa y que nos hacen evocar el “joc parti” (el juego partido que los trovadores y juglares medievales acompañaban con los laúdes en sus desafíos, tensiones y “combates poéticos”).

Si el origen de las tensiones provenzales y de los romances con ecos estaba sin duda en las églogas grecolatinas, puesto que la civilización romana persistió vivaz sobre toda la Europa meridional, hasta el siglo VII, fueron los árabes quienes continuaron y sistematizaron aquel género de poesía, que les era también habitual, cuando en la época mencionada, dominaron allá a su vez. Precisamente, los trovadores del desierto habían sido los primeros agentes de la cultura islamita, constituyendo con sus justas en verso, la reunión inicial de las tribus, que Mahoma, un poeta del mismo género, confederó después. Así se explica que, para nuestros gauchos, en quienes la sangre arábica del español predominó, como he dicho, por hallarse en condiciones tan parecidas al medio ancestral, tuviera el género tanta importancia. (Lugones, 1944)

Me parece interesante indagar y explicar cómo esta figura del “trovador” se encarna a la perfección en el bolerista latinoamericano, y cómo la nostalgia que evocan los boleros tiene una clara relación con el amor cortés de los trovadores de la Edad Media y con otras expresiones de nostalgia musical como la del blues, y la saudade brasileña.

He aquí un punto importante de este proyecto: la lucha por no separar el mundo emocional del músico, distanciándole de su obra. Por eso en una gran medida este proyecto se ha centrado en la relación texto-música, nexos que considero de vital importancia para evocar el alma inspiradora de este estilo. Me propongo analizar algunas letras de boleros, en las cuales ahondaré a lo largo de estos estudios.

Es destacable considerar cómo la visión del trovador es también un caleidoscopio de todas las músicas que lo rodean, populares y eruditas. Por eso he querido detenerme en aspectos teórico-musicales, que los boleristas, con o sin educación musical, han absorbido de muchas tradiciones a lo largo de la historia, desde las raíces cubanas del danzón o la habanera, hasta la música europea del periodo común (siglos XVI al XIX), y el jazz; tradiciones en las que he profundizado con insistencia, ánimo de experimentación y curiosidad analítica a lo largo de mi carrera musical.

Objetivos

Objetivo General: El Camino En La Elaboración De Un Álbum De Boleros

Sintetizar un conjunto de experiencias relacionadas con el bolero (audiciones, transcripciones, lecturas, conversaciones y, por supuesto, largas veladas tocando boleros con colegas, familiares y amigos), y de esta forma, aportar 8 composiciones propias, en ritmo lento y son de bolero, con el propósito de darle forma a un álbum, teniendo en cuenta músicos cubanos (los padres

latinoamericanos de este género), mexicanos y colombianos entre otros, tratando de tener una perspectiva más amplia del estilo y con la firme intención de plasmar la experiencia propia.

No se trata de ofrecer plantillas de obras preexistentes sino de la decantación de un trabajo hecho en este género a través de la composición, donde los principales protagonistas son la guitarra eléctrica, la voz, el baile y la poesía.

Objetivos Específicos

- Investigar y recorrer el contexto general en el que se interpreta el bolero en Latinoamérica. En lo estrictamente musical, desentrañar aspectos esenciales del estilo: formas musicales, armonías, melodías, arreglos, instrumentación, métricas, células rítmicas, estilos de baile y formas poéticas entre otros aspectos. Todo el estudio está elaborado a partir de la transcripción y el análisis, con el propósito de comprender los géneros musicales que confluyen en el bolero, y -más específicamente- profundizar en el aporte de la guitarra como acompañante inseparable.
- Reivindicar la importancia de profundizar en las letras para poder comprender en todos sus matices un estilo tan variado y complejo como el del bolero. Se analizarán múltiples textos con el fin de reivindicar la importancia de la letra en la composición, expresión poética, dimensión popular, significado social e interpretación de este género.
- Abordar el aspecto social, cultural, económico y espiritual del bolero a través de la figura del bolerista -entendido también en su identidad como un trovador hispanoamericano- y exponer algunas circunstancias que han favorecido y detonado el desarrollo de este rol cultural en todo el continente.

Se estudiará comparativamente esta figura con otras manifestaciones del trovador en la historia de la música, como fueron específicamente el trovador occitano o el Meistersinger (maestro cantor) alemán en la Edad Media. Siempre con el objetivo de reivindicar la poesía y la cultura oral en la música popular, valorando el método que han usado y usan los pueblos con conciencia de su identidad y su cultura para mantener y reforzar este “recurso patrimonial”. Se luchaba así contra la “frivolización de la cultura popular” y contra la perversa estrategia “colonizadora” que cabría atribuir a ciertas políticas que pretenden enajenar a los pueblos y apartarlos de sus raíces, dándoles a cambio la cultura “lumpen” en el pastel confuso de la “globalización”.

También aportaremos un análisis crítico frente a la separación músico-individuo que proclaman ciertas corrientes académicas donde se amputa o se reprime la parte emocional y empírica del artista con miras a crear músicos genéricos, ágiles y entrenados técnicamente, pero faltos de criterio personal, de espíritu crítico y de lo que verdaderamente considero que es el pensamiento musical (que no son notas, sino entender la pulpa filosófica de cada proyecto en el que uno se compromete). Y abordaremos por último un pequeño repaso del rol del bolero en algunos procesos emancipatorios latinoamericanos, como la revolución mexicana y cubana.

- Mostrar el proceso de creación de un álbum de boleros dando cuenta de los componentes usados para cada canción, aportando las partituras, los arreglos y un análisis integral de las letras y de todo lo que hay detrás de cada composición propia, incluyendo los elementos externos al bolero que han formado parte de mi exploración a nivel lírico, filosófico, armónico, melódico y rítmico, entre otros.

- Realizar un manifiesto dirigido a las escuelas de música en Colombia para que sea reivindicada la importancia del bolero como legado fundamental en el músico latinoamericano, para que adquiriera una importancia igual o mayor de la que otorgamos al Jazz o a la música europea del periodo común en la educación musical de nuestros estudiantes. Y no deberíamos olvidar que muchos grandes músicos que hoy consideramos clásicos o más académicos concedieron un rango de nobleza a la música popular en la que se habían formado. ¿Podemos olvidar la importancia que tuvieron los *yodels* tirolesees en la música de Mozart, o las danzas húngaras en Brahms, o las polonesas (con su sentido de reivindicación de independencia política) en Chopin, o las rapsodias húngaras en Liszt, o la música flamenca en Albéniz y Granados, o la extraña fusión de Bach con la música popular brasileña que nos ofreció Heitor Villa-Lobos? ¿Y no tenemos que honrar la memoria de nuestro maestro colombiano Blas Emilio Atehortúa, tristemente desaparecido hace pocos años, que recogió tantas corrientes de nuestra música popular? Y ni siquiera ese aprovechamiento puede juzgarse como una limitación “nacionalista” y más menos “chauvinista”, pues muchos fueron los compositores franceses, como Debussy o Ravel, que recogieron ritmos españoles o latinos. Y podríamos preguntarnos si lo más “internacional” - en vez de ser una papilla artificial o una fórmula de marketing- no puede originarse también en lo más arraigado de la cultura auténtica y ancestral de un pueblo y de sus sentimientos. Ese sería el caso, por ejemplo, del “bolero”.
- Publicar un disco de boleros de mi autoría que muestre la perspectiva de un músico popular bogotano, dando cuenta de las herramientas adquiridas a lo largo de mi carrera.

Justificación

En mi camino como músico he notado lo que podría considerarse como un vacío lamentable en la formación musical, sea académica o empírica. Este bache radica en que no suele haber una reflexión filosófica o semántica de los proyectos en los que el músico se embarca. Por lo general se le da la prioridad a tocar bien las notas, dominando la armonía o las dinámicas de una pieza, ignorando por completo el sentido o el porqué de la música en sí, la comprensión de qué simboliza la partitura que uno está interpretando, el sentido de la letra (si la hay), cuál fue la función que cumplió en un momento determinado y cómo ha evolucionado y cambiado. Rara vez nos preguntamos por qué tocamos lo que tocamos, más allá de la simple y subjetiva percepción de que nos gusta.

De esa forma en el medio en el que he crecido musicalmente, que es el Jazz Colombiano, el 95% de los músicos nos “clavamos” a estudiar muchas horas al día, casi como autómatas, sin preguntarnos el por qué o el para qué de lo que estamos haciendo. Un síntoma muy delicado en el mundo del Jazz es que nadie se sabe las letras de los *Standards* (canciones más emblemáticas de la tradición del Jazz). Conozco músicos de Jazz que pueden superponer métricas, resolver las rearmonizaciones más “sofisticadas” o proponerse los retos más caprichosos sin otra finalidad que exhibir un virtuosismo, pero que nunca han hecho el ejercicio de analizar las letras de las canciones, las vidas de los compositores, el entorno histórico y todo el contexto social e individual que rodea, envuelve y atraviesa las obras. Este gran problema, a mi manera de ver, está provocando el lento desfallecimiento del Jazz y de las músicas populares, porque pocos intérpretes son conscientes del sentido de lo que están tocando o ni siquiera conocen los símbolos. Corremos el riesgo de volvernos máquinas que sólo buscan mostrarle a la sociedad que son “productivas” dentro de una lógica multiplicadora, deshumanizada, robótica y capitalista,

donde la ansiedad radica en demostrar a los demás cuánto trabajo podemos generar, pero no existe una responsabilidad crítica ni una reflexión inicial acerca del contenido semántico de lo que estamos haciendo.

Algo muy destacable del bolero, y creo que se genera en la sociedad cubana, antes y después de la Revolución, porque es un carácter distintivo del espíritu caribeño, es la pausa serena y comedida de su “tempo” vital. Me refiero, como parece obvio, a una concepción del tiempo que no gira en torno a la “productividad” sino al “sabor y al deleite” del propio vivir. No es sólo una filosofía hedonista, que un moralista tradicional podría tachar de “egoísta”, sino -por el contrario- una capacidad generosa de compartir el placer de la vida; cualidad que alcanza un valor más trascendente en las artes y en la comunicación. He escuchado relatos de colegas que han estado en la isla de Cuba y que describen la cotidianidad del músico cubano. Un día a día que, generalmente, se resume en un programa sencillo. El músico cubano se levanta, se arregla y se perfuma, y sale a la calle o a la plaza con su instrumento para tocar durante el resto del día. Y no quisiera que parezca comentario una alabanza de la frivolidad, pues los hábitos estéticos son un reflejo de los valores éticos y son muy significativos en un ser humano; especialmente en un artista. “No salgáis sin perfumaros ni sin un peine”, dicen que enseñaba a sus discípulos el profeta Mahoma, según antiguas tradiciones musulmanas. Lo más significativo de esta experiencia caribeña es que el modestísimo músico cubano que ofrece su arte en la calle no está poniendo el sombrero para recoger dinero, pues allí no existe la imagen del músico callejero que toca para sobrevivir. Allí ser músico significa ser del barrio, de la calle, con la dignidad propia de su oficio; algo que le permite ser poeta, pensar y hacer reflexiones sobre la vida y el amor, pensamientos que el pueblo necesita. Por eso son escuchados por la gente, ya que el pueblo respeta al que practica este oficio. Este imaginario del bolerista, ha sido una figura digna que se

ha transmitido a toda Latinoamérica, y es a grandes rasgos la imagen de un poeta-filósofo que reflexiona sobre el amor y las relaciones humanas. No fueron tampoco muy distintos los músicos que, en Europa, interpretaban las canciones del flamenco (llenas de sabia filosofía popular) o los cantantes, compositores y poetas que nos legaron las más bellas melodías napolitanas. Es una filosofía viva y oral que no necesita de tratados o escritos. Creo que esta percepción justifica mi necesidad de emprender este proyecto, en un intento de reivindicar la figura del músico como pensador e intérprete de la cultura, más que como simple virtuoso. De la misma forma que el trovador tenía un rango poético superior al juglar que repetía mecánicamente un recitado sin comprender el sentido de sus palabras y sin “comprometerse” con su público. Hablando el lenguaje cultural del historiador alemán Werner Jaeger que nos dejó en su *Paideia* importantes reflexiones sobre el nacimiento de la cultura clásica en la Tragedia, en la Poesía y en la Comedia griegas, concluiríamos que los géneros de la música popular como el bolero -objeto de este estudio- forman parte de la “paideia” (la pedagogía, la formación cultural, el vehículo de aprendizaje y transmisión) de la cultura latinoamericana.

Metodología

“El Camino Del Trovador En El Bolero” Un Recorrido Social, Cultural Y Musical Por La Figura Del Bolerista Como Trovador Latinoamericano

La metodología en este proyecto parte de varios flancos y perspectivas. Mi primer propósito es tener una visión panorámica del bolero partiendo de su historia y desarrollo. Para ello me he apoyado principalmente en el libro “Bolero, Historia de un siglo de emociones” de Juan Montero Aroca. Montero Aroca (2010), desglosa detalladamente la historia de un siglo de boleros en Hispanoamérica, desde *Tristezas* (que se considera primera obra del género, compuesta por el

cubano Pepe Sánchez en 1883) hasta nuestros días, reuniendo en total las letras de más de 200 composiciones. A partir de esta lectura he cobrado consciencia de quiénes están detrás de los boleros más escuchados, cuál era o es su contexto social y, como he dicho anteriormente, cuál ha sido la función social de esta música, por qué fue pensada de esa manera y qué filosofía se ocultaba y se revelaba (pues toda “verdad” reclama una *alétheia* o descubrimiento) detrás de esta gran cantidad de intérpretes y compositores.

Un segundo propósito de mi estudio consiste en un análisis más rigurosamente musical, para el cual me he apoyado específicamente en una discografía. Realicé una cuidadosa labor de análisis de algunos boleros de la magnífica compilación “Bolero Filin: I (1982), II (1989), III (1989), IV (1991) y V (1991)”, interpretada por Pablo Milanés y el asombroso guitarrista Martín Rojas. Escogí estos trabajos por la cantidad de información guitarrística que en ellos se puede encontrar, y que fueron especialmente reveladores para mi estudio, considerando mi formación y mi experiencia como guitarrista de Jazz. Es particularmente interesante ver cómo esta discografía refleja prácticamente todo el desarrollo armónico del Jazz en los años 40’s y 50’s dentro de la estética del bolero, por lo que me atrevería a decir que -con excepción del ritmo- un bolero es prácticamente lo mismo que un *standard* (y quizá sería algo más familiar para un músico latinoamericano a la hora de estudiar el Jazz).

Por último, aportaré algunos análisis del álbum “The Prosthetic Cubans” de la agrupación Marc Ribot y Los Cubanos Postizos, donde considero se consigue una alquimia entre el bolero, el jazz, el blues y el rock. Argumento esta selección en una razón subjetiva, ya que en mis proyectos personales he profundizado estos géneros y considero muy interesante comprobar cómo se fusionan con el bolero.

Resultado Final – Composiciones

Mi último y más comprometido propósito es mostrar los 8 boleros que he compuesto y llevado al papel para sustentar esta tesis, haciendo observaciones y análisis sobre las partituras y letras, y mostrando sus fuentes, los lugares de donde parten; ya que no solamente toman forma desde el repertorio del bolero sino también desde el rock, la música contemporánea y otras músicas que conforman la identidad musical latinoamericana como la cumbia, la música yucateca -que ejerció una influencia importante en el punteado y rasgado de la guitarra, según el musicólogo cubano Argeliers León-, el bolero rítmico, el bolero salsa, la habanera o el danzón cubano, por ejemplo.

Marco Teórico Y Conceptual

Análisis Del Entorno Poético: La Geografía Del Amor En Las Letras Del Bolero Y La Tradición Del Trovador

“Poco puede valer el cantar si el canto no surge dentro del corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay amor leal y cordial” (Bernart de Ventadorn, trovador occitano del siglo XII).

Siempre ha habido una especial relación indestructible entre la poesía y la música. En un plano personal esta relación me ha marcado mucho a lo largo de mi carrera musical. Por un lado, tengo una concepción política enraizada en la filosofía y la poesía. Considero que la libertad más profunda es la que se consigue enriqueciendo el mundo filosófico y poético propio, y que, aunque otras libertades dependan de agentes externos, la libertad esencial es la que nosotros configuramos en nuestra vida, buscando lo que queremos y correspondiendo a ello con nuestras acciones. Es por

esa razón que siempre he optado por tener una perspectiva poética de la música, que esté por encima del razonamiento práctico, y le dé prelación a la idea de comprenderse a uno mismo a través de la experiencia estética. Por eso pretendo relacionar la figura del trovador de los siglos XII y XIII del Mediterráneo, con la del bolero latinoamericano, ya que en ambos casos nos encontramos con una estirpe de filósofos, que pretenden comprender nada menos que el amor, y que consiguen plasmar en la música y en la poesía el amplísimo rango de emociones que se derivan de este sentimiento particular y a la vez universal, porque todos los seres humanos estamos hechos para amar.

Un aspecto importante que relaciona ambas culturas (la trova occitana y mediterránea de la Edad Media, con relación al bolero latinoamericano más moderno) es el contexto social donde se gestan los trovadores y los boleros, y que resulta bastante similar. Revisitando las vidas de los boleros más destacados de Latinoamérica se evidencia que, en la mayor parte de casos, no tuvieron una educación musical formal y académica (formación difícil y expuesta, aunque rica en experiencia vital, que encontramos también en muchos trovadores). Unos y otros, boleros y trovadores, comparten a menudo un origen humilde que les obligó a ejercer otros oficios apartados de la música. Algunos trabajaron en el mundo del espectáculo como acróbatas, e incluso payasos, pues este fue el caso del gran Sindo Garay que aprendió a leer sin escuela, leyendo los carteles de la publicidad. Y esa trayectoria dura y sometida a todos los vendavales de la vida les conduce, en algunos casos, a un final desamparado en la miseria o la ruina. Muchos de estos compositores tuvieron que desempeñar otros oficios o ganarse el pan y entregar su arte en lugares de mala reputación, como Agustín Lara, quizás la figura más importante del bolero, quien desde una temprana edad tocaba el piano en burdeles; o como Abelardo Barroso, gran cantante de boleros cubano, cuyo talento fue descubierto manejando un taxi. Y no olvidemos a Manuel Corona, gran

bolero cubano, quien a pesar de escribir canciones ampliamente reconocidas como “*Mujer Perjura*” y “*Longina*” murió en la absoluta pobreza, alojado de caridad en la trastienda de un bar. Este contexto no fue diferente para los trovadores occitanos, como veremos más adelante.

La región donde se desarrolló la lírica provenzal fue sobre todo el sur de la actual Francia, extendiéndose a Catalunya y a la frontera italiana por el Este, regiones en su mayoría que orillan el Mediterráneo. Tenemos hoy registros de la vida de 350 trovadores, y su poesía se caracteriza porque “se expresa en lengua vulgar, es entendida por todos, es lírica y es obra de individuos de identidad conocida” (Frank, París, 1950)

La lírica trovadoresca era secular, cantada en lenguas vernáculas y, por ende, popular. Desde la Alta Edad Media, en las tierras liberadas por Carlomagno de la dominación islámica, los trovadores emprenden la tarea de cantar sobre temas de amplia difusión como la narración épica y el amor cortés. Heredan así la tradición heroica de las luchas de reconquista e independencia, la formación cristiana del Imperio Carolingio (no exento de la influencia cultural que había dejado el islam), los nuevos fundamentos de la vida de corte (favorecida por el mundo feudal), la revolución feminista que se desarrolla en aquel tiempo con el culto a la Dama y a Nuestra Señora, y los ideales estéticos del mundo románico.

El trovar poético y musical se generó en las altas esferas de la sociedad, pero curiosamente fue una cultura que permitió una interacción de estratos altos y bajos en estas sociedades, algo que también veremos en el bolero. “Trovar” es el arte de crear versos y melodías. El origen etimológico de la palabra viene de “inventar” (“*trouver*” en francés significa encontrar o descubrir). El término fue usado por el primer trovador del cual se tienen registros, Guilhem de Poitiers (1071-1127), quien afirma en un poema que su verso fue compuesto mientras andaba a

caballo. El poema pretende ser tan sencillo y espontáneo (casi dictado por el espíritu, en un estado de sopor y duermevela) que su autor proclama no buscar ninguna temática en particular:

“Haré un verso sobre absolutamente nada: no será sobre mí ni sobre otra gente, no será de amor ni de juventud, ni de nada más, sino que fue trovado durmiendo sobre un caballo. No sé en qué hora nací, no estoy alegre ni triste, no soy arisco ni soy sociable, ni puedo ser de otro modo, porque así fui hechizado de noche sobre una alta montaña. No sé cuándo estoy dormido ni cuando velo, si no me lo dicen; por poco se me quiebra el corazón por un cordial dolor; y ello no me importa una hormiga, por San Marcial. Estoy enfermo y temo morirme; y sólo sé lo que oigo decir. Buscaré médico a mi capricho, y no sé de ninguno así; será buen médico si puede curarme, pero no lo será si empeoro. Tengo amiga, no sé quién es: pues nunca la vi, a fe mía, ni hizo nada que me pluguiera ni que me pesara y no me importa: porque nunca hubo normando ni francés dentro de mi casa”. Este poema de Guilhem de Poitiers, está recopilado en el libro de De Riquer (1978, p. 116).

Si nos basamos en las antologías de lírica provenzal que han sido compiladas hasta el momento, inevitablemente nos vamos a encontrar con que el gremio trovadoresco defendió la primacía de la sinceridad en el amor cordial o cortés.

La expresión "amor cortés", fue utilizada por Gaston Paris en 1883; mientras que en la época de los trovadores se usaban expresiones como Amor Cordial ("fin amor", que significa "amor puro" o "amor verdadero" en occitano).

“Iré allí, si os place, o no, porque en mí no hay derecho ni razón sino como en un siervo, ¡que Dios me perdone!, pues tuve mis manos dentro de las vuestras y no me abstuve de

serviros. Así pues, ya que en mí no hay nada mío, haced de mi como noble dama con lo que es suyo... Soy vuestro sin ningún pretexto, por la buena fe que os prometí”. La letra de esta canción de Bernart de Ventadorn, está recopilada en el libro de De Riquer (1978, p. 80).

Dentro de las dinámicas del Amor Cortés se entretajan muchos conceptos que son de vital relevancia; primero es evidente que este amor puede ser concebido en algún punto como un amor universal, casi un sufrimiento místico o como el mismo acercamiento a Dios. Así podemos entenderlo en este ejemplo de Bernart de Ventadorn (siglo XII), en su canción *Lo Temps ve y ven y gire*: “Tengo mi corazón tan lleno de alegría que todo me lo transfigura: el frío me parece flor blanca, roja y amarilla, pues con el viento y con la lluvia me crece la ventura”.

Por regla general este tipo de amor se refiere en la mayor parte de los casos a un amor no consumado, un amor ideal y por tanto algo platónico en el cual estos poetas se entregaban a una doncella, se “avasallaban” por ella, y por decirlo así se encomendaban a la figura de esta mujer casi como un siervo. Es interesante como el verbo “servir” se hace muy común en sus poesías y se vuelve casi un sinónimo de amar, algo muy similar a lo que veremos en la lírica del bolero.

“¡Ay de mí! Creía saber mucho de amor, ¡y sé tan poco! pues no me puedo abstener de amar a aquella de quien nunca obtendré ventaja. Me ha robado el corazón, me ha robado a mí, y a sí misma y todo el mundo; y cuando me privó de ella no me dejó nada más que deseo y corazón sediento”. La letra de esta canción, titulada *Can vei la lauzeta mover de joi sas alas* (cuando veo a la alondra mover de alegría las alas), de Bernart de Ventadorn está recopilada en el libro de De Riquer (1978, p. 385).

Podemos ver claramente en esta Cancó del gran trovador medieval que el deseo amoroso del poeta trasciende el plano físico y se vuelve una quimera a nivel creativo, una utopía crónica, en la cual existe un placer ascético en la renuncia y un impulso místico que se alimenta del deseo frustrado, subyace en la imposibilidad y culmina, por decirlo así, en la idealización.

A lo largo de la obra de Bernart de Ventadorn nos encontramos a menudo con esta nostalgia de amor, motivada por un deseo cifrado en lo imposible, y que encontraremos en posteriores expresiones de la poesía y la música popular, como el bolero. Bernat de Ventadorn siempre nos remite a esa sensación de que la vida no tiene sentido sin la persona amada y que la figura de esa doncella -que no es triste, sino *gaia* (alegre, en lengua occitana)- tanto lastima como inspira el alma del poeta. Resulta curioso que en ninguno de estos poemas o en los boleros alguien se jacte de una situación amorosa exitosa, siempre hay una tensión y un reto. Como dijo el cantante de tango José Gobello “-*el tango no se ha hecho para cantar lo que se tiene, sino lo que se ha perdido*” y esto aplica perfectamente al bolero.

Yo sé, que nunca besaré tu boca, tu boca de púrpura encendida.

Yo sé que nunca llegaré a la loca, y apasionada fuente de tu vida

Yo sé que inútilmente te venero, que inútilmente el corazón te evoca.

Pero a pesar de todo yo te quiero, pero a pesar de todo yo te adoro,

Aunque nunca pueda besar tu boca, aunque nunca pueda besar tu boca (Cárdenas, 1927).

Revisando las “*Vidas y Razós*”, que son de los pocos registros biográficos que hay de los trovadores, es evidente que la mayoría se encomendaban completamente a una doncella y se

dedicaban a adorarla, como también veremos en algunos boquerinos; incluso encontraremos más adelante que algunas de estas *chansons* fueron utilizadas como *contrafactas*, (canciones que fueron readaptadas para la liturgia religiosa y viceversa: temas religiosos usados en la música profana y temas profanos usados en la música religiosa) ya que esta sensación de amor se asemeja en gran parte a la búsqueda de Dios (Vidas y Razós, siglo XIV, como se citó en De Riquer, 1978).

Es un amor místico y sagrado, que llega más lejos del calor de compañía que reúne a la pareja tradicional, que trasciende el plano físico del amor y es una nostalgia por algo imposible, algo que “avasalla” al poeta, lo esclaviza, y al mismo tiempo se le convierte en una fuente de inspiración que lo conduce al más alto éxtasis: una quimera.

Para Bernat de Ventadorn la poesía estuvo cifrada en el concepto de un amor imposible, ya que mientras trabajó para el Vizconde Eble II de Ventadorn estuvo profundamente enamorado de la Vizcondesa Agnés de Ventadorn.

Bernat de Ventadorn fue de Lemosín, del castillo de Ventadorn. Fue hombre de pobre ascendencia, hijo de un sirviente que era panadero, que calentaba el horno de pan cocer del castillo. Y se hizo hombre apuesto y diestro, y supo cantar y trovar bien, y se hizo cortés y culto. Y su señor, el vizconde de Ventadorn, se prendó mucho de él, de su trovar y de su cantar, y le hizo gran honor. Y el vizconde de Ventadorn tenía esposa joven, gentil y alegre. Y se prendó de Bernat y de sus canciones y se enamoró de él, y él de la dama, de modo que hizo sus canciones y sus versos sobre ella, del amor que le tenía y de su valía. Mucho tiempo duró su amor antes de que el vizconde y la demás gente se dieran cuenta. Y cuando el vizconde se dio cuenta lo extrañó de sí e hizo encerrar y vigilar a la

esposa. Y la dama hizo despedir, para que se apartara y se alejara de aquella comarca (Vidas y Razós, siglo XIV, como se citó en De Riquer, 1978).

Todo el imaginario del trovador medieval se entreteje con el del bolerista. Es particularmente interesante la relación que encontramos entre el bolero y la trova medieval, empezando por el hecho de que el nombre del “*trovador*” cubano proviene del trovador medieval, y es desde la imagen del trovador cubano donde el bolero se empodera y extiende sus raíces, hacia géneros como el son, la salsa e indiscutiblemente, la nueva trova cubana.

En cualquier caso, en esa segunda mitad del siglo XIX y en Santiago de Cuba aparece el bolero y se empiezan a componer los primeros. Los trovadores, siempre gente modesta, no saben música o, por lo menos, no tienen los conocimientos técnicos; tocan la guitarra y componen, pero sus canciones no se plasman en el papel pautado. No son profesionales de la música; tienen su oficio, generalmente manual, y en los ratos libres tocan y cantan porque les gusta, aunque a su afición le puedan sacar algún pequeño provecho. El caso más claro es de la serenata de pago o el de la fiesta en la casa rica. Lo que identifica a los primeros boleristas es el lirismo en las letras; con ellos la letra se convierte casi en lo más importante y la música la acompaña. Mucho después se hablará del romanticismo en el bolero y hasta se ha escrito alguna tesis doctoral sobre la poesía en el bolero. Ya en el momento inicial las letras de los boleros pueden clasificarse entre la poesía popular amorosa. Nace, pues, el bolero cuando un trovador santiagueño, que bien pudiera ser José “Pepe” Sanchez, un mulato que es mezcla de razas, de culturas y de ritmos, une la palabra con la música y da lugar a la composición que se forma con dos periodos musicales cada uno de 16 compases, los primeros en tono menor y la segunda parte en

tono mayor, separados por lo que se llama pasacalle, que es un pasaje instrumental.

Desde que 1883 se compone el primer bolero hasta el inicio del siglo XX se hubieron de componer muchos, pero es el caso que la mayoría de ellos se han perdido. Los trovadores, primero, no sabían “escribir” música y luego, no daban demasiada importancia a sus obras. Se componía para divertirse y si, además, se ganaba algún peso, mejor (Montero Aroca, 2010, p. 16).

Voy a ahondar en algunos ejemplos concretos partiendo de letras de boleros y de la vida de sus compositores para entablar la relación con el “amor cortés”.

Empiezo por Sindo Garay (Santiago de Cuba 1867- La Habana 1968), icono centenario del bolero cubano que compuso “*La tarde*”, el bolero más bellamente logrado de la historia, si aceptamos la opinión de unos maestros tan relevantes como Ernesto Lecuona (considerado el mejor músico de Cuba), o de Silvio Rodríguez (uno de los más importantes trovadores cubanos):

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

cuando los cierras parece, que va muriendo la tarde.

Las penas que me maltratan son tantas que se atropellan,

y como de matarme tratan, se agolpan unas a otras y por eso no me matan (Garay).

En esta letra podemos apreciar la misma sensación de que el mundo gravita alrededor de la persona amada, tanto que la tarde muere cuando ella cierra sus ojos. Es una metáfora que muestra la dicotomía del amor y el dolor. También se evidencia cómo se suman al sufrimiento del amor un pesar y un penar infligidos por el mismo mundo, dolor presente en otros boleros como “*Vete de mí*” de Homero y Virgilio Expósito:

Tú, que llenas todo de alegría y juventud
Y ves fantasmas en la luna de trasluz
Y oyes el canto perfumado del azul
Vete de mí...
No te detengas a mirar
Las ramas viejas del rosal
Que se marchitan sin dar flor
Mira el paisaje del amor
Que es la razón para soñar
Y amar
Yo, que ya he luchado contra toda la maldad
Tengo las manos tan deshechas de apretar
Que ni te puedo sujetar
Vete de mí...
Seré en tu vida lo mejor
De la neblina del ayer
Cuando me llegues a olvidar
Como es mejor el verso aquel
Que no podemos recordar (Expósito & Expósito, 1946)

Hay sentimientos humanos tan profundos y misteriosos que sólo algunas obras de arte logran representar y que, por lo general, están ligados con los sufrimientos y las alegrías de la vida; y de cómo el amor puede curar o causar los dolores más profundos. Por eso insisto en que el arte, y sobre todo la música es una forma poderosa de filosofía de vida, debido a su alcance emocional, imposible de alcanzar para la mera razón, que no proporciona el alivio sentimental que proporciona el arte.

Ejemplo de ello es “Madrigal”, lírica obra maestra del puertorriqueño Felipe Rosario Goyco (1890-1954), otro trovador errante que nunca vio la prosperidad económica con su música:

Estando contigo me olvido de todo y de mí;
parece que todo lo tengo teniéndote a ti,
y no siento este mal que me agobia y que llevo conmigo
arruinando esta vida que tengo y no puedo vivir,
eres luz que ilumina las noches de mi largo camino
y es por eso que frente al destino no quiero vivir.
Una rosa en tu pelo parece una estrella en el cielo
y en el viento parece un lamento tu voz musical,
y parece un destello de luz la medalla en tu cuello
al menor movimiento de tu cuerpo al andar.
Yo a tu lado no siento las horas que van con el tiempo,
ni me acuerdo que llevo en mi pecho una herida mortal.

Yo contigo no siento el sonar de la lluvia y el viento,
 porque siempre te llevo en mi pecho como un madrigal (Goyco)

Otros boleros hacen uso de metáforas que funden el amor con la naturaleza, tal y como veíamos en Ventadorn. Así es la delicada canción del músico cubano Eusebio Delfín Figueroa (Palmira 1893, La Habana 1965), titulada “*Y tú que has hecho*”:

En el tronco de un árbol una niña grabó su nombre henchido de placer,
 y el árbol, conmovido allá en su seno, a la niña una flor dejó caer.

Yo soy el árbol conmovido y triste, tú eres la niña que mi tronco hirió.

Yo guardo siempre tu querido nombre, y tú ¿Qué has hecho de mi pobre flor?

(Figueroa, 1921)

La metáfora, esencial herramienta en la mayoría de las letras de boleros, permite sublimar el dolor en poesía, atenuando la seca depresión en melancolía. Es verdad que la tristeza trascendida con poesía se convierte en melancolía. Y sería oportuno recordar que, ya en el léxico de los trovadores occitanos y catalanes de la Edad Media, “la nostalgia” (el sufijo *algia* en griego denota dolor) se convierte en “*enyorança*” (“añoranza”, término muy usado en boleros) que no implica talmente dolor sino la “melancolía” de extrañar a un ser, un tiempo, una circunstancia o un lugar lejano. En la metáfora se hacen alusiones también a la Naturaleza cuando el poeta trata de describir la frustración amorosa. La metáfora ha permitido sublimar los sentimientos más sublimes e inefables a lo largo de la historia. Por eso es evidente la decadencia y la vertiginosa

frivolización de gran parte de la música popular de nuestro tiempo, con letras que carecen de metáforas y sólo buscan un mensaje rotundo, explícito y sin matices.

En la metáfora se hacen alusiones a la naturaleza para describir la frustración amorosa; un ejemplo valioso lo aportan los ciclos de Lieder (ciclos de canciones) de los compositores románticos, dándonos otro ejemplo muy fecundo de la alianza poesía-música. “Winterreise” con música de Franz Schubert y poemas de Wilhelm Müller (última obra de Schubert, compuesta durante su convalecencia) es un excelso ejemplo de cómo la tristeza se puede sublimar a través de imágenes que nos proporcionan los paisajes invernales, inmóviles y no por ello menos tempestuosos:

Y cuando cacarearon los gallos mis ojos despertaron; hacía frío y estaba oscuro,
graznaban cuervos desde el tejado – “Frühlingstraum” (Sueño Primavera).

También tú corazón mío, tan bravío y audaz en la batalla y la tormenta, ¡Solo ahora en
medio de la calma sientes agitarse a tu sanguijuela con su fiero aguijón! – “Rast”
(Descanso)

Me acompaña una sombra que proyecta la luna, y por los blancos campos busco las
huellas de los animales - “Gute Nacht” (Buenas Noches)

¡Ay que el viento esté tan calmo! ¡Ay que el mundo sea tan luminoso! Cuando aún rugían
las tormentas no era yo tan desventurado. –“Einsamkeit” (Soledad)

Y sus ramas susurraron como si me llamaran: ¡Ven aquí compañero, aquí hallarás tu
reposo! –“Der Lindenbaum” (El Tilo).

Desciendo serpenteando quedamente por las secas torrenteras del río: todos los ríos acaban en el mar, en su tumba también todas las penas – “Irrlicht” (Fuego Fatuo) ¡Ah!, y si la hoja cayera al suelo, mi esperanza se desplomaría con ella – “Letzte Hoffnung” (Ultima esperanza). (Müller, 1824, como se citó en Bostridge, 2019)

La representación del fracaso amoroso sublimado a través de la Naturaleza es la canción “La enramada” de Graciela Olmos (Chihuahua 1895-1962) de la cual cito un fragmento y que más adelante analizaremos musicalmente en la interpretación de Martín Rojas con Pablo Milanés:

Las flores y la lluvia me acompañan
En mis horas de nostalgia y de tristeza
Me arrebató el pensamiento la distancia
Para hacer de mi vida una pavesa
Ya la enramada se secó
El cielo, el agua le negó
Así, tu altivo corazón
No me escuchó
Como ave errante viviré
Buscando olvido a mi dolor
Con la añoranza de tu amor
Yo moriré (Olmos).

Podemos apreciar un género particular de boleros que desvían la pena de amor hacia el deleite y la fiesta, buscando alivio en la fiesta y reivindicando el derecho hedonista a disfrutar del momento (*carpe diem*, aprovecha el día, como aconsejaba el poeta Horacio), ya que la vida es fuente continua de penas y desengaños. Así podemos comprobarlo en la filosofía de vida más cínica y relativista de “*La vida es un sueño*” de Arsenio Rodríguez (Matanzas 1911, Los Ángeles 1970):

Después que uno vive veinte desengaños

que importa uno más.

Después que conozcas la acción de la vida

no debes llorar.

Hay que darse cuenta de que todo es mentira,

que nada es verdad.

Hay que vivir el momento feliz

hay que gozar lo que puedas gozar

porque sacando la cuenta en total

la vida es un sueño y todo se va.

La realidad es nacer y morir

por qué llenarnos de tanta ansiedad,

todo no es más que un eterno sufrir

y el mundo está hecho de infelicidad (Rodríguez , 1947).

Estas canciones ponen en evidencia el rol de músico como pensador y filósofo, hasta el punto en que puede aspirar a ser consejero, consuelo o al menos confidente y compañero de quien esté pasando por un momento difícil en la vida. Lo cual nos hace replantearnos la función de la música, en tanto que no sólo aporta entretenimiento, sino que además de eso ofrece parábolas filosóficas y poéticas, o alumbró propuestas vitales que pueden fortalecernos y darnos aliento, sentido crítico o juicioso bienestar.

En mi opinión estos valores y horizontes del bolero (haber desarrollado una filosofía de la vida en torno a los eventos desafortunados de la vida), pudieron dar a luz a un movimiento tan importante como la “nueva trova cubana”, en la que también se elaboraron temas que trascienden la individualidad y se preguntan por el colectivo.

Ahora bien, es también algo difícil de abordar, pero también debemos destacar la importancia de la franqueza y sinceridad en el amor, por parte de los trovadores antiguos, cubanos. Los lugares incómodos y ásperos también deben de abordarse en el tejido del amor romántico: cuando se acaba la ilusión, cuando hay otro amor, cuando también el amor deja de funcionar: para ilustrarlo está el tema “*Para que hablar de amores*” (autor desconocido) pero interpretado por la orquesta de Felix Chapottin:

Para que hablar de amores, tú y yo

Para que ilusionarnos así

Si no vale la pena fingir

Si no existe ilusión.

El amor es un sueño total

Que nos enseña vivir la pasión

Y de acuerdo con el corazón

Así se llega a amar.

Para que hablar de amores, tú y yo

Si ya nos conocemos

Para que recordar lo que fue

Si nada conseguimos

Otro ejemplo muy certero y funesto es *“Franqueza”* de Consuelo Velásquez (Jalisco 1916-Ciudad de México 2005) (también autora de *“Bésame mucho”*):

Perdona mi franqueza que tal vez juzgues descarado

yo sé que voy a herirte por decirte lo que siento.

Espero que comprendas que es mejor que hablemos claro

debemos separarnos porque amor ya no te tengo.

Tú siempre me pediste la verdad fuera cual fuera

hoy debes admitir la realidad, aunque te duela.

Tú puedes encontrar lejos de mí quien te comprenda

yo sé que no te puedo hacer feliz, aunque pretenda.

No quiero darte más desilusiones es preferible así, el tiempo lo dirá

te ruego nuevamente me perdones y no quieras hacer aclaraciones.

Porque tú puedes encontrar lejos de mí quien te comprenda

yo sé que no te puedo hacer feliz, aunque pretenda.

No quiero darte más explicaciones es preferible así, el tiempo lo dirá

te ruego nuevamente me perdones y no quieras hacer aclaraciones.

Porque tú puedes encontrar lejos de mí quien te comprenda

yo sé que no te puedo hacer feliz, aunque pretenda (Velásquez , 1932).

Con este último ejemplo podemos concluir que hay un rango muy grande de sentimientos amorosos que se expresan en el bolero, sentimientos así de idílicos y románticos como trágicos y cáusticos. Sentimientos amorosos que no se pueden medir por la razón y por ello escapan a veces de la moralidad incluso, basta con mirar “*Corazón Loco*” de Richard Dannenberg:

No te puedo comprender

Corazón loco

No te puedo comprender

Ni ellas tampoco

Yo no me puedo explicar

Como las puedes amar tan tranquilamente

Yo no puedo comprender

Como se pueden querer dos mujeres a la vez

Y no estar loco

Merezco una explicación porque es imposible seguir con las dos

Aquí va mi explicación

A mí me llaman sin razón corazón loco

Una es el amor sagrado

Compañera de mi vida y esposa y madre a la vez

Y la otra es el amor vivido

Complemento de mi alma al que no renunciaré

Y ahora ya puede saber

Como se pueden querer dos mujeres a la vez

Y no estar loco (Dannenberg, 1968).

Así para finalizar confirmando la intensidad de los sentimientos de amor que se desprenden del bolero, nos quedan por fuera incontables ejemplos con las más particulares situaciones de amor, al estilo de la extraña “*Boda Negra*” de Alfredo Villalon (Santiago de Cuba 1882 - La Habana 1955), que narra la enferma obsesión de un hombre por su difunta esposa (se recomienda escuchar la versión de Julio Jaramillo):

Oíd la historia que contóme un día

el viejo enterrador de la comarca;

era un amante que con suerte impía

su dulce bien lo arrebató la parca.

Todas las noches iba al cementerio

a visitar la tumba de su hermosa,
la gente murmuraba con misterio
en un muerto escapado de la fosa.
En una horrenda noche hizo pedazos
el mármol de la tumba abandonada;
cavó la tierra y se llevó en sus brazos,
al rígido esqueleto de la amada.
Y allá en la oscuridad más que sombría
del cirio fúnebre a la flama incierta
sentó a su lado la osamenta fría
y celebró sus bodas con la muerta.
Ató con cintas los desnudos huesos
el yerto cráneo coronó de flores,
la horrible boca la cubrió de besos
y le contó sonriendo sus amores.
Llevó a la novia al tálamo mullido
se acostó junto a ella enamorada
y para siempre se quedó dormido
al rígido esqueleto abrazado.

Ató con cintas los desnudos huesos
el yerto cráneo coronó de flores,
la horrible boca la cubrió de besos
y le contó sonriendo sus amores.
Llevó a la novia al tálamo mullido
se acostó junto a ella enamorada
y para siempre se quedó dormido
al rígido esqueleto abrazado (Borges & Villalón , 1893)

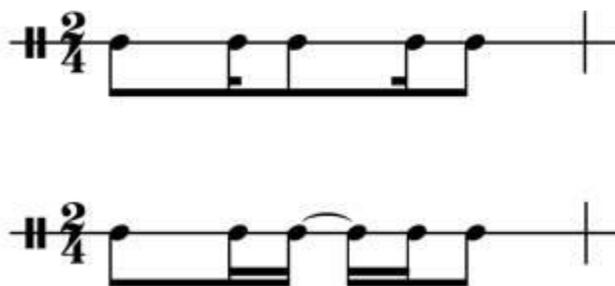
2.2 Análisis musical de algunos boleros: La influencia del Jazz en el Bolero Filin.

Según afirman los que saben, la palabra bolero se utiliza por primera vez en Cuba hacia el año 1792, si bien entonces se trataba de un baile español (un $\frac{3}{4}$ para los entendidos). Era un baile más bien movidito donde se “volaba” (de voleo) con acompañamiento de tamboril, guitarra y castañuelas. En Cuba la contradanza francesa, la danza y el bolero españoles recibieron un tratamiento más cadencioso, con acompañamiento de tumbadoras y bongos, aparte de violín y flauta, dando lugar al danzón que, por su ritmo lento y cadenciosos, llegó a ser algo así como el baile de los abuelos y del que será primo hermano el bolero. La base está en el cinquillo, esto es, en una figuración, siempre en compas de 2/4, que se integra por corchea, semicorchea, corchea, semicorchea y corchea, repitiéndose en ritmo constante que suena “paaam-pam-paaam-pam-paaam”. Este ritmo caracteriza al bolero (Montero Aroca, 2010, p. 14).

El bolero es descrito, en su acepción más popular y común, como un género con textos románticos de tempo lento en 4/4. La clave que da origen al bolero es el “*cinquillo*” de la “*contradanza*”, que no solo está presente en el Bolero sino también en muchas otras músicas como el tango, la música klezmer e incluso el reguetón. Esta clave se caracteriza por una subdivisión de las 8 corcheas en un compás de 4/4, donde quedan agrupadas 2 grupos de 3 corcheas y un grupo de 2. Es importante que el uso del *cinquillo* también se fue abandonando a medida que el bolero se centraba más en el texto, relajando su pauta musical originaria con una interpretación cada vez más libre.

Figura 1

Cinquillo Cubano



Existen algunos aspectos formales del bolero que se fueron estableciendo desde sus orígenes con José “Pepe” Sánchez y que luego mantuvieron otros compositores destacados, como Agustín Lara, pero estas normas tampoco fueron una regla férrea, porque hay muchas excepciones. Lo más común es una estructura a base de 2 partes de 16 compases, una mayor y una menor, generalmente separadas por una pequeña intersección llamada “*pasacalle*”; estructura que nos

remite a la forma *Song* del repertorio más popular del Tin Pan Alley, presente en canciones como *Autumn Leaves* o *I've Got Rhythm* entre muchas otras.

Aquí hay un ejemplo de una estructura tradicional del bolero, con 2 estrofas de 16 compases cada una (no están escritos los “pasacalles” o interludios instrumentales, pero si se tocan) acá la segunda estrofa empieza en el IV grado de la tonalidad en lugar de pasar a menor, pero como señalábamos no hay reglas absolutas en la composición del bolero, lo importante es el “sentimiento”. “¿*Como fué?*” de Ernesto Duarte Brito (Matanzas 1922- Madrid 1988). Es preciso mencionar que el bolero se enmarca desde sus comienzos en una lógica armónica tonal de la música popular basada en giros armónicos sobre los acordes de tónica y dominante; con algunas variantes a veces basadas en ii-V relacionados. Esto contrastado en las segundas estrofas donde encontramos dominantes secundarias que por lo general llevan a la relativa menor, al cuarto grado o a modulaciones cercanas como el bII o el bVI.

Figura 2

Partitura de Como Fue de Ernesto Duarte Brito.

Como Fue

INTRO

Chords and notation for the score:

Measures 1-6: D, Am7, D7, GMA7, C7, D, Fdim7, Em7, A7

Measures 7-10: **A** DMA7, Am7, D9, GMA7, C9

Measures 11-14: DMA7, Fdim7, Em7, A7, DMA7, Fdim7, Em7, Eb7

Measures 15-18: **B** DMA7, Am7, D7, GMA7, G#dim7

Measures 19-22: D/A, Am7, D7, GMA7, G#dim7, D7

Measures 23-26: GbMA7, Abmi7, Bbmi7, Em7, A7, **A** DMA7, Am7, D9

Measures 27-30: GMA7, C9, DMA7, Fdim7, Em7, A7, DMA7, Fdim7, Em7, Eb7

Tomada de <https://musescore.com/user/20006/scores/179573>

Un aspecto determinante en el lenguaje del bolero es cómo es un medio de expresión musical que también refleja una devota curiosidad por todo el desarrollo de la música europea del siglo XVI al XX (barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo), desde Bach hasta Ravel. Este fenómeno se debe en parte a toda la divulgación de la música “clásica” que hicieron autores como Alejo Carpentier a través de su obra y sus artículos periodísticos en la primera mitad del siglo XX en Cuba, y a la cantidad de músicos clásicos cubanos que viajaron a estudiar formalmente a Europa -o europeos, como Amadeo Roldán que encontraron su hogar en la isla- y que también componían música popular. Entre los cubanos que tomaron contacto con los maestros impresionistas franceses (Maurice Ravel, sobre todo) se cuenta el gran Ernesto Lecuona.

En mi investigación decidí profundizar en el Bolero Filin, que es una corriente del bolero surgida en Cuba en los años 40 y caracterizada primero que todo por una manera de tocar guiada por el “*sentimiento*” o el “*feeling*”, lo cual hace que cada interprete y acompañante tenga un “toque” particular. Esta es una acepción muy arraigada en algunas corrientes del Jazz, que plantean la esencia de este estilo cómo una búsqueda interminable de un sonido propio y con sello personal más que una estética y unos ritmos particulares. Lo cual nos vuelve a enfrentar con la problemática de si la música debe buscar la individualidad, o por el contrario la homogenización.

El filin incorpora a su estética muchos elementos provenientes de la armonía y la cultura del Jazz sin dejar de ser un modo de expresión netamente cubano:

Para mí el feeling, independientemente de su armonía y su ritmo, por su modo de decir es netamente cubano. Incluía canciones fundamentalmente, aunque había algunos sonos,

como ese de Méndez que es muy representativo de la guaracha dentro del feeling: “Dime qué es lo que te pasa, que temor tu pecho abraza...” Pienso que el mismo nombre del feeling traiciona la intención del grupo. No se llamaba sentimiento, eso denota la influencia norteamericana. Armónicamente hay muchas secuencias de la canción norteamericana de los años 40 y 50 pero, por su expresión, para mí es cubano: José Antonio no dice como Frank Sinatra, ni Portillo como Nat King Cole (extracto de entrevista a Milanés, como se citó en Hernández, 1986).

En el filin se aprecian constantemente importantes procesos de rearmonización por parte de los instrumentos armónicos (guitarra, piano u orquesta), y entre estos recursos podemos destacar: el intercambio modal, las sustituciones tritonales, los acordes de séptima con superestructuras (colores que aportan las novenas, oncenas y treceñas), más el uso y armonización de las escalas menor melódica y armónica, entre otros. Estos son los mismos recursos armónicos habían sido explotados por los compositores de la música de Broadway o del “Tin Pan Alley” de los años 20 a los 50 (Gershwin, Porter, Kern y Berlin entre otros), y compositores para cine, quienes a su vez tomaron muchos elementos armónicos del Impresionismo (Debussy, Ravel, Satie) y el Romanticismo (Chopin, Beethoven, Schubert, Schumann).

He prestado atención a esta corriente, ya que hay toda una tradición de guitarristas abanderaron este lenguaje y han dejado una discografía muy importante para la historia del bolero, como Martín Rojas, Rey Ugarte, Ángel Díaz y Sofronín Martínez entre otros.

Ahora vamos a ver ejemplos de este tipo utilizados por estos guitarristas en algunos análisis hechos por mi cuenta. Aquí en “*La gloria eres tú*”, clásico de José Antonio Méndez (La Habana

1927 – 1989) podemos ver cómo en manos de Martin Rojas se logra una estética típica del Filin

cubano:

Figura 3

Guitarra

La Gloria Eres Tú

Intérprete:

Pablo Milanés

The musical score for guitar is presented in a single system with eight staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar-specific notations such as triplets and slurs. Harmonic analysis annotations are provided throughout the piece:

- Staff 1:** FMaj7, FmMaj7 (intercambio modal), Em7, C dim.
- Staff 2:** DMaj7(9), Dm7, A^b7 (sus. tritonal), G7(13), b13, CMaj7(9), Gm7, C9.
- Staff 3:** FMaj7, FmMaj7 (intercambio modal), Dm/F, Em7.
- Staff 4:** C dim, D[#]dim7 (disminuido de paso), Dm7, Fm, G7(13), CMaj7(9).
- Staff 5:** Gm7, C7b9#11 (super-estructuras), FmMaj7, B[♭], E6.
- Staff 6:** Am, E^b7(9) D7(9) (sus. tritonal).
- Staff 7:** Dm7, E^b9sus, Fm/A^b, Dm11, D^b7(#11) (sus. tritonal).
- Staff 8:** B^b6sus2, D^b7sus (intercambio modal), C6(9), C dim7, DMaj7(9).

2 intercambio modal, La Gloria Eres Tú
menor melódica

28 ii-V relacionado Bm7 E7 Am sus. tritonal Eb7(9) D7(9)

30 Am sus. tritonal Eb7(9) D7(9)

31 Am7 (Dm7) Db7(9) C 7(9) sus. tritonal

33 F#° paso FmMaj7 Em7

36 C dim DMaj7 (Dm7) G 7(9) G 7(b9) C 6(9) Bb6(9) A 7 G 7(b13)

40 C 6(9)

Transcripción y análisis por Nicolás Mejía de La Gloria Eres Tú interpretada por Pablo Milanés y Martín Rojas

Aquí podemos dar cuenta de los aspectos más característicos del Filin cubano, que se basan en rearmónicas improvisadas apoyadas en recursos como: sustituciones tritonales, prestamos modales, acordes disminuidos de paso, super-estructuras y ii-V relacionados entre otros.

Análisis De Las Composiciones Propias

En este punto doy paso a la exposición y análisis de mis 8 composiciones en clave de bolero donde pretendo explicar los recursos utilizados y desarrollados a nivel musical y lírico para un mayor entendimiento del objetivo principal de este trabajo; que es la decantación de una investigación alrededor del bolero para la creación de un álbum con unos cimientos sólidos en el estilo.

Quebranto (Composición No. 1) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

Canta como la quebrada canta con las piedras que atraviesan su cauce

Recuerda que el mañana es incierto, y la vida es intensa

Sopla viento por las noches y susurra secretos con la luna

Hoy ya eres tú cauce que una mañana prístina te libró del quebranto.

Baila, canta con la alondra

Baila con tu llanto, baila con tu sombra.

Y volviste a pensar en pasar por tu casa

En fumar cigarrillos sin benzopireno

En arribar al alba por el arcoíris en aguaceros

Y volviste a pensar en andar con los amigos

En fumar cigarrillos en bicicleta

En amanecer en pantaloneta en año nuevo (Mejía Laganis, 2021).

Quebranto es la primera composición de esta serie de boleros, líricamente la pieza aborda temas cómo: la naturaleza como modelo para sobrellevar la vida (“*canta como la quebrada canta con las piedras que atraviesan su cauce*”), el baile y el canto cómo consuelo (“*Baila con la alondra, baila con tu llanto, baila con tu sombra*”), y por último la añoranza por el lugar nativo (“*y volviste a pensar en pasar por tu casa, en fumar cigarrillos en bicicleta*”).

Está muy influenciada en lo musical por los aspectos que caracterizan al bolero Filin, empezando por una introducción improvisada por el instrumento armónico: que es la guitarra. En la improvisación de la introducción se aprecian muchas similitudes con las introducciones de baladas comúnmente usadas en el Jazz: tempo libre, y rearmonizaciones que permiten llegar a la tonalidad de la pieza, sin importar el lugar donde se comience, por medio de las herramientas armónicas anteriormente mencionadas: sustituciones tritonales, prestamos modales, acordes disminuidos de paso, paralelismos armónicos y acordes en inversión entre muchas otras herramientas que pueda tener el acompañante a la mano.

Formalmente hablando la pieza cumple con las características más clásicas del bolero; que es tener 2 estrofas de 16 compases cada una, una en tonalidad menor y otra en mayor (relativa mayor) pero hace una variación, la cual parte de la forma sonata A-B-A-C-A, en la cual se presenta una parte C a manera de síntesis de las 2 estrofas anteriores. Así que la parte A está en Re menor, la parte B en Fa mayor (relativa mayor de Re menor), que es el III grado, y la parte C modula al iv grado, que es Sol menor. El argumento de Sol menor cómo síntesis es que es un acorde en común entre Re menor y Fa mayor, y que cumple la misma función en ambas tonalidades (subdominante).

Rítmicamente la pieza parte de la clave del cinquillo que comentábamos anteriormente, o la clave 3-3-2 tan común en el bolero y en otras músicas como la milonga y la música klezmer.

Figura 4

Score

Quebranto

Nicolás Mejía

$\text{♩} = 94$
Bolero

INTRO Ad Libitum

Tenor

A A7b9b13

1. Can - ta
2. Bai - la

co can - mo la que
ta ta con la'a

D-7b13

bra - da
lon - dra

can bai - ta con las
bai - la con tu

A7b9b13

pie - dras
llan - to

que'a - tra - vie - san su
bai - la con tu

D-7b13

cau - ce
som - bra

y re -

B C7

cuer - da - que'el - ma - ñana'es - in - ciert - to
y la vi - da'es - in -

2

Quebranto

12 F F7

T 8 ten - sa y

14 D D7

T 8 so - pla el vien - to por las

16 G- G B°

T 8 no - ches y su -

18 C sus C7 C7b9

T 8 su - rra se - cre - tos con la

20 F

T 8 lu - na y

22 E7 G-7 G-7/F

T 8 hoy ya e - res tu

24 D- D-/C D-/B

T 8 can - to que'u - na ma -

Quebranto

3

26 **Bbmaj7#11** **A7b9**

T
8 ña - na pris - ti - na te li - bró del que -

D-7 **D.S. al Coda** **D-** **D7**

T
8 bran - to **Fine** y vol - vis - te'a - pen -

C **G-7** **Db7** **C7** **Gb7**

T
8 sar en pa - sar por tu ca - sa en fu - mar ci - ga -
sar en par - char con a - mi - gos a fu - mar ci - ga -

Fmaj7 **A-7b13** **Bbmaj7** **D-7b13**

T
8 rri - llos sin ben - zo - pi - re - no en a - rri - bar - al
rri - llos en bi - ci - cle - ta en a - ma - ne - cer

E[∅] **A7**

T
8 al - ba por el ar - co - i - ris en a - gua -
en pan - ta - lo - ne - ta en a - no -

D-

T
8 ce - nuc - - - - ros vo

SOLO **A7b9b13** **D-7b13** **A7b9b13** **D-7b13** **de B a FINE**

T
8 y re

Partitura Quebranto, de Nicolás Mejía. Autoría propia.

El Fantasma De La Opera (Composición No. 2) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

De las ciudades que amanecen oxidadas

De allí soy yo

Y allí perdí mi corazón

De las ciudades que amanecen sin el sol

De allí soy yo

Y entre el smog se halla mi amor

Lo que está mal, en la ciudad

Es mi quimera y es mi menú matinal

Toxicidad, no hay bienestar

Ser bipolar es realidad

No hay esperanzas

Y eso te da bienestar.

Voy por la calle, parezco desesperado

Quiero perderme en esta fauna abisal

Ni soy de aquí, ni soy de allá

Y eso me pasa

Que corran aguas por el Río Bogotá

Porque no se van

A su ciudad,

Los que hablan mal y se quejan de Bogotá (Mejía Laganis, 2021).

El Fantasma de la Opera es un bolero tradicional en lo textual; líricamente está en clave de referirse a una ciudad como se puede encontrar en tantos boleros al estilo de “*En mi Viejo San Juan*” de Noel Estrada Suarez o “*Veracruz*” de Agustín Lara; solamente que acá se hace un juego un tanto bipolar de querer y despreciar al mismo tiempo la ciudad, que nos hace pensar en ese sentimiento de amor-odio, también experimentado en canciones como “*Ódiame por piedad*” con letra de Federico Barreto y música de Rafael Otero López. Se refiere a la dureza y rudeza de la ciudad con cierta nostalgia (“*De allí soy yo, y entre el smog se halla mi amor*”), a la vez que denigra de ella (“*Toxicidad, no hay bienestar, ser bipolar es realidad*”) debatiéndose entre ambos sentimientos hasta el final; dinámica que creo, se refleja en muchos bogotanos.

Por otro lado, *El Fantasma de la Opera* hace alusión a otro complejo o ventaja del bogotano, que es la carencia de una identidad clara, o la falta de tradiciones culturales propias de un lugar determinado (“*Ni soy de aquí ni soy de allá y eso me pasa...*”) Este fenómeno explica el porqué es tan difícil asumir una identidad cultural para el bogotano, ya que, a diferencia de otras regiones; en Bogotá no ha habido, por ejemplo, un estilo de música propiamente bogotano, lo cual hace problemático vivir en Bogotá porque no se percibe un sentido de pertenencia cultural propia, aparte de toda la cultura que viene de afuera, sea buena o mala.

Es muy difícil responder a qué es lo bogotano, pero desde otro punto de vista esa falta de definición puede ser ventajosa porque el vacío también nos permite la libertad de definirnos desde cualquier lugar.

Ya pasando a lo netamente musical *El Fantasma de la Opera* es un bolero muy tradicional si miramos su forma y armonía: 2 estrofas de 16 compases, una en menor, otra en su relativa mayor, con cadencias bastante tradicionales y recursos armónicos típicos del bolero filin que hemos reiterado a lo largo de esta investigación.

Rítmicamente proviene de la rama de los boleros que hicieron fusión con el chachachá, con referencias a “*Nuestro Juramento*” de Benito de Jesús interpretada por Julio Jaramillo u otras más cercanas a la salsa y el son como “*El baile del suavito*” de María Gómez interpretada Oscar de León, o “*La Boa*” de la Sonora Santanera.

En el área concreta de lo guitarrístico hice uso de un motivo melódico que se mantiene a lo largo de todo el acompañamiento conectando todos los acordes de la parte A. La parte B es mucho más libre con una sensación del bolero filin donde se utilizan sustituciones tritonales y rearmonizaciones improvisadas y dictadas por el carácter de la voz y de la letra.

Figura 5

El fantasma de la opera

Bolero

Nicolás Mejía

A $\text{♩} = 110$

A7 **Gm⁶** **A7** **Bb7^{#11}**



1. De las ciu da des quea ma ne cen o xi da das
2. De las ciu da des quea ma ne cen sin el sol

C^{#dim7} **A7** **Dm** **E-7^{b5}** **A7** **1. Dm⁶**



1. de allí soy yo y allí per dí mi co ra zón
2. de allí soy yo yen tre el smog se halla mia mor

B

2. **Dm⁶** **Eb7^{#11}** **D7^{b9}** **Ab7^{#11}** **Gm⁹** **D^bsus⁹** **Csus⁹** **C7^{b9}** **Fmaj7** **Eb7^{#11}**



1. yen la ciu dad lo que esta mal
2. to xi ci dad nohay bien es tar
3. porqué no se van de la ciu dad

D7^{b9} **Ab7^{#11}** **Gm7** **D^bsus⁷¹³** **Csus⁷¹³** **C7^{b9}** **Fmaj7** **Eb7^{#11}**



1. es mi qui me ra yes mi me nu ma ti nal
2. no hay es pe ran za y eso te da bien estar
3. los queha blan mal y se que jan de bo go ta.

A7 **Gm⁶** **A7** **Bb7^{#11}**



1. voy por la ca lle pa rez co de ses pe ra do
2. ni soy dea qui ni soy dea lla ye so me pa sa

C^{#dim7} **A7** **Dm** **A7^{b9}** **Em7^{b5}** **A7^{b9}** **Dm⁶**



1. quie ro per der meen es ta fau na a bi sal
2. que co rran a guas por el ri o bo go tá

Partitura El Fantasma de la Ópera, de Nicolás Mejía. Autoría propia.

Mi Vida (Composición No. 3) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

40 puestas de sol
brillan en tu corazón
tu amor me trae frescura
brisa caribe y con son
así como de ancho es el mar
así es mi amor por tu corazón.
¿Por qué revelar lo oculto?
¿Por qué explicar el amor?
deja la magia al misterio
que es ave errante y fecunda
pero en tu cielo tisú soy azul
y en tu corazón.
Soy como un ave sin rumbo
siempre cambiando de fe
pero creo en tu corazón
porque es la llama que enciende mi ilusión
dame tu amor y brindemos
con copas de miel al amanecer.

Creo en tu corazón

porque es la brisa que alivia mi dolor

dame tu amor y brindemos

con copas de miel al amanecer.

20 postales de amor, mi bien

desde otro puerto brumoso

creo que mi norte está muerto

pero tengo fe en nuestro amor (Mejía Laganis, 2021).

Mi Vida es una dedicatoria de amor, a manera de carta, que ilustra la confianza en un amor ante un futuro incierto y ante las adversidades de la vida. Se utilizan muchas metáforas con la naturaleza haciendo alusión a boleros como “*La enramada*” mencionado anteriormente. A la vez se juega con la idea de un dolor contrapuesta a la de un bálsamo del amor: un destino incierto que se consuela con la confianza de un amor cordial.

En cuanto a lo rítmico mi intención fue incursionar en géneros hermanos del bolero, cuya génesis se dio en el mismo momento, como lo son el chachachá y el son cubano, de manera que se percibe una sensación rítmica más movida que en las anteriores piezas influenciada por ritmos afro diaspóricos que pueden ir desde la clave caribe de la salsa hasta el afro beat.

El repertorio común del Jazz en los años 40s y 50s, conocido como el *Tin Pan Alley*, fue una serie de canciones para musicales de Broadway que fue sintetizada por los músicos de Jazz en lo que conocemos como *leadsheets* (partitura que indica un cifrado sin figuración específica, y con la melodía principal, dejando abiertos muchos otros aspectos de la interpretación que favorecen

la improvisación) Estos fragmentos eran a su vez canciones de musicales de compositores de los años 20s y 30s como Richard Rodgers (Nueva York 1902-Nueva York 1979) y George Gershwin (Brooklyn 1898- Los Ángeles 1937) entre otros, que como comentábamos anteriormente bebieron mucho de la música del Romanticismo, Impresionismo y compositores europeos de la primera mitad del siglo XX como Bela Bartok.

Comentaba anteriormente que este repertorio se prestó no solamente para los pequeños formatos de Jazz que nacieron en los años 30s sino como un caldo de cultivo para el bolero, sobre todo para el bolero filin; y se tomaron muchos conceptos armónicos de este repertorio. Con esta canción quise hacer un proceso parecido y tomé como referencia la canción “*Have You Met Miss Jones?*”, que es una pieza escrita por Richard Rodgers, donde en la parte B claramente se evidencian conceptos armónicos de compositores como Bela Bartok y su sistema de ejes: se sugieren unas nuevas regiones tonales donde se puede utilizar el grado bVI como subdominante y el grado III como dominante, generando a su vez unas nuevas gravedades tonales que son muy interesantes de escuchar. En la parte B de “*Have You Met Miss Jones?*” apreciamos que el tema gravita en torno a cadencias alrededor del grado bVI y el III de la tonalidad, tal y como lo sugiere Bartok en sus teorías. Este mismo proceso se puede ver reflejado en la armonía de *Mi Vida*, ya que las partes A,B y C están respectivamente en los grados i, bVI y III, además en la parte A se sugieren dominantes como el bVII también avaladas en las teorías de Bartok.

Figura 6

Mi Vida

A D-7 % G-7 C7

1. cua ren ta pues tas de so ol mi bien
 2. tua mor me tra e fres cu ra
 3. por que re ve lar lo ocul to
 4. de ja la ma gial mis te rio

5 D-7 % G-7 C7

1. ca ben en tu co ra zón
 2. bri sa ca ri bey con sol
 3. por quex pli car el a mor
 4. ques a ve erra ntey fe cunda

9 Fmaj7 % E7

1. asi co mo dean choes el mar
 2. pe ruen tu cie lo ti sú

13 A7 % % %

1. es mia mor por tu co ra
 2. soy a zul en tu co ra

17 **B** C-7 F7 Bbmaj7 %

zon soy co moun a ve sin rum

21 B7b5 E7 A- %

bo siem pre ca ren te de fe

25 Ab-7 Db7 **C** Gbmaj7 Ab-7

1. creoen tu co ra zón
 2. da mel co ra zón

2

29 $Bb-7$ $Eb7b9$ $Ab-7$ %

1. por que es lla ma quen cien de mi lu sion
2. por ques la bri sa quea li via mi do lor

33 % % $B\ maj7$ %

1.da mel co ra zon y brin

37 $C7b5$ $F7$ $Bb-7$ Eb

de mos con co pas de miel al

41 $Ab-7$ $Db7$ $Bsus$ $A7$

a ma ne cer de los

Partitura Mi Vida, de Nicolás Mejía. Autoría propia.

Cancioncilla (Composición No. 4) Letra Por León De Greiff, Música Por Nicolás Mejía**Laganis**

Voy a incrustarme en el silencio

de donde no debí salir.

Cuando háse de retornar

débase siempre no venir

y en su retiro se quedar:

voy a incrustarme en el silencio.

Es hora tiempo de callar:

lo que se tiene por decir

vale una arena de la mar

o un rebrilleo del zafir.

Voy a incrustarme en el silencio

de donde no debí salir

como no fuera por vagar

en torno al tema de se ir

dentro de sí, que ya es errar:

Voy a incrustarme en el silencio (De Greiff, 1937-1954)

Cancioncilla parte de la tradición de musicalizar boleros con poemas como veíamos con “*Nunca*” con letra de Ricardo López Méndez y música de Guty Cardenas, tradición que, por no ir más lejos, se remonta a los Lieder del romanticismo con coautorías como la de Schubert y Müller, y mucho más atrás cómo se evidencia en las múltiples formas poéticas usadas para rimar por los trovadores occitanos, que dan origen a formas poéticas tan populares como lo es la *décima*, forma decasílabo muy presente en los payadores latinoamericanos. León de Greiff (Antioquia 1895-Bogotá 1976) es un icónico poeta colombiano, conocido por tener varios alter egos al escribir, y también por su pasión por los giros y vocabulario del castellano antiguo, razón por la cual conocía muchas de las formas poéticas de la trova occitana.

El poema “Cancioncilla” fue extraído de su libro de poesía “Farrago” escrito entre 1937 y 1954. El poema es una variación modernista del soneto compuesta por 16 versos agrupados en un sexteto, un cuarteto, y otro sexteto, generando 3 estrofas. Los sextetos comienzan y terminan con versos eneasílabos, conteniendo en su interior todos versos octosílabos; el cuarteto de en medio se compone de octosílabos solamente. La estructura de las rimas en los versos es ABCBCA - CBCB - ABCBCA, de forma que existe una simetría rítmica en ellas.

El interesante mensaje filosófico que contiene el poema, ha sido a mi parecer, un valor preciadísimo en las mas variadas culturas del mundo: el alto valor del silencio. En una era donde estamos bombardeados por las comunicaciones; y donde nos justificamos y definimos a partir de ellas, la desaparición de la privacidad nos ha logrado desconectar de la búsqueda del silencio interno y externo como rito, en una furiosa dinámica de buscar consuelo y compañía en las redes; tristemente esto ha conllevado a pensar que el silencio es apático e improductivo. Esto genera un desconocimiento total del valor de las palabras y del valor de los silencios, a niveles en los que se habla y actúa sin pensar, provocando conflictos en todas las escalas.

La música parte de la base del cinquillo (clave 3-3-2) en lo rítmico, aunque haya una intención de tempo *rubatto* inspirado en boleristas como Bola de Nieve (Guanabacoa 1911 – Ciudad de México 1971) que permiten la interpretación de la letra de una manera declamada y muy pausada, sin una figuración clara del acompañante y con total libertad interpretativa. La parte armónica retoma un concepto muy usado en el romanticismo que es el de tener la posibilidad de dos relativas en una tonalidad determinada; una inferior y otra superior (ambas ubicadas a una distancia de tercera diatónica) En este caso tenemos una parte A en Fa menor, y una parte B en Re bemol mayor que representa el grado bVI, y es una relativa inferior, la parte C es en Si bemol menor, ya que es una síntesis armónica de Fa menor y Re bemol mayor, por ser un acorde que cumple la misma función armónica en ambas tonalidades.

Figura 7

Cancioncilla

Leon de Greiff

Nicolás Mejía Laganis

A

$\text{♩} = 80$ $B\flat m$ Fm^{maj7} $Gm7\flat5$ $C7\flat9$ $D\flat^{maj7}$

Voy aen crus tar men el si len cio de don de no de bi sa lir

$B\flat m$ Fm^{maj7} $Gm7\flat5$ $C7\flat9$ $D\flat^{maj7}$

cu an do ha ce de re tor nar de be se siem pre no ve nir

$B\flat m$ Fm^{maj7} $Gm7\flat5$ $C7\flat9$ Fm

yen su re ti ro no que dar voy aen crus tar men el si len cio

$B\flat m$ $G\flat^{maj7}$ $E\flat m7$ $A\flat7$

a a a a a a a a a a

$D\flat^{maj7}$ $E\flat m$ $Fm7$ $E\dim7$ $E\flat m7$ $A\flat7$

es ho ra tiem po de ca llar lo que se tie ne por de cir

$D\flat^{maj7}$ $E\flat m7$ $Fm7$ $E\dim7$ $E\flat m7$ $A\flat7$

va leu na re na de la mar oun re bri lle o deun za fir

$G\flat^{maj7}$ $G\flat^{maj7}$ $G\flat\dim7$ $F7\flat9$

a a a a a a a a a a

$B\flat m$ $Fm7$ $E\flat m7$ $A\dim7$

voy aen crus tar men el si len cio de don de no de bi sa lir

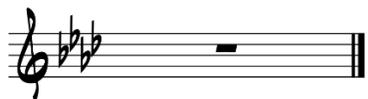
2

B \flat m *Fm 7* *E \flat m 7* *Adim 7 \flat 13*

co mo no fue ra por va gar en tor noal te ma de se ir

B \flat m *Fm 7* *E \flat m 7* *A \flat 7*

den tro de si que ya es e rrar voy aen crus tar men el si lencio



Partitura Cancioncilla, Letra de León de Greiff, Música por Nicolás Mejía. Autoría propia.

El Deseo (Composición No. 5) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

El deseo es un lugar insospechado
 el deseo se mueve diagonalmente
 siempre estar en el lugar equivocado
 y pensar en otros lares
 con nostalgia y añoranza.
 Por eso es que yo deseo lo imposible
 y por eso eres tú el amor de mi vida

porque nunca creí en poder alcanzarte

ahora te tengo a mi lado

en mi viaje compañía.

Siempre pienso en imposibles

siempre pienso en fantasías

siempre pienso en melodías

y en vivir de la poesía

y no me refiero a plata.

El deseo, el deseo es doloroso

Es un techo sin fin y no tiene fondo

el deseo, el deseo es caprichoso

tratamos de dominarlo, pero siempre se emborracha.

Desde las más inspiradoras ideas

hasta los más crueles gestos de la vida

todos tienen un autor intelectual, un autor intelectual

y es el deseo sin más.

Yo quise saber tu nombre

tú también querías la noche

tú también querías derroche

nos cogíamos la mano mientras pasaban los coches
con la sagrada ilusión, con la sagrada ilusión
de un beso toda la noche (Mejía Laganis, 2021).

Para *El Deseo* quise basarme en una concepción psicológica y filosófica del deseo abordada por Jacques Lacan (1901-1981), psiquiatra y psicoanalista francés, que aborda a éste, a *grosso modo* como una pulsión que nunca descansa y nunca se satisface del todo (véase Lacan, Jacques: *Seminario 6 – El deseo y su interpretación*; Ed. Paidós, 2014). De manera que cuando el deseo cumple su objetivo resurge nuevamente con otro, así desmarcándose constantemente de todo lo que se vuelve rutinario en la cotidianidad.

Mi lectura es que el deseo siempre se mueve por fuera de las fronteras de lo que es tangible, de este modo posicionándose, consciente o inconscientemente, diagonalmente a los planes trazados por la razón.

Ahora bien, esta concepción del deseo aplicada al amor romántico se plasma en todo el imaginario del amor cortés occitano, como en el de una gran cantidad de boheristas; donde se procura, consciente o inconscientemente avasallarse ante un amor imposible con la convicción de usar el deseo no consumado como una fuerza propulsora, y una llama creativa que intensifican el sentimiento y la inspiración.

En el caso de mi composición se habla del deseo como una sensación constante de insatisfacción (siempre estar en el lugar equivocado) que empuja al narrador a consumir el amor de su más alta esperanza: cortejar a su amada y vivir de la poesía (no económicamente sino como motor vital y única verdad). También se pone de manifiesto el doble filo del deseo, dado que éste puede inspirar tanto las acciones más temerarias como los más crueles gestos de la vida.

En lo musical, la referencia más importante para esta pieza es la obra de Julio Jaramillo (Guayaquil 1935-1978), distinguido músico y cantante ecuatoriano de boleros que popularizó el estilo del bolero fusionado con el vals y el pasillo: estilo donde prevalecen la métrica de $\frac{3}{4}$, y el formato de 3 guitarras (dos rítmicas y una melódica), muy en la línea de lo que en Colombia harían agrupaciones como Garzón y Collazos, Silva y Villalba y Jorge Villamil (profundamente influenciados por el bolero, tanto lírica como musicalmente. Interpretaron música de boleristas como Guty Cardenas, Alfonso Esparza y Rafael Barros entre otros, además de copiosos pasillos, bambucos, rajaleñas, tangos y más).

Es interesante ver cómo en los ritmos sudamericanos prevalecen las métricas ternarias ($\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$) más que en Centroamérica, y mi intención en *El deseo* fue acercarme a estas sonoridades. Por el lado armónico y melódico me ceñí bastante a los elementos más tradicionales del bolero-vals: introducción e interludios con punteos de guitarra, 2 estrofas de 16 compases, una en tonalidad menor y otra en mayor como los boleros más tradicionales, y lo más importante: la métrica de $\frac{3}{4}$ con ritmo de vals.

Figura 8

El Deseo

Bolero Vals

Nicolás Mejía Laganis

Intro Cm⁶ Cm⁶ Gm Gm

Am⁷b⁵ 1. D⁷b⁹ G⁷/A^b Ddim⁷ 2. D⁷

Gm D⁷b⁹ Gm **A** Cm Cm

1. el _de se oes un lu gar in sos pe
 2. so siem pre de se o loim po
 3. el de se o el de se oes do lo

Gm Gm D⁷ D⁷

cha do el de se o se mue ve dia go nal
 si ble y por e soe res tuel a mor de mi
 ro so es un te cho sin fin y no tie ne

G⁷/A^b Ddim⁷ Cm Cm

men te siem pres tar en el lu gar e qui vo
 vi da por que nun ca crei en po der al can
 fon do el de se o el de se oes ca pri

Gm Gm 1. D⁷ D⁷

ca do y pen sar en o tros la res con nos tal gíay con gua
 zar te aho ra te ten goa mi
 cho so tra ta mos de do mi

2

1. G7/A^b Ddim7 | 2. A^b D7

ya bo por e la do en mi via je com pa
nar lo pe ro siem pre sem bo

Gm D7 Gm **B** Cm F7

ñi a siem pre pien soen im po
rra cha rra cha yo qui se sa ber tu

B^bmaj7 E^bmaj7 Am7^{b5} D7

si bles siem pre pien soen me lo
nom bre tu tam bien que rias la

Gm G7 Cm7 F7

di as siem pre pien soen me lo
no che tu tam bien que rias de

B^bmaj7 E^bmaj7 Am7^{b5} D7

di as yen vi vir de po e si as y no me re fie roa
rro che nos co gi a mos la ma no mien tras pa sa ban los

Gm G7 D.C. al Fine Cm7 F7

pla ta con la sa gra dai lu
co ches

B^bmaj7 E^bmaj7 Am7^{b5} D7

sion con la sa gra day lu sion deun be so to da la

Gm G7

no che

3

El Poder De Lola (Composición No.6) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

Ella es así, tiene un poder particular
entra al salón, te dan ganas de saludarla,
ella es así, te hace olvidar lo que está mal,
entra al salón, y ella es el alma del lugar.

Nadie le quita lo bailado, goza

Ella se ha acercado a bailar, sola

Baila.

Ella se fue, ella se fue sin avisar

dejó su nombre con un camarero del bar,

cuando leí lo que dejó en la servilleta,

solo decía:

El Poder de lo Latino (Mejía Laganis, 2021).

El poder de Lola es un ejercicio lírico de personificar el poder de Lola: de lo latino. Y por lo latino me refiero a ese espíritu discutido en páginas anteriores que contempla la vida de una manera más festiva, a ese *tempo* vital que se inclina más por disfrutar los placeres de la vida y por transformar los dolores en canto y baile, por transmutar la tristeza en nostalgia y *añoranza*: pero ante todo un espíritu al que nadie le quita el goce y lo bailado.

En el aspecto musical hay uso de una técnica compositiva muy distinta a las anteriores canciones. He aquí una búsqueda muy concreta en el sonido modal, y particularmente basada en

los modos sintéticos que provienen de músicas populares: es decir modos que no son necesariamente pentatónicos (escalas de 7 notas) y que poseen armaduras diferentes a las armaduras tonales. Para este caso particular escogí la sonoridad de una escala conocida como la *escala oriental*, que en este caso se caracteriza por ser una escala octatónica que tendría como armadura La bemol y Re bemol, de forma que tenemos las notas: Fa – Sol - La bemol – Si -Do - Re bemol – Mi. Lo primero que hice fue extraer los acordes con séptima que salen de cada una de las notas de la escala, y posteriormente busqué la manera de encontrar una progresión interesante en estos. Una vez obtenida la progresión diseñé una melodía que funcionara, y por último escribí la letra. El uso de este modo fue precisamente motivado por la búsqueda de una sonoridad árabe también haciendo referencia a toda la herencia poética árabe que tanto aportó a conformar la identidad del trovador en Europa y América.

Figura 9

EL PODER DE LOLA

NICOLAS MEJIA

SCORE

A

TENOR **E-7** **F-7**
 1. EN - LLA'ES A - SI TIE - NE'UN PO -
 2. EN - TRA'AL SA - LON TE - DAN GA -

T **CMAJ7#5** **D^b7#11**
 1. DER PAR - TI - CU - LAR

T **CMAJ7#5** **C7B9** **D^b7#11**
 2. NAS DE SA - LU - DAR'LA

T **E-7** **F-7**
 E - LLA'ES A - SI TE'HA - CE'OL - VI -
 EN - TRA'AL SA - LON E - LLA'ES EL

T **CMAJ7#5** **D^b7#11**
 1. DAR LO QUE'ES - TA MAL

T **CMAJ7#5** **C7B9** **D^b7#11**
 2. AL - MA DEL LU - GAR

2

EL PODER DE LOLA

B

T 8 13

G7b9#11 F-MAJ7

E - LLA SE'A - CER - CA - DO'A BAI - LAR
 E - LLA SE'A - CER - CA - DO'A BAI - LA -

T 8

D^b7#11/B C7b9

- - - - - SO - LA - LA -

C

T 8 17

B^b-7 G7b9#11

AH AH

T 8

G^bMAJ7 F7b13

AH AH

T 8

E⁶ C7b9

AH AH

T 8

F[#]/B F[#]7

AH AH 24

D

T 8

E-7 F-7

E - LLA SE - FUE E - LLA SE
 DE - JO SU - NOMBRE CON UN SE
 CA -

EL PODER DE LOLA

3

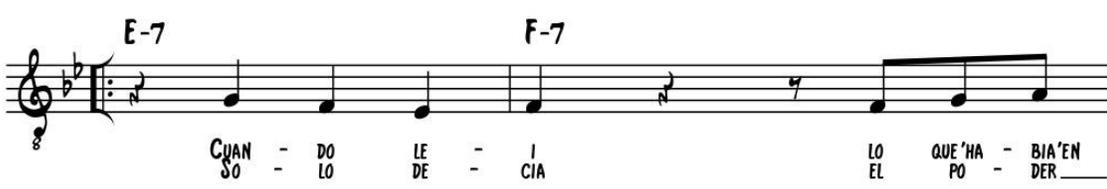
1. **CMAJ7#5** **D^{b7#11}**

T  FUE SIN PRE - GUN - TAR

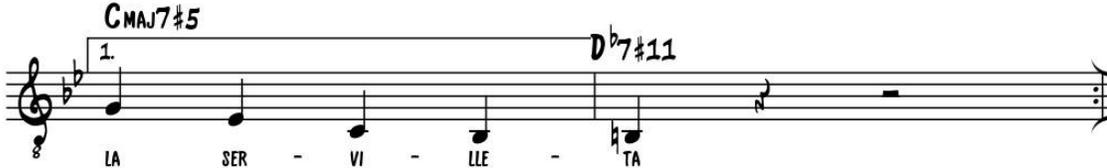
2. **CMAJ7#5** **C7B9** **D^{b7#11}**

T  MA - RE - RO DEL BAR

E-7 **F-7**

T  CUAN DO LE - I CIA LO QUE HA - BIA EN
SO - LO DE - CIA EL PO - DER

1. **CMAJ7#5** **D^{b7#11}**

T  LA SER - VI - LLE - TA

2. **CMAJ7#5** **C7B9** **D^{b7#11}**

T  DE LO LA - TI - NO

Partitura El Poder de Lola, de Nicolás Mejía. Autoría propia.

La Horrible Noche (Composición No. 7) Letra Y Música Por Nicolás Mejía Laganis

La luna está ensangrentada
por los reflejos de una calle donde la gente protestaba
en esa horrible noche
se oyeron tantos gritos se oyeron tantas balas.

Las madres van desconsoladas
a la estación y la mañana aclara
lo que fue muerte tan evitable
seguro fue un delito seguro que fue un sueño según los oficiales.

Si el miedo es parálisis, la acción es movimiento
No estamos solos en la lucha por los pueblos
Queremos acabar con tantas noches de fascismo
No estamos solos en la lucha por los pueblos.

Cuando se supo el veredicto
que eran malhechores que eran delincuentes que eran delirantes
Pero no salió en la noticia
que eran estudiantes y trabajadores sin posibilidades.

Desolación se siente en esta noche
por un país que no tiene futuro
la guerra es todo lo que hacen
se oyeron las metralas se vieron los fusiles se vieron los disfraces.

Si el miedo es parálisis, la acción es movimiento
No estamos solos en la lucha por los pueblos

Queremos acabar con tantas noches de fascismo

No estamos solos en la lucha por los pueblos (Mejía Laganis, 2021).

La situación en las calles de muchas ciudades colombianas entra en un estado crítico y preocupante para toda la comunidad internacional a partir del 28 de abril del 2021, y al día de hoy (20 de mayo) las cosas solo han empeorado. Los abusos policiales sistemáticos han dejado a la fecha 43 muertos y alrededor de 1000 heridos, múltiples casos de tortura, abuso sexual, y más de 500 desaparecidos; cifras que elevan la situación de represión social en Colombia a la magnitud de dictaduras como la de Jorge Rafael Videla en Argentina y Augusto Pinochet en Chile durante la década de 1970.

Ante una situación tan desoladora sentí la responsabilidad de incluir una canción en este trabajo que reflejara los sentimientos surgidos en esta coyuntura, además de un retrato que proporcionara una imagen fiel a lo que se ha vivido en el país: madres desconsoladas por sus hijos muertos y desaparecidos, altos mandos policiales justificando la brutalidad de las fuerzas armadas con la vieja fachada de combatir el vandalismo y por último la sensación desoladora ante un gobierno que todo lo que ha hecho y ofrecido a los colombianos durante años es: la guerra.

Por el lado musical vale la pena mencionar referencias muy marcadas como la canción “La luna en tu mirada” de la agrupación cubana de armonía vocal Los Zafiros. Este conjunto nacido en 1962, se cataloga dentro del movimiento del bolero Filin que tanto hemos abarcado, aunque en su música se evidencien influencias claras a conjuntos estadounidenses como The Platters y a estilos como el Rock and Roll y el Doo-Wop.

Predominan en las armonías el uso de acordes menores con 6ta y el movimiento armónico por círculo de cuartas en las estrofas. Mientras que se usan los *coltrane changes* a partir de la

tonalidad de La mayor en los coros, que transitan por el bVI y el III grado de la tonalidad, respectivamente, a través de dominantes de estos grados.

Figura 10

La Horrible Noche no cesó

Nicolás Mejía

Intro=f#
 ♩ = 80

1. 2.
 F#m7 F#m6 F#mb6 F#m7 Fmaj7 A♭7 D♭maj7 E7

A=am

7 Am9 Am9 Dm6 Dm6

11 G7 Bdim7 Cdim Cmaj7 Cmaj7

15 A7 A7 Dm Dmmaj7

18 Dm7 Dm6 Dm7b5 G7 Cmaj7

22 Bm7b5 E7b9 Am7 Am9/B Dm6

26 Dm6 G7 Bdim7 Cdim Cmaj7

30 Cmaj7 A7 A7b9b13 Dm Dmmaj7

34 Dm7 G7 Dm7b5 G7 Cmaj7 E♭7

38 A♭maj7 C7 **B=b** Bmaj7 C#m7 D#m7 Ddim7 Amaj7 A#7

2

42 D#maj7 F#7 Bmaj7 C#m7 D#m7 Ddim7 Amaj7 A#7

46 D#maj7 G7 **A=ebm** Ebm7 Ebm7 Abm6

50 Abm6 Db7 Fdim7 Gbdim Gbmaj7

54 Gbmaj7 Eb7b9 Eb7 Abm Abmmaj7

58 Abm7 Abm6 Abm7b5 Db7 Gbmaj7

62 Fm7b5 C7 Ebm6 Ebm7 Abm6

66 Abm6 Db7 Fdim7 Gbdim Gbmaj7

70 Gbmaj7 Eb7b9 Eb7 Abm Abmmaj7

74 Abm7 Db7 Abm7b5 Db7 Dmaj7 F7

78 **Outro=C** Bbmaj7 Db7 Cm7 Cm6 Cmb6 Cm7

Lo De Menos (Composición No. 8) Letra y Música por Nicolás Mejía Laganis

Lo de menos es que cambies tu apariencia
es que cambies tu vestido, o tu pelo de color
lo de menos es mi miedo y mi impaciencia
ante la grandeza de tu corazón.

Lo de menos son esas grandes ideas
son esas aspiraciones, que tanto me hacen sufrir
lo de menos es tener llena la cuenta
si se tiene vacío el corazón.

Lo que hay que tener en cuenta
es que tu amor me ha tolerado las torpezas
asumiendo mi inconciencia

Te entrego mi corazón, algo maltrecho
con tanta vida, tantas ansias.

Lo de menos es un cambio de conciencia
es encontrar la alquimia, la piedra filosofal
lo de menos es tocar bien estas notas
si no tengo lleno el corazón.

Lo de menos son todos los secretos

que intuyes y que palpas en todos mis silencios

lo de menos es saber a ciencia cierta

o cambiar el arcoíris de color.

Tu corazón está cerca y en mí desaparecen los demonios

ciclopes y lestrigones.

Si me detengo a pensar en nuestra vida

tantas risas, tantos besos (Mejía Laganis, 2021).

Lo de menos es un llamado a un amor romántico que se basa en un mundo más real y menos platónico. Es un llamado a desmitificar el amor romántico basado en estándares como la clase social, los ingresos, la imagen, la fama o la intelectualidad. Por el contrario, la letra sugiere un amor basado en cosas tan sencillas como una risa y tan difíciles de entender como la tolerancia de los defectos, el perdón, y el apoyo en los momentos incómodos y difíciles. Es una apología del amor que abriga, que se preocupa y que se construye lentamente y con paciencia. Esta concepción del amor nos conduce al *amor cordial* de los trovadores occitanos, y se opone a los ideales amorosos más celebrados en la actualidad.

Yo pienso que en la actualidad reinan unos ideales amorosos bastante frívolos acobijando la generación en que nací. Vale la pena acuñar el concepto de *amor liquido* utilizado por el sociólogo polaco Bauman (2005) para describir los ideales del amor en el marco de unas sociedades globalizadas, y sistemáticamente asediadas por las redes sociales. En estos tiempos se percibe una manera de relacionarse bastante efímera, y condicionada por el consumismo y el marketing. El amor romántico se ha vuelto tan desechable como los productos, se buscan

relaciones sin compromiso, donde no haya necesidad de involucrarse sentimentalmente y no haya necesidad de conocer al otro. El amor romántico prácticamente se ha vuelto para mis contemporáneos un canje utilitario a manera de un negocio donde solo se obtiene un servicio, se alimenta el ego, el narcisismo y la falta de empatía, la indiferencia y muchos más defectos de carácter.

Las expresiones musicales siempre son el reflejo más preciso de los símbolos importantes para una comunidad y en este caso para una generación. En este orden de ideas percibo al reguetón como una descripción gráfica de los valores del amor líquido: tener es ser (mis riquezas determinan cuanto valgo como persona), la belleza es plástica y superficial (no vale la belleza interior), el sexo sin amor es el objetivo (*sin compromiso...* como dice un reguetón), y lo más grave de todo es: hay que evitar sentir a toda costa.

Lo bonito del bolero, que intento rescatar en esta canción es una concepción del amor muy contraria al amor líquido; una concepción basada en el compromiso amoroso y toda la gama de sentimientos que eso implica: risas y alegrías, dificultades y errores, nostalgias y añoranzas, anhelos y fantasías entre muchos sentimientos más. Sentir no es fácil, pero reprimir las emociones solo acaba en frivolidad. La forma en la que diseñé la letra tiene como referencia la canción "*Just The Way You Are*" de Billy Joel, que justamente habla de amar tomando lo malo y lo bueno, sin expectativas estéticas o intelectuales: amar incondicionalmente sin querer cambiar nada en el ser amado.

En la parte musical me propuse hacer un bolero sencillo y recordable, cuya melodía se pudiera tararear, sin muchas aristas armónicas y con la intención de permitirme cantarlo sin dificultades y concentrado en el sentimiento. Formalmente se comporta como un bolero tradicional inspirado

en referencias como “Cien Años” de Rubén Fuentes y Alberto Raúl Fernández en la versión de Pedro Infante. Tiene particularidades muy estilísticas del bolero como las 2 estrofas de 16 compases, y las cadencias plagales con el cuarto grado menor.

Figura 11

Lo de menos

Bolero Nicolás Mejía Laganis

intro $\text{♩} = 85$

G^6 $G^{\text{maj}7}$ $F^{\#m7}$ $A^{\text{m}9}$ $D13^{\text{b}9}$

$G^{\text{maj}7\#5}$ $G^{\text{maj}7}$ $C13$ $F^{\#m11}$ $B7^{\text{b}9\text{b}13}$ $E^{\text{m}11}$ $A7^{\text{b}9}$

D^6 $E^{\text{m}6}$ D^6 $G^{\text{maj}7}$ $C13$

D^6 $E^{\text{m}6}$ D^6 $G^{\text{maj}7}$ $C13$

D^6 $E^{\text{m}6}$ D^6 $G^{\text{maj}7}$ $C13$

A D^6 $E^{\text{m}7}$

1. lo de me
2. lo de me

nos es que cam bies tua pa rien cia es que cam bies tu ves
nos es un cam bio de con cien cia es en con trar la

$F^{\#m7}$ $G^{\text{maj}7}$

ti do o tu pe lo de co lor lo de me
qui mia la pie dra fi lo so fal lo de me

$G^{\text{m}7}$ $C7$ $F^{\#m7}$ $B7^{\text{b}9}$

nos es mi mie doy mim pa cien cia an te la
nos es to car bien es tas no tas si se tie

$E7$ $E^{\text{m}7}$ $A7$ D^6

gran de sa de tu co ra zon lo de me nos es te ner un gran sa
ne va ci oel co ra zon lo de me nos son to dos los se

2

Em⁷ F#m⁷ Gmaj⁷

la rio es que sea mos co no ci dos dentro de la so cie dad lo de me
cre tos que in tu yes y que pal pas en to dos los si len cios lo de me

Gm⁷ C⁷ F#m⁷ B⁷b⁹ Em⁷ A⁷

nos es es tar le jos de ca sa sies tas bien cer ca de mi mi co ra zon
nos es sa ber a cien cia cier ta o cam biar el ar co i ris su co lor

D Gm⁶ D **B** Am Am^{maj}⁷ Am⁷ Am⁶

lo que hay que te ner en cuen ta es que tua mor me to le ra la tor
tu co ra zon es ta cer ca y en mi des a pa re cen los de

Gmaj⁷ C⁷#¹¹ Bm¹¹ Fdim⁷ E⁷

pe za a su mien do min con cien cia yo te doy mi co ra zon al go mal
mo nios ci clo pes y les tri go nes si me de ten goa pen sar en nues tra

E⁷ Em⁷ A⁷

tre cho con tan ta vi da tan tos be sos lo de me
vi da en tan tas ri sas tan tos be sos

A D⁶ Em⁷ F#m⁷

nos son e sas gran des i de as son e sas as pi ra cio nes que tan to ha cen su frir

Gmaj⁷ Gm⁷ C⁷ F#m⁷ B⁷b⁹

lo de me nos es te ner lle na la cuen ta si se tie

Em7 A7 D6 Gm6 D6 G6

ne va ci oel co ra zon

outro

Gm^{maj7} F#m7 Am⁹ D13^{b9}

Gmaj7^{#5} Gm^{maj7} C13 F#m11 B7^{b9b13} Em11 A7^{b9}

Partitura Lo De Menos, de Nicolás Mejía. Autoría propia.

Conclusiones

El Sentimiento Como Motor De La Música

A lo largo de esta travesía entre boleros queda resonando en mi quehacer musical la importancia de los afectos. La música hay que sentirla, por más redundante y cliché que suene. Como interprete y compositor concluyo que el bolero es una forma musical, que por su naturaleza sencilla, romántica y pausada permite al musico y al oyente entregarse con libertad a lo que llamamos el *sentimiento*. Es bastante interesante que un tema como el de ponerle *sentimiento* a la música sea tan difícil de desglosar de una manera técnica o racional, así que no

me voy a desgastar en esa homérica tarea, pero si quiero resaltar que mi percepción de la creación e interpretación musical, luego de esta experiencia, ha dado un giro inesperado hacia permitir mucho más espacio en la música; como compositor e interprete. El espacio es importante porque permite tomarse un tiempo para pensar y para sentir lo que uno realmente quiere decir o sentir; previene las reacciones automáticas que usamos cotidianamente para interactuar: en la música y en la vida. Para mi ahora es imprescindible que las canciones sean bailables y cantables. Que se puedan cantar a capella como hacía mi abuelo con *Recuerdos de Ypacarai* y muchas otras. Que se puedan bailar así sea con el zapateo de un pie o el movimiento de la cabeza. Pero, sobre todo: que las canciones se puedan *sentir* al escucharlas e interpretarlas.

El Bolero Como Mi Forma De Folclor

Uno de los cuestionamientos más comunes en músicos criados y nacidos en Bogotá es la pregunta por la tradición musical que nos acobija. Mientras que en múltiples regiones de Colombia se encuentran tradiciones musicales muy concretas, en Bogotá se da el fenómeno de que el músico en formación tiene dificultades para aferrarse a una tradición.

Por un lado, esto tiene que ver con que muchos músicos bogotanos no provenimos de familias de músicos y estuvimos expuestos a muchas clases de música desde pequeños: desde la influencia *anglo* de las emisoras y la televisión, hasta la marcada tendencia hacia la música clásica o el jazz en las escuelas, y de último en la lista: ciertas músicas populares que se escuchaban en la calle y en algunas familias. Al emprender el camino de conquistar la maestría de un estilo dentro de nuestra formación musical con frecuencia nos vemos confrontados con que, como dicen popularmente: *nos falta el centavo para el peso*. Nos es difícil entrar a competir

tanto con los músicos populares que sí crecieron dentro de una tradición musical popular como con los músicos clásicos y de jazz formados en lo que llaman el *primer mundo*.

Todo este cuestionamiento me invitó a buscar un género musical latinoamericano que acobijara a la generación de mis padres, abuelos, vecinos y conocidos, cómo también a mis contemporáneos. Esto me remitió a los boleros a capella que cantaba mi abuelo y a los discos de Pedro Infante que tanto escuchaba mi abuela. Recordé muchas tardes de mi infancia escuchando los discos de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez (nueva trova cubana, que nació del bolero) que tanto movían a mi madre. Recordé la influencia del bolero en bandas de rock latinoamericano que marcaron mi adolescencia como Aterciopelados, Fabulosos Cadillacs y Los Tres por nombrar algunos. Los discos de Luis Miguel y Armando Manzanero que sonaban tanto en los restaurantes, pero lo más valioso: los boleristas ambulantes que escuché en tantos viajes de transporte público y en las calles bogotanas.

Otro aspecto importante que me inspiró en asumir el bolero como mi folclor fue encontrar en este un terreno familiar que me permitió crear sin la preocupación de tener que estar a la altura de unos estándares inalcanzables. Por el contrario, descubrí en el bolero la posibilidad de expresarme holgadamente, dada su naturaleza pausada y sencilla.

Cómo conclusión es muy gratificante por fin encontrar la forma de visitar una tradición musical latinoamericana desde un lugar que no resulta intrincado, hostil y problemático, sino por el contrario acogedor, sencillo y disfrutable. El bolero me ha permitido la libertad de no sentirme ajeno a una tradición; por fortuna el bolero carece de *autoridades* que declaren una manera correcta de tocarlo, y tampoco es posible determinar a una comunidad específica como dueña de este estilo, lo cual evita problemas de apropiación cultural.

El Bolero En El Estudio de Músicas Populares

Un derrotero muy claro que queda como conclusión de esta investigación es el de promover la inclusión del bolero dentro del estudio de músicas populares. Me sorprende que teniendo una naturaleza tan didáctica el bolero no se vea con frecuencia dentro de las aulas de música popular latinoamericana. Por un lado, el bolero tiene la ventaja de permitirnos comprender muchos idiomas musicales que le son transversales: el jazz en sus armonías y estructuras formales. En el aspecto rítmico el son cubano, la salsa, la ranchera, los corridos, los pasillos, los bambucos, los tangos, las milongas, el chachachá y el mambo entre muchos otros.

Creo, como conclusión que el bolero es un crisol de muchos estilos latinoamericanos, y por su esencia destila muchos aspectos pedagógicos. Es impresionante el volumen de su repertorio y por sus características rítmicas, melódicas y poéticas se presta mucho para estimular la creatividad en estudiantes de músicas populares que estén iniciando su formación.

La Reivindicación De Los Derechos Del Música Popular Latinoamericano

Es imprescindible que con el desarrollo de los Estados latinoamericanos se entienda la importancia de dignificar el oficio del músico popular. Empezando por formalizar el oficio de los músicos que tocan en las calles, garantizándoles un sistema de salud que los atienda, una pensión y un lugar digno para vivir, que estén carnetizados por el ministerio de cultura. Se debe formalizar que los músicos de la calle tengan derecho a tocar en espacios públicos sin ser perseguidos por la policía, eso si con unos horarios y espacios adaptados para ellos. Tenemos que cambiar la perspectiva de ver a los músicos callejeros cómo indigentes y desadaptados, y por el contrario darles la visibilidad que necesitan, con la cual sería más fácil para el colombiano de a pie tener una identidad cultural clara, empoderada y consciente de su patrimonio musical como podemos ver en sociedades como la cubana. La música popular colombiana sin dificultades

podría ser una industria enorme generadora de muchos ingresos para todo el país; el gran problema es que no hay una inversión del estado destinada a este gremio. Hay que considerar a los músicos populares como actores que configuran la identidad cultural de un país, cómo referentes de sabiduría popular, y cómo emprendedores que pueden generar mucha riqueza: económica y cultural.

La Importancia Semántica De La Música

Mi más grande conclusión de todo este proyecto, que surge al final de este enriquecedor ciclo por las aulas javerianas, es una lectura muy personal: sentir y pensar la música de una manera semántica: a través de sus símbolos. Hay muchas cosas externas siempre atravesando el quehacer musical más allá del lenguaje musical o las notas; saberes transversales que le dan sentido a las notas. El músico, en mi opinión, debe integrar su visión del mundo dentro de su arte, y esa visión del mundo está dictada por muchas lecturas, por muchas lecturas que no son necesariamente de los libros o las partituras, sino lecturas de todos los sucesos de la vida, incluyendo los más pequeños. Las lecturas formadas por cuenta del dialogo consigo mismo, con el mundo y con todas sus relaciones, generan posturas frente a la realidad.

Concluyo que hay que leer la realidad, y en ese sentido es importante preguntarse y leer el sentido de las músicas que se interpretan y se crean, y que ese *sentido* sea pensado primero que los aspectos técnicos. Vale la pena preguntarse por el sentido que uno le está dando a la música; comprender la dirección en la que uno quiere dirigirse y el propósito final de lo que uno está haciendo. Si bien en el bolero el propósito principal es sentir, cantar y bailar, también se pueden buscar otros propósitos en éste como la conciencia social o el cuidado de uno mismo. La comprensión filosófica, poética y simbólica de la música está por encima de los aspectos

técnicos; la razón de este argumento es que el pasar por alto este aspecto convierte la música en una práctica netamente atlética y competitiva.

Finalizo este texto con la reflexión de que cuando se habla de tocar con sentimiento, en realidad se habla de tocar haciendo una lectura de los símbolos que permean la música, y lo más importante: teniendo una postura frente a la música y frente a la vida.

Referencias

- Baldó, A.-S. (1998). *Els Trobadors*. Barcelona : Barcino.
- Bauman, Z. (2005). *Amor Liquido*. Barcelona: Fondo de Cultura.
- Bibliothèque Européenne; Oeuvre poétique (varios autores);. (1966). *Les Troubadours*. Paris: Éditions Desclée de Brouwer.
- Bostridge, I. (2010). *Anatomía de una obsesión*. Barcelona: Acantilado.
- Bostridge, I. (2019). «Viaje de invierno» de Schubert: *Anatomía de una obsesión*. Acantilado: Barcelona.
- Cañizares, D. (1995). *La trova tradicional cubana*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Ciudad de Edición.
- Caravaca, R. (1995). *313 boleros, por ejemplo*. Madrid: Ediciones Guía de Música.
- Carmela, d. (1990). *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. Santiago de Cuba: Letras Cubanas,.
- Carpentier, A. (1980). *Ese músico que llevo adentro*. La Habana: Letras Cubanas.
- Chávez Cortés, E. (s.f.). *El bolero: el amor hecho canción*. Argentina: Ediciones Andrómeda.
- De Greiff, L. (1937-1954). Farrago. Quinto mamotreto. En *Cancioncilla*. Bogotá: Ediciones S. L. B.
- De Riquer, M. (1978). *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.

Frank, I. (París, 1950). Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne.

Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques, vol. 1, 63-81.

Hernandez, E. (1986). *La música en persona*. La Habana: Letras Cubanas.

Hernández, E. (1986). *La música en persona*. La Habana: Letras Cubanas.

Lara, A. (2014). *A Cultural Biography*. Oxford University Press.

Lugones, L. (1944). *El payador*. Buenos Aires: Centurión.

Marcelino, R. (1997). *Itinerario del payador*. Argentina: Editorial de Entre Ríos.

Menéndez Pidal, R. (1941). *Poesía árabe y poesía europea*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Montero Aroca, J. (2010). *Bolero: Historia de un siglo de emociones*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Nelli, R. (1982). *Trovadores y troveros*. Barcelona: Jorge J. Olañeta Editor.

Orovio, H. (1981). *Diccionario de la Música Cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

Orovio, H. (1991). *El bolero latino*. La Habana: Letras Cubanas.

Valdés Cantero, A. (1988). *El músico en Cuba: ubicación social y situación laboral en el período 1939-1946*. La Habana: Pueblo y Educación.

Valdés Cantero, A. (2000). *Nosotros y el bolero*. La Habana: Letras Cubanas.

Vallcorba, J. (2013). *De la Primavera al Paraíso, El amor, de los trovadores a Dante*.
Barcelona: Acantilado.

Venegas, L. (2000). *El Bolero poesía: "Los Panchos", otros compositores e intérpretes*.
México: Ediciones La Prensa.

Verdon, J. (2013). *La femme au Moten Age*. Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot.