

no pertenencia a tierras o a gentes definidas en ellas?, y ¿cuál es la raíz de ese sentimiento amoroso exclusivista? (igual lo encontraremos en la poesía quechua, en el *Sakuntala* de Kalidasa, en el *Ars amandi* de Ovidio, en Corín Tellado y la telenovela diaria). La ejemplarización es débil: se habla de lo exclusivo de la relación de pareja y se citan letras obvias; pero qué decir de un bolero como *Poema*, que logra lo rechazado, o sea, la abstracción (que es diferente del alejamiento del compositor, para que viva la situación por sí sola), mezclando la consideración de los elementos del paisaje con alegorías no necesariamente amorosas (poema es “un trovador en serenata queriendo la luna enamorar”). Así también, *Mujer*, de Agustín Lara, es un tema que excluye el mundo de la pareja, en cuanto la mujer es colocada en un pedestal, “afuera”, sola; igual sucedería con canciones de Rafael Hernández como *Pobre gaviota* (la mujer en el “mundo de la perdición” no es la mujer en pareja) o *Amigo*, en la que el tema de la pareja es apenas implicado, pero no cantado. Todo ello sin contar con el atractivo panorama de boleros dedicados al pueblo natal o a la ciudad evocadora, centro, en últimas, de *Noches de Cartagena*, del maestro Jaime R. Echavarría.

El segundo aspecto, que capta la atención del estudioso y del sensible, pero que no tiene resolución ni desarrollo en el libro, es el de la tradición del bolero. Aparte de un anecdota-rio, que muestra, es cierto, la mano de un enamorado del género, los problemas que, finalmente, han de concluir en aquella pregunta por el bolero hoy en día, y cómo mirarlo, no ofrecen más mirada histórica que la fragmentaria, y fragmentariamente

valiosa, que transmiten las respuestas de los tres entrevistados, en especial las de César Portillo de la Luz. Los orígenes del bolero no son precisados, o, por lo menos, planteados, salvo por las referencias cronológicas al bolero en México, con Agustín Lara (sin ampliaciones sobre los antecedentes de éste), y al bolero cubano, en el que, por otra parte, notamos una laguna importante en su problematización del bolero y lo “tropical” (ya que el bolero, sea cual fuere su origen, nos presenta una extendida y casi inmodificada “historia criolla”). Frases como éstas nos dejan desconcertados: “Lara no crea de la nada; él prolonga unas vertientes transitadas por otros, desarrolla unas inclinaciones y llega a un estilo...”; “Agustín Lara es hasta cierto punto el creador del bolero”; “[...] es cosa sabida el origen cubano del bolero”. Para mí lo más claro en este punto es que queda barrida la tesis de una nacionalidad del bolero. Todo el problema va a: ¿en qué radica su criollismo latinoamericano?

En tercer lugar, apunto al vuelo algunas cuestiones que toca Mora y que reclaman un desarrollo y conducen a consideraciones serias sobre el bolero: su caracterización por la carencia de lo narrativo, que me parece un acertado comentario, pero que remite al planteamiento sobre el tipo de personaje creado por el bolero y, sobre todo, su diferenciación con ese otro impersonal y cursi (tan aéreo que permite la evasión de la narración) de la balada de nuestros días, más que un personaje una situación que mal llama Mora universal (no hay que confundir universal con popular). A partir de las letras de Lara, el fenómeno de las influencias “literarias” en los primeros letristas

de bolero, cuya obra, salvo la de Lara, apenas si se menciona; es maravillante y cierta la presencia de los nutrimentos léxicos de Darío en el cantor veracruzano: la relación alude a cierto clima decadentista y transnacional del que el Modernismo se hizo eco alguna vez en la mezcla de exotismo y telurismo. Sin embargo, la relación directa carece de sentido porque se trata de dos lenguajes diferentes —literatura y canción—, y la diferenciación de un Lara exótico y rubeniano y un Lara más popular y sencillo es inane y desconoce la apertura de mundo que tal relación ofrece. Finalmente, ¿quién es el verdadero compositor de boleros? No hay figura estructurante, porque Lara también es compositor de valeses y pasodobles, Rafael Hernández de rumbas y sonos, y ni qué decir del polifacetismo folclórico de los colombianos José Barros, Jaime R. Echavarría y Edmundo Arias.

Es verdad: el bolero no ha muerto, y es porque, como todo género auténtico, crea una tradición (sobre la base de su autenticidad). Pero la tradición no se muestra ni demuestra por el álbum de recuerdos; la tradición no es una nostalgia.

OSCAR TORRES DUQUE

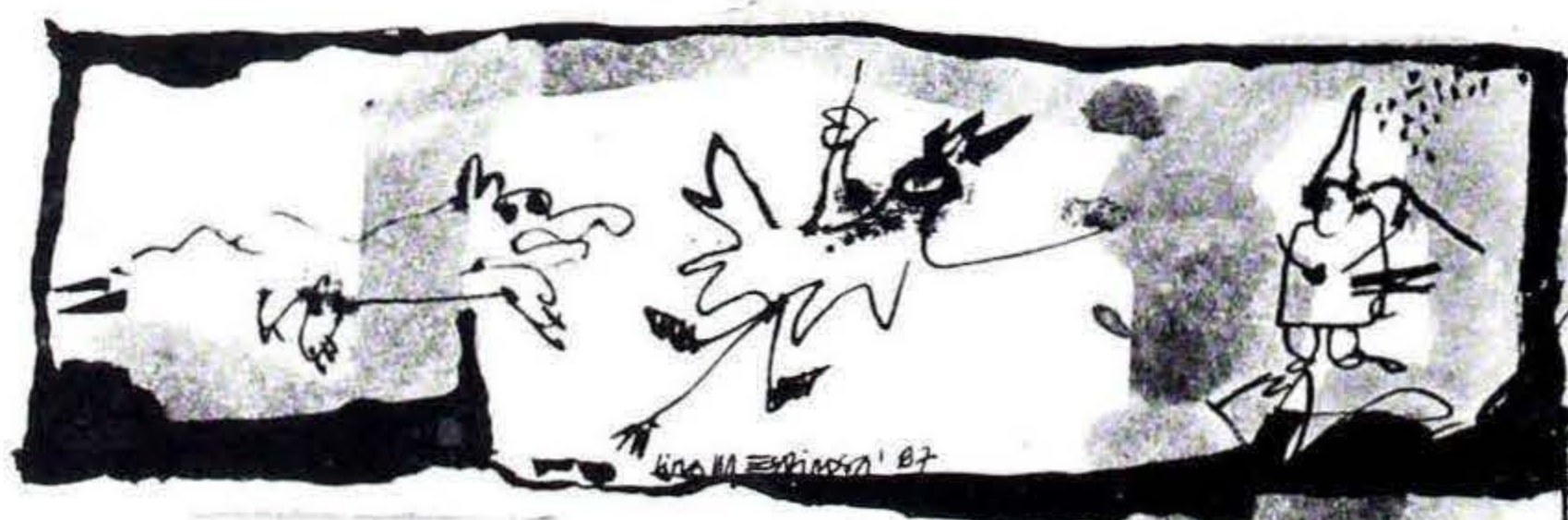
Lo que no han dicho los tolimeses

Historia de la música en el Tolima

Helio Fabio González Pacheco

Fundación para el desarrollo de la democracia, Antonio García, Ibagué, 1986, 116 págs.

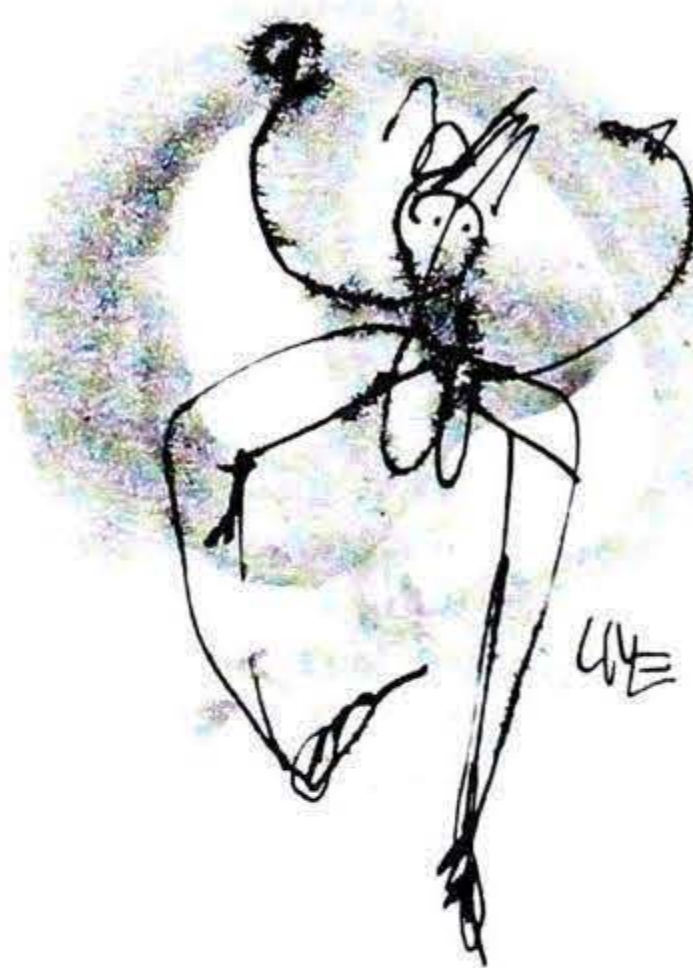
¿Qué puede esperarse del choque entre un lector costeño y un libro de música tolimese? Sin hacer mucho esfuerzo, es claro que cualquier cosa va a surgir en este intrigante encuentro de dos culturas, ambas de antepasados caribes, la una de aguardiente tridestilado y la otra de ron de caña.



El lector costeño recordará que, a pesar de los comunes antecesores aborígenes, hoy son dos culturas sonoras ampliamente diferenciadas y difícilmente va a encontrar en los campos y calles del litoral algún paisano que pueda tararear un bunde o una guabina. Esto se explica históricamente como reacción frente a lo que se ha sentido como una especie de agresión sorda proveniente del interior, decenios de discriminación contra una identidad cultural caribeña que fue vista como una prolongación del África negra en el país, y, por tanto, inferior. Considerando a veces toda la música del interior como una sola, los costeños suelen desconocer la existencia misma de eso que, en el colmo del racismo y el desprecio olímpico por sus inmensos valores caribeños, se llamó durante tantos años "música colombiana", siendo que era precisamente la más hispánica, la menos colombiana y telúrica de todas, mientras que la música costeña sí era un producto original de estas tierras.

Pero esto no siempre fue así: hubo una época en que la música del interior sonaba con mucha libertad en ciertos salones costeños... En 1828, el diplomático francés Auguste Le Moine observó la similitud entre lo que cantaban las mujeres de las clases altas de Cartagena y Bogotá; otro viajero del siglo pasado, el médico francés Charles Saffray, consignó por escrito la extravagante noción de que el bambuco era la música preferida y casi exclusiva de Cartagena en 1869, con lo cual intentó elevar a norma general la pequeña experiencia vivida. El bambuco tal vez sí gozaba del favoritismo de ciertas elites, pero no es seguro que se extendiera a toda la población; es más, parece bastante improbable. Y la cosa continúa en el siglo XX. Angel María Camacho y Cano, el gran pionero de la música costeña, empezó su carrera tocando vales y pasillos. El legendario cienaguero Guillermo Buitrago se inició tocando la música de su padre, un comerciante santandereano, y sus primeras composiciones fueron vales; lo mismo pasó con el gran compositor barranquillero Rafael Mejía, quien luego se destacaría con sus alucinan-

tes paseos y cumbias. Y uno de los grandes vales criollos, *Tristeza del alma*, fue escrito por el bolivareño Lucho Rodríguez Moreno, uno de los buenos músicos de Pacho Galán en sus mejores tiempos. Por otro lado, los niños y niñas bien de tiempos atrás aprendían primero las tonadas interioranas, tal vez porque se las enseñaban en colegios religiosos regentados necesaria e inexorablemente por monjas y curas del interior. Y en la celebración del centenario de la Independencia, en 1910, las clases altas barranquilleras exhibieron orgullosamente su Estudiantina del Centro Artístico, treinta años antes que Barranquilla tuviera una gran orquesta caribeña de baile. En el fondo de todo esto yacen las preferencias eurocentristas mostradas por las clases altas costeñas hasta bien entrado el siglo XX y que las llevaron a rechazar —a veces vergonzantemente— los efluvios de la cultura popular. La música del interior se les hacía aceptable precisamente por ser más hispánica que otra cosa, más blanca, menos sensual.



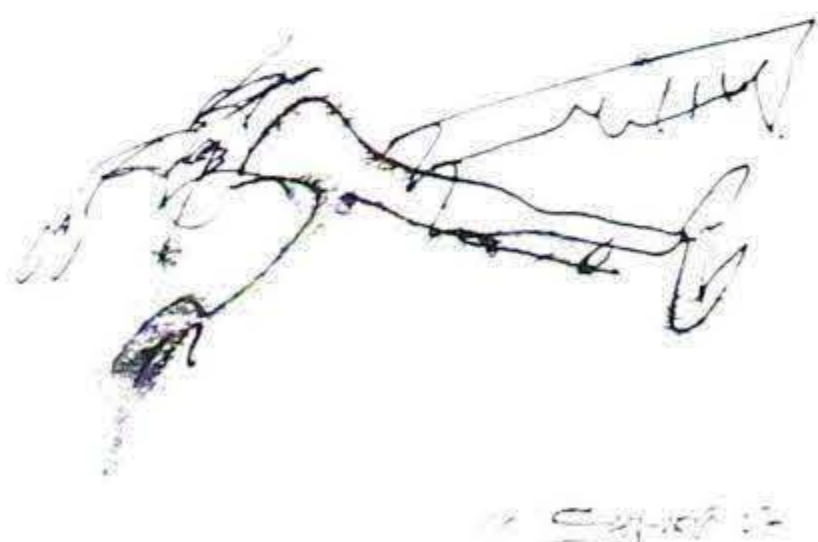
De esta manera, los ojos costeños que recorren las páginas de *Historia de la música en el Tolima* por Helio Fabio González Pacheco se reencuentran con un pasado todavía cercano. El prologuista, Orlando Fals Borda, también es costeño y, además, con adecuadas condiciones para entender el asunto, por haber realizado extensas investigaciones sobre campesinos andinos para su tesis doctoral. Fals

explica que éste es el primer trabajo sobre la música del Tolima Grande desde la ya clásica obra de Jorge Añez en 1951, y agrega que "el autor nos describe las condiciones sociales y económicas en que se desarrolló el arte en las diversas comarcas. Esto es muy importante porque ayuda a explicar la esencia popular de la música tolimense". El libro empieza refiriéndose a algunas danzas de los pijaos, entre las cuales sobresale el baile del "Palo Parao", que debió de ser el acto folclórico más importante de estos parientes caribes; luego describe con excesiva brevedad los ritmos y bailes folclóricos del Tolima y pasa demasiado rápidamente por el período colonial y el siglo XIX. El lector quisiera recrearse más en episodios como el del viajero suizo Ernst Rothlisberger en 1882, hechos que son amables y enseñan mucho sobre el verdadero ambiente musical en la Ibagué de entonces, pero se percibe que falta una consulta sistemática en las fuentes históricas de este período, posiblemente crucial en la conformación de la respectiva cultura sonora. La obra de Temístocles Vargas, discípulo del samario Honorio Alarcón, no recibe el tratamiento pormenorizado que merece, pues éste parece ser el primer gran hito en la moderna historia musical del Tolima, junto con la llegada de los infaltables maestros italianos a comienzos del siglo XX. También falta un punto tan básico en la historia de la música popular como es la reflexión sobre el papel del Conservatorio del Tolima, es decir, su repercusión en el desenvolvimiento musical de la región, la manera particular como dio cuenta del encuentro entre la cultura clásica y la popular, las características y tendencias de sus egresados, etc. Lógico que hacen falta muchísimas cosas más, porque en poco más de cien páginas no se puede comprimir una historia musical tan rica como la del Tolima. Desfilan por esas páginas nombres como Garzón y Collazos, Gabriel Escobar Casas, quien tocó en la Banda Departamental del Atlántico dirigida por Pedro Biava, Guillermo Quevedo, la Orquesta Garavito, Leonor Bustamante de Valencia, Los tolimenses, Andrés Rocha Alva-

rez, quien compuso *El limonar*, una de esas páginas musicales que no tienen patria ni fronteras porque son universales tanto en popularidad como en personalidad, etc. También hay anécdotas, chismes y datos biográficos, elementos que no deben faltar en una historia de la música popular.

Si bien es cierto que, como anota Fals en el prólogo, el libro de González Pacheco sirve para proporcionarles un piso a las personas interesadas en rescatar del olvido y del desprecio el papel social de los músicos tolimenses, estos estímulos serán meramente abstractos si no se relaciona la música popular con la identidad cultural. Esta relación, que parecería obvia, no está muy esbozada que digamos en el libro. Tal vez yace aquí su limitación más importante, porque las referencias al folclor son relativamente escasas, no se muestra —ni siquiera se insinúa— el proceso social que llevó al surgimiento de la música tolimense de entre las mezclas del folclor y las influencias externas, no se comprende a cabalidad que la música popular muchas veces es un ejercicio sonoro de antropología cultural. Tampoco hay mucho análisis musicológico. Básicamente, es un intento de rescatar la memoria colectiva, que resulta válido porque proporciona alguna información nueva, pero está limitado en sus alcances. Lo importante es que se volvió a escribir un libro sobre música del Tolima. Ojalá no tengamos que esperar otros treinta y cinco años para la aparición del próximo.

ADOLFO GONZALEZ HENRIQUEZ



Entre especialistas

**El premio del primer
Concurso Nacional de Ecología
Enrique Pérez Arbeláez, 1985.**

Ecología descriptiva de las llanuras madreporarias del parque nacional submarino Los Corales del Rosario (mar Caribe), Colombia. Un estudio de simulación Monte Carlo en cuantificación de corales por el método de cobertura.

Alberto Ramírez G. y colaboradores
Fen Colombia, Bogotá. 1986, 71 págs.

Ha salido a la luz pública el trabajo que compartió el primer premio en el Primer Concurso Nacional de Ecología Enrique Pérez Arbeláez, 1985, "para investigaciones científicas relativas a la conservación de los recursos naturales y del medio ambiente", convocado por Fen Colombia.

El libro contiene en realidad dos trabajos. El primero es el estudio cuantitativo de las comunidades de corales de aguas someras de las islas del Rosario. El segundo es un estudio de simulación matemática mediante la utilización de los datos del primero, que busca encontrar el método más apropiado para futuros estudios. Ambos trabajos están organizados en forma de tesis de grado, con el texto al principio y las figuras y tablas al final, en anexos. El libro es, pues, bastante incómodo de leer, teniendo el lector que buscar y rebuscar una figura o tabla cada vez que es referida en el texto. Un punto negativo para los editores. Otra falla editorial se encuentra en las referencias bibliográficas. Por ejemplo, el trabajo de Goreau (1979), citado en la página 18, no aparece en la lista bibliográfica de la página 26. Igualmente, los trabajos de Johannes (1975), Reichle, O'Neil y Harris (1980), y Sokal y Rohlf (1979), aparecen erróneamente citados en el texto como Johannes et al. (1975), Reichle (1980) y Sokal (1979), respectivamente. Un tercer error de edición se encuentra en la figura 12. El dendrograma que allí se presenta tiene las estaciones incorrectamente

posicionadas y en desacuerdo con los valores de afinidad de la tabla 8. De izquierda a derecha el orden de las estaciones debería ser 1, 2, 9, 8, 4, 5, 3, 6, 7, 10 (véase Boletín Ecotrópica, núm. 14, pág. 57).

El primer trabajo presenta una introducción sobre la importancia del ecosistema coralino, identificando los factores, naturales y humanos, que afectan su desarrollo y estabilidad. A continuación sigue la metodología, que es muy poco detallada. Los autores se limitan a citar una tesis de grado como fuente para consultar. Luego, los resultados y discusión se dividen en once puntos, en los que se presentan los análisis sobre cobertura coralina (numerales 1-5, 7), sobre la cantidad de coral muerto y el origen de la mortalidad (numeral 6), sobre la afinidad entre estaciones (numeral 8), y sobre índices que describen el estado de los arrecifes estudiados (numeral 9). Los numerales 10 y 11 tratan sobre las causas del blanqueamiento coralino y sobre los cambios que se producen en las comunidades afectadas. Las conclusiones generales del trabajo se centran alrededor de los factores que han llevado a las comunidades de coral de las islas del Rosario al estado de deterioro actual. En un último capítulo llamado "Consideración final", los autores proponen una estrategia para el estudio continuado de este ecosistema.

El estudio de cuantificación de la cobertura coralina representa un esfuerzo de campo bastante grande, y los autores deben ser felicitados por ello. No es mi intención cuestionar aquí la metodología usada para obtener los datos, pues, como se anota en el libro, aún no se ha dicho la última palabra respecto a cuál método es el mejor. Sin embargo, como no se describe la metodología muy detalladamente, es difícil discernir si el procesamiento y análisis de los datos es el correcto. A pesar de esto, se puede ver que algunos de los análisis hechos a los datos son cuestionables.

En primer lugar, las pruebas de hipótesis estadísticas (t-Student, pág. 14) son inválidas, pues los datos no cumplen con dos de los requisitos necesarios para aplicarlas. Por un lado, las categorías de cubrimiento