

¿Un revival del bolero?

Las Autoridades Musicales advierten que los boleros afectan seriamente a los sentimientos.

Tony Évora

MAMÁ YO QUIERO SABER... ¿DE DÓNDE SON LOS BOLEROS?

El bolero, tal y como lo conocemos, nació en Cuba. No heredó muchos rasgos de su homónimo español que, según Natalio Galán, «desde sus orígenes tuvo un cariz teatral», y que la gente común utilizaba en Mallorca para comentar, igual que en el cante flamenco, toda clase de sucesos. Para complicar más las cosas, una de las formas de las sevillanas se llama boleras, en femenino. Forma urbana de música popular, o vulgar, si admitimos las discriminaciones de algunos musicólogos, en nuestro bolero se fusionaron expresiones dispares pero siempre lentas, de compases binarios y tiempos moderados, vigentes a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, que habían ido absorbiendo influencias del *lied* alemán, así como giros itálicos y galos.

Cantándole a la amada su lamento, devoción o frustraciones, en interminables serenatas y fiestas íntimas, fueron brotando las bases populares de un nuevo género: la canción trovadoresca. A menudo se reunían en el café del barrio o en un parque aquellos hombres que amaban la música, pero que tenían que ganarse la vida como albañiles, sastres o tabaqueros. A partir de 1870 ya puede identificarse en Santiago de Cuba a un grupo heterogéneo que se dio a la tarea de buscar una sonoridad diferente: Nicolás Camacho, Nené Manfugás, Eulalio Limonta, los hermanos Boudet, Pancho Castillo Moreno y Pepe Sánchez, entre otros.

Todavía con mucho de canción popular napolitana, el bolero primitivo —de obvia fuente eurocubana— se pobló de motivos idílicos, de gentiles muchachas, de sentimientos

patrios, de mares en calma y verdes penachos de palmas bajo cielos azules que, solapadamente, inferían en el opresor colonial. En medio de una dicotomía en que a veces prevalece la canción de salón, dominada por apoyaturas, grupetos, giros melódicos muy retorcidos y letras a menudo incomprensibles, que pugnan por alejarse de la influencia africana circundante, va estableciéndose un tipo de canción de estirpe popular, interpretada por gente común cuyas voces sólo alcanzaban una octava o poco más. Lo curioso es que, precisamente en este grupo se evidenciaron importantes cambios dentro del texto y la forma de decirlo, así como en las cadencias que surgían de las cuerdas.

La esencia criolla afloraba en pequeños detalles, anacrusas, terminaciones delicadas, así como en una cierta languidez y sensualidad tropical en la textura melódica. A menudo, la canción no solía tener un ritmo fijo, era libre en su forma y métrica, pero después se le aplica la fórmula del cinquillo, de origen africano, que a partir de entonces sería una constante en la música cubana, mientras se da rienda suelta a la imaginación romántica y sentimental en la fisonomía del género.

Alrededor de 1883, quedó perfilada una síntesis de la canción con sello cubano que Pepe Sánchez, un sastre que vivió entre 1856-1918, concibió como dos partes de 16 compases cada una, separadas por un pasaje de las cuerdas que llamaban pasacalle, sobre una letra escrita en cuartetas o décimas. Con *Tristezas*, este mulato espigado y activista de cuanto evento musical se organizara en Santiago de Cuba, inauguró un género vocal y bailable que revolucionaría la música popular latinoamericana. Dos años más tarde presentó *Cristinita*, de estructura más elaborada, donde las claves contribuyeron a lograr la fusión de factores hispanos y afrocubanos evidentes tanto en la melodía como en la línea de la guitarra acompañante, que impone el cinquillo en un compás binario de 2x4.

Varios amigos y discípulos de Pepe Sánchez lograron desarrollar sus logros: Sindo Garay (*Las amargas verdades*, *Retorna*, *Te equivocaste*, *La tarde*, *Ojos de sirena*) produjo composiciones donde desarrolló su habilidad en el uso de los cromatismos, utilizando melismas para, dentro del intervalo de segundos, lograr el alargamiento de los tiempos fuertes que tienen notas esenciales, a la vez que aceleraba los tiempos débiles. Otros destacados trovadores de la misma época incluyen a Rosendo Ruiz Suárez, Alberto Villalón, Salvador Adams y Emiliano Blez, quien cooperó en la transcripción al pentagrama de las obras del pionero, que de otro modo se hubieran perdido para la posteridad. «Pero todavía el bolero es música de oír, no de bailar», asegura el dedicado investigador Cristóbal Díaz Ayala.

Hay que tener en cuenta que paralelo al incipiente bolero, y en general algo después, surgieron variaciones musicales de la canción romántica y que no obstante sus marcadas diferencias se pueden evocar mencionando piezas creadas en Cuba como *La paloma* (Yradier), *Tú* (Sánchez de Fuentes), *Amapola* (Lacalle), *Marta* (Simons) y *Quiéreme mucho* (Roig). Algunas concebidas en México: *Estrellita* y *Lejos de ti* (Ponce), *Ojos tapatíos* (Elizondo y Méndez Velásquez), *La golondrina* (Serradell), *Presentimiento* (Mata y Pacheco), *Arrullo* (Mario Talavera),

Cuatro vidas (Carreras) y *Divina mujer* (Del Moral). En Venezuela *Esta noche serena* y *Fúlgida luna* (recogidas por Sojo) y *Serenata* y *Anhelos* (Pérez Díaz). Aquí habría que incluir igualmente la habanera *L'amour est un oiseau rebelle*, también del vasco Yradier, que Bizet le robó e insertó en su ópera *Carmen*.

Ese fenómeno urbano que se denomina la trova tradicional había surgido no sólo en Santiago de Cuba sino en otras regiones del país. De Caibarién llegó a La Habana un mulato tímido, de extracción muy humilde, que en 1902 estrenó el bolero *Doble inconsciencia*, un número que alcanzó fama dentro y fuera de Cuba, conociéndose como *Falsaria* en México y otros países, aunque atribuida a otro autor; se llamó Manuel Corona y después crearía *Mercedes*, *Longina*, *Santa Cecilia*, *Carmela* y muchos otros boleros. En Camagüey surgió Patricio Ballagas, quien en su corta vida logró crear una nueva forma expresiva: el contracanto en canciones superponiendo dos letras y melodías distintas para la voz prima y la segunda. De Sancti Spíritus salieron el invidente Miguel Companioni y Rafael Gómez *Teofilito*. Eusebio Delfín procedía de Palmira y más tarde vivió en Cienfuegos, mientras que en la capital, Jorge Anckermann continuaba concibiendo obras fundamentales y ya Ernestina Lecuona comenzaba a crear composiciones de finísimo erotismo.

Mención aparte merece *Quiéreme mucho*, una canción de Gonzalo Roig, estrenada en 1911; grabada por primera vez por el tenor italiano Tito Schipa para el sello RCA Victor, en 1926, desde entonces gozó de una extraordinaria difusión universal. La primera estrofa se debió a Ramón Gollury y la segunda a Agustín Rodríguez.

Por todas partes van surgiendo excitados músicos y cantadores populares, la mayoría sin verdadera calificación, los cuales no sólo formularon sus propias piezas al estilo de los ya citados, sino que también concibieron diversas versiones de las canciones publicadas por la librería La Principal, o los cancioneros titulados *La Lira Criolla*, que a menudo contenían guarachas, canciones, décimas y cantares de la primera guerra de liberación (1868-78), y que aparecieron luego publicados por La Moderna Poesía, a partir de 1887. Siguiendo una costumbre de la época, frecuentemente no aparecía el nombre del autor o se ocultaba su identidad con iniciales o seudónimos.

Visto desde la perspectiva del 2000, es fascinante analizar el juego de seducción entre lírica y música que alimentó al incipiente bolero: temas, léxico, sintaxis, símbolos, metáforas, rebuscamientos verbales y armónicos se vuelcan en un exceso de los sentidos aludido por la puertorriqueña Iris M. Zavala en su pequeño libro *El bolero. Historia de un amor*, refiriéndose a la profunda afinidad entre el bolero y el modernismo en literatura, que abre sorprendentes posibilidades de comparación.

LECUONA O LA ELEGANCIA MUSICAL

Junto a María Greever, el cubano Ernesto Lecuona es la figura que más ennoblecó al bolero en sus comienzos. De formación académica, con obvias influencias románticas y simbolistas, y de filiación hispánica, desde muy temprano, el maestro quedó adscrito al teatro musical. El universo estético del

autor de *Siboney* se nutrió en forma progresiva de los aportes africanos a la cultura cubana, creando para voz: *Negra macuta*, *Canto negro*, *Triste es ser esclavo* (de la zarzuela *El cafetal*) y entre sus piezas para piano: *Danza negra*, *Danza de los ñañigos*, *Danza lucumí*, *Conga de medianoche* y *La negra bailaba*. Sentado al piano, ante la imposibilidad ontológica de dominar la realidad, Lecuona resolvió sus composiciones con gran audacia, con un estilo inigualable, limitado por las notas musicales, esas llaves exquisitas que le permitieron entrar e instalarse en el doble imaginativo o fantástico de toda realidad.

Entre sus mejores boleros se encuentran *Siempre en mi corazón*, *Aquella tarde*, *Recordar*, *Se fue*, *Tengo un nuevo amor*, *Juventud*, *Noche azul*, *Te he visto pasar*, *Devuélveme el corazón* y otros que divulgaron intérpretes que él mismo solía elegir: Rita Montaner, Esther Borja, Tomasita Núñez, Zoraida Marrero, Emilio Medrano, Rafael Prades, Barbarito Diez, María de los Ángeles Santana y Fernando Albuérne, entre otros distinguidos intérpretes. Lecuona estableció paradigmas (irrupción del deseo, dolencia melancólica, ardor pasional, devoción nostálgica) que, además de procurarles marcos al desarrollo del género en Cuba, orientaron a toda una generación de compositores calificados: Orlando de la Rosa, Humberto Suárez, Juan Bruno Tarraza, Mario Fernández Porta, Felo Bergaza, Bobby Collazo, Fernando Mulens y Julio Gutiérrez, entre los más notables.

Después de más de medio siglo, la obra de Lecuona permanece envuelta en una atmósfera de leyenda, atmósfera tan fascinante como ese *pathos* de solera andaluza y rito afro que, trasvasado a espacios caribeños no ha vuelto a prodigarse, al menos dentro de la música popular, en obras tan exquisitas como las suyas.

Para sorpresa del ambiente musical, en 1929 el pianista matancero Nilo Menéndez estrenó en Nueva York *Aquellos ojos verdes*, iniciando así la línea moderna en el género romántico. La primera grabación la hizo en 1930 el propio Nilo con Lecuona en sus respectivos pianos, acompañando la voz de Adolfo Utrera, el autor de la letra. En esta etapa, conocida como la trova intermedia, es cuando comienzan a producirse innovaciones armónicas y melódicas que ampliaron las posibilidades musicales del bolero dentro de un proceso de modernización alejado del tradicional cinquillo. Podría asegurarse que a partir de *Aquellos ojos verdes* se hizo usual que en los nuevos boleros apreciaran elementos del impresionismo debussiano. Y en 1938 Marcelino Guerra *Rapindey*, un chévere del son, que había cantado segunda voz en varias agrupaciones incluyendo el Septeto Nacional, presenta *Convergencia*, bolero de texto y factura insólitamente bellos, con versos del trovador bohemio Bienvenido Julián Gutiérrez.

LA FÁBRICA DE BOLEROS LARA Y CÍA.

Si María Greever y Ernesto Lecuona ennoblecieron los orígenes del bolero, éste sólo pudo adquirir la fisonomía que luego le conocimos, tanto en sus intensidades afectivas como en su esquema formal, gracias al esfuerzo continuo de Agustín Lara. Pianista que apenas sabía leer música, fue consistente en establecer la fórmula de 32 compases divididos en dos partes, los primeros 16 en

tono menor y los otros 16 en tono mayor. Aunque ya Pepe Sánchez lo había estructurado así en 1885, su extraordinaria armonización estableció pronto un estilo novedoso. *Mujer*, un bolero estrenado en 1930, es un ejemplo perfecto del estilo de Lara, lleno de imágenes sorprendidas y asociaciones inesperadas.

Aun cuando llegó a componer toda clase de melodías, el periplo vital de este mexicano fue confundiendo de manera progresiva con el del bolero mismo, al cual le aportó, como bienes permanentes, muchos rasgos personales: adhesión a la experiencia inmediata (no obstante lo escabrosa que fuera), rebuscamiento expresivo, ausencia de prejuicios y vocación trovadoresca, vinculada ésta última a su legendaria condición de «calavera», al culto por la mujer. Lara fue siempre un amante rendido, fiel a los requerimientos de su emoción afectiva, cuyas peripecias difundió, por primera vez dentro del bolero, sin el menor disimulo ni exageración.

Sin embargo, por ser una especie de modernista epigonal en su repertorio imaginativo, en su empeño de exquisitez lexical, la cuantiosa obra de Agustín Lara ha sido objeto de agresiones indiscriminadas y juicios peyorativos acerca de su cursilería. Pero ésta, aunque a veces manifiesta, no fue nunca peor ni más frecuente que la de cualquier otro poeta copioso.

La historia del bolero se podría dividir en dos mitades a partir de su trabajo. Durante tres décadas, la impronta de Agustín Lara fue tan poderosa en el devenir del bolero mexicano que todos los intérpretes del mismo, de Alfonso Ortiz Tirado a María Victoria, dependieron en parte de su producción. Como en el caso de Lecuona, hubo muchos que brillaron como reflejos del «Flaco de oro», por las canciones que les obsequió, les permitió estrenar, o por haber estimulado su lanzamiento en la radio, el *music hall*, el cine o el disco.

Entre sus coetáneos fueron numerosos los compositores que, aun cuando no fueron tan profusos como él, brillaron siempre con luz propia. Pienso, sobre todo, en Gonzalo Curiel (*Vereda tropical*, *Mañanita fría*), de un lirismo más hondo y concentrado. Pienso también en Federico Baena (*Que te vaya bien*, *¡Ay cariño!*), caracterizado por su versatilidad dramática; en los cuatro hermanos Domínguez, adictos a nostalgias y sublimaciones, siempre sorprendidos por la intensidad de su inspiración; en Miguel Ángel Valladares, Gabriel Ruiz, Miguel Prado, Sabre Marroquín, Ruiz Armangol, Álvaro Carrillo, Roberto Cantoral y Luis Demetrio.

Igual fenómeno de concentración en la planicie azteca se produjo en el caso de los tríos de guitarristas y maraqueros. Aun cuando también fueron notables varios cubanos: los de Miguel Matamoros, Servando Díaz, La Rosa, El Oriental, el de los hermanos Rigual, este último muy popular a partir de la segunda mitad de los años 50, así como los puertorriqueños: Trío Vegabajeño, el de Johnny Rodríguez y el Trío San Juan de Johnny Albino, los tríos principales fueron mexicanos, según lo corroboraría una nómina muy larga, de la cual debo entresacar a Los Panchos, Los Tres Diamantes, Los Tres Ases, Los Jaibos, Los Delfines, Los Embajadores y Los Tres Caballeros de Roberto Cantoral (el autor de *El reloj* y *La barca*), formado en 1952. Sin embargo, Cuba le llevó la delantera a México en cuanto a cuartetos vocales: las Hermanas Márquez, las Hermanas Lago, el conjunto vocal Siboney, el de Facundo Rivero, de

donde se formarían Los Rivero, el Antillano de Bobby Collazo y el de Orlando de la Rosa (autor de *Nuestras vidas*, *No vale la pena* y *Anoche hablé con la vieja luna*), el de Carlos Faxas, los Armónicos de Felipe Dulzaides y, por supuesto, el enteramente femenino de Aida Diestro; tres de sus componentes originales alcanzarían fama como solistas: Elena Burke, Omara Portuondo y Moraima Secada. Y tras un largo silencio de cuartetos cubanos, en los años 90 apareció en la Isla Gema Cuatro, voces *a capella* que corresponden a cuatro hermosas mujeres.

Uno puede amarlos u odiarlos por sus empalagosas interpretaciones, pero es un caso irreversible que Los Panchos ha sido el trío más popular de toda América Latina debido a la calidad individual de sus integrantes, ya considerados como guitarristas, compositores, arreglistas o primeras voces. En 1944 hicieron su primera presentación en el teatro Hispano de Nueva York y durante los primeros años tuvieron como tema musical *Me voy pal pueblo* del cubano Rapindey. El hecho de que cambiara a menudo su primera voz contribuyó a incrementar ciertos desniveles cualitativos que su muy larga trayectoria suele poner en evidencia. Con un repertorio aparentemente desigual —por demasiado amplio—, aunque siempre con su marca incisiva y hasta pegajosa, este trío tuvo su edad de oro mientras lo animaron en épocas sucesivas los puertorriqueños Hernando Avilés y Johnny Albino. Si ha conseguido sobrevivir y ser el más aplaudido e imitado, ha sido gracias a la precisión de sus arreglos y al núcleo original que conformaron dos excelentes autores: Alfredo Gil (*Un siglo de ausencia*, *Sin un amor*), adicionalmente célebre por los delicados preludios de su guitarra requinto y Chucho Navarro (*Rayito de luna*, *Una copa más*, *No, no y no*, *Perdida*).

Más sofisticado y cosmopolita en su repertorio, y decididos a conseguir un estilo diferente al de Los Panchos, Los Tres Diamantes corresponden ya a una etapa de cierto declive, de amaneramiento y artificio, porque insistió demasiado en los halagos melódicos, prodigando caprichos y tarareos, adaptando algunos medios electrónicos y abriendo puertas a las ya apremiantes influencias italiana, francesa y norteamericana. Los Tres Ases, por el contrario, integraron un grupo más ecléctico, al cual perteneció Marco Antonio Muñoz (el mejor intérprete de *Que seas feliz*, de Chelo Velázquez), que supo mantener y fortalecer, aun incorporando nuevas propuestas tonales, la atmósfera de los orígenes.

Habiendo establecido que Cuba creó, le dio cuerpo y difundió el bolero, que Puerto Rico, además de buenos compositores, le propuso un nuevo estilo orquestal, podría asegurar también que México le confirió madurez expresiva, sus mejores intérpretes, sus autores más universales, sus mejores tríos. Además, la industria del cine le proporcionó un medio ideal para llegar a las masas: sólo en la década del 40, México produjo casi un millar de películas.

EL BOLERO EN ESPAÑA

A partir de 1940, el bolero es difundido mayormente por Antonio Machín, quien había grabado bastante sandunga con su célebre cuarteto sonero y se había quedado en Madrid durante una gira europea al iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Nada más acabada la guerra civil, aparte de romanzas de

zarzuelas, las canciones que más se escuchaban en España eran las coplas, junto a aquellas derivadas de las revistas musicales, cuidadosamente vigiladas por la férrea censura. La vinculación del género del bolero con la música popular española, sobre todo la derivada de la zambra, el cuplé, de las bulerías, gracias a los orígenes comunes y a la afinidad cultural, pudo estrecharse hasta hacer florecer el entonces llamado bolero moruno, que tuvo en Carmelo Larrea (*Dos cruces*, *Puente de piedra*, *Las tres cosas* y *Camino verde*), un maestro indiscutible.

Machín, un mulato desconocido en España que ganaba 5 duros al día, se encontró con un vacío cultural que no llenarían ni los toros ni las películas de Cantinflas. Pagaba entonces 8 pesetas diarias en una pensión de la calle de Espoz y Mina, cuando una noche el actor Fernando Sancho *El carioco*, se ofreció a ayudarlo y presentarlo en la sala de fiestas Casablanca. A partir de ese momento, contando con el respaldo de una de las orquestas más contundentes de la primera época franquista, Los Miuras de Sobré, Machín conocería lo más selecto de los *night clubs* españoles hasta que, finalmente, en 1942, decidió lanzarse como vocalista. España tuvo durante muchos años a un intérprete que, de una dilatada carrera internacional con movimientos de cadera, pasó a una extraña forma de anonimato como trámite para convertirse en mito nacional. Que de cantar: «Yo quiero un vacilón, con una nena sabrosa, que después del vacilón, ella se ponga melosa...», pasó a «Madrecita del alma querida, en mi pecho yo llevo una flor...». Un verdadero enigma. Antonio Machín creó toda una escuela con su innegable talento; el resto es historia. Murió en 1977 y está enterrado en Sevilla.

DEL BOLERO-SON AL BOLERO-MAMBO

Notable guitarrista, Miguel Matamoros fue de los primeros orientales en establecer ese punteo vibrante de las cuerdas criollas con un estilo que arrancaba un sonido fuerte y limpio sin púas, ni siquiera empleando las uñas. El autor de melodías que constituyen piezas antológicas del cancionero romántico cubano, como *Olvido*, *Reclamo místico* y *Dulce embeleso*, plasmó en el también bolero-son *Juramento*, un modelo difícil de seguir. Sin perder emotividad, la mayoría de los versos de Matamoros tienen una estructura poética rígida, predominando la rima y moldes reiterativos e inalterables, repitiendo el último verso de cada estrofa. En 1957 había entregado la que posiblemente fuera la última de sus canciones al tenor mexicano Pedro Vargas, quien la incluyó en un disco LP publicado en su homenaje, y que se realizó sobre arreglos musicales de Adolfo Guzmán y Rafael Somavilla. Su título: *Triste muy triste*.

Estimo que fue del bolero-son de donde Osvaldo Farrés, autodidacta, lo mismo que el puertorriqueño Pedro Flores, extrajo alientos verbales, más que rítmicos, para abrirle rumbos distintos a su trabajo como en *No me vayas a engañar*; *Para que sufras*, *Quizás, quizás, quizás*. Farrés fue también uno de los primeros en diluir al bolero en una de sus formas decadentes: el bolero mambo, aquel que cambia a una marcada cadencia en su segunda parte, mientras el hombre introduce una rodilla entre los muslos de la chica y que,

hasta su regreso definitivo a Cuba en 1953, Benny Moré inaugurara grabando en México con las orquestas de Dámaso Pérez Prado, el saxo oriental Mariano Mercerón y el mexicano Rafael de Paz.

Verdadero *showman*, mucho más ejercitado en otras modalidades como el son montuno, el «Bárbaro del ritmo» tuvo una rotunda y poderosa voz, de resonancias metálicas, apta no obstante para cualquier inflexión sentimental que, a pesar de evidentes negligencias, le confirió desenvoltura y eficacia a sus interpretaciones de boleros. Escúchese *Cómo fue*, de Ernesto Duarte o los dúos que hizo con Pedro Vargas en *Obsesión* y *Perdón*.

LA PROMESA DEL PLACER

Para quienes fuimos adolescentes durante los años de su apogeo, los boleros fueron fuentes de goces lúdicos, estéticos y a menudo eróticos; en la edad del crecimiento se convirtieron, asimismo, gracias a sus textos, en brevario afectivo y ético. Porque siempre he creído que en un buen bolero reposa la promesa del placer, estoy convencido de que a menudo se recuerda mejor una melodía que la aventura que lo acompañó. Sujeto a una coreografía primaria, no estimulaba la liberación de los cuerpos, pero sí el acercamiento, la confianza, el diálogo en voz baja, permitiendo roces y proximidades que la antigua separación social de los sexos y la mojigatería adoptada de la clase media nos solía vedar. Nos ofreció además, a mí y a algunos de los narradores que mencioné anteriormente, modos de comportarse, paradigmas verbales y una retórica aplicable a las sucesivas etapas del enamoramiento.

Invitar a bailar a la chica apropiada en el preciso instante en que el tocadiscos o la orquesta arrancaba con tal o cual bolero podía bastar para que el más apocado revelara sin palabras sus intenciones y la más casquivana supiera a qué atenerse. Pero supongo que a la juventud del nuevo milenio le resultará muy difícil comprender hasta qué extremo los tímidos boleros fueron, a veces, las únicas fórmulas disponibles para comunicar sentimientos profundos.

PARA TERMINAR

No creo que la boga reciente del bolero histórico sea tan sólo un fenómeno *camp*, que se extinguirá tal y como ha venido, o sea el resultado de una estrategia mercantilista de astutos sellos discográficos para beneficiarse de lo ya establecido culturalmente. Este *revival* tal vez se deba a una oportunidad para aprovecharse de piezas que a menudo carecen de derechos musicales claramente identificables o, sencillamente, que han tratado de volver al pasado movidos por la nostalgia o porque otras modalidades actuales no satisfacen del todo. O quizá hayan sido adoptados debido al aburrimiento de temas demasiado manipulados por autores que ya no encuentran sobre qué cantar.

Es necesario reconocer que, entre las vicisitudes sufridas por el bolero tradicional ha habido cambios inevitables y otros que no eran deseados. Lo que realmente me preocupa es que finalmente se entronizó una poderosa y evidente injerencia extranjera que, aunque abrió nuevas posibilidades, cerró otras. Otras que han ido desapareciendo y que eran genuinamente caribeñas,

derivadas de las fuentes originales, y que habían dotado al bolero de su carga explosiva; que fueron blanquinegras o mestizas desde la contradanza hasta la rumba, desde la habanera hasta el chachachá. Azúcar, tabaco y maíz. Ron y tequila. Agregado y síntesis; productos de un largo y complejísimo proceso de sincretismo que aún está dorándose en el horno.

Aunque a menudo se le ha disfrazado de bolero tradicional, con el establecimiento del verdadero filin desaparecerían la fórmula del cinquillo, el bongó, las claves y las maracas, casi nada. La canción romántica adoptaría así diversos ritmos, enriqueciéndose armónicamente pero perdiendo lo que tenía de afrocubana. Irónicamente, a pesar de haber tomado influencias de cantantes negras como Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan, los primeros filinistas adoptaron mayormente elementos pasados por el tamiz de músicos e intérpretes blancos estadounidenses. Más tarde, con la implantación de la balada en el mundo de habla hispana, continuó el proceso de adopción de la canción norteamericana y francesa. En Cuba, musical y rítmicamente hablando, el blanqueamiento total de la canción romántica se completaría con el surgimiento de la sutil Nueva Trova.

