



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Muñoz-Hidalgo, Mariano

Bolero y modernismo: la canción como literatura popular

Literatura y Lingüística, núm. 18, 2007, pp. 101-120

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201805>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Bolero y modernismo: la canción como literatura popular

Mariano Muñoz-Hidalgo*

Resumen

El presente artículo plantea un análisis del discurso del bolero desde la perspectiva de la cultura popular, considerada como un fenómeno social de magnitud sociológica e importancia artística simultáneamente. Se sugiere una complementariedad discursiva y actitudinal entre literatura y cultura popular, ilustrada por la influencia de la poesía modernista en los textos bolerísticos, de semejante modo como el Mester de Juglaría puede relacionarse con el desarrollo de la trova provenzal en lengua de Oc. El artículo cita numerosas letras de boleros considerados "clásicos" en el género, reconstruyendo en parte el discurso de la cultura popular en relación con el imaginario colectivo del amor. Por último, se analizan ciertas derivaciones culturales del imaginario bolerístico para la conformación de algunos contenidos identitarios de nuestra cultura latinoamericana.

Palabras clave: bolero, modernismo literario, literatura popular

Abstract

This article proposes an analysis of the bolero from the perspective of popular culture considered as a social phenomenon of sociological magnitude and artistic importance simultaneously. We suggest a complementation of discourse and attitude between literature and popular culture, illustrated by the influence of modernist poetry in the texts of boleros, in a similar manner as the Mester de Juglaría (Art of the Minstrels, 12th to 14th century) can be related to the development of the Provençal Trova (troubadour poetry) in the language of Oc. The article quotes numerous texts of boleros that are considered "classic" in its genre, reconstructing in part the discourse of popular culture in relation with the collective imagery of love. As a final consideration, it analyses certain cultural derivations of the boleristic imagery to conform some identity contents of our Latin American culture.

Key words: bolero, literary modernism, popular culture

* Doctor en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura. Universidad de Talca. marianohablando@hotmail.com

1. Fundamentos

El patrimonio cultural hispanoamericano posee una riqueza desmesurada que sólo durante el siglo XX comenzó a ser reconocida y atesorada por los propios habitantes del continente. Dicha riqueza, que consiste en el despliegue de las diversas manifestaciones expresivas de los pueblos americanos, alcanza una de sus cotas más altas en la producción literaria y artística de cada nación, donde la potencia creativa se ha materializado en incontables obras que, especialmente durante el último siglo, han cubierto las más variadas formas tanto doctas como populares. Es así como junto a las artes clásicas –cuya categorización continúa siendo una herencia epistemológica europea y, con ello, etnocéntrica y discriminativa– nuestro continente ha generado multitud de discursos peculiares, de índole antropológica, folklórica y literaria a la vez, mezcla original que se debe, sin duda, a la condición mestiza de su cultura.

Uno de estos ámbitos de creación mixta, que combina la producción lingüística con fuertes componentes identitarios típicos de las creaciones colectivas –pese a que la mayoría de las obras reconocen la firma de creadores individuales– es la canción popular, un subgénero artístico que en todo el continente ha dado muestras de una fecundidad pasmosa y un empuje tan vigoroso que han hecho de la canción latinoamericana una de las más importantes contribuciones artísticas y culturales de América a la civilización mundial, tanto o más que su literatura y sus artes plásticas, en un proceso que, especialmente en el vigésimo siglo, pudo aprovechar las facilidades técnicas que proveyó el desarrollo tecnológico de las industrias discográfica y radiofónica.

El desenvolvimiento de la canción popular es, por supuesto, resultado de variables mucho más complejas aún que las señaladas, mas lo que aquí deseamos destacar es la importancia crucial que la canción hispanoamericana ha tenido en cuanto a la divulgación internacional del imaginario sentimental y político de unos pueblos que, numerosísimas veces, no han

contado con otra tribuna de igual repercusión. Tanto en el ámbito rural –el folklore campesino– como en el ciudadano –el folklore urbano– se han producido obras de naturaleza imperecedera y auténtica a la vez cuyo inventario –inagotable, por lo demás– constituiría un necesario reconocimiento a una de las más versátiles contribuciones de Latinoamérica al legado civilizador: el trasunto, en este caso poético, político, sentimental e histórico a la vez, de la unidad integral de nuestros pueblos, carta de identidad continental que se reconoce en los más lejanos ámbitos de la cultura mundial. Piénsese en el tango, internacionalmente conocido –existen orquestas de tango en Indonesia y festivales de milonga en Japón– o en el despliegue de la música de Brasil en todo el continente, o en la importancia testimonial de los corridos revolucionarios, la insuperabilidad rítmica de la música cubana –músicos de todo el mundo acuden a La Habana o a Santiago de Cuba para iniciarse– o, como es el propósito de este artículo, la universalidad del bolero, verdadera cartografía sentimental del continente, posiblemente la música latinoamericana más conocida en el mundo (v. gr. Sinay, 1994).

Pero más importante que su difusión mundial, lo que en última instancia es sólo un reconocimiento ulterior, lo esencial de la canción latinoamericana es su función identitaria, por configurar un discurso redundante y sostenido acerca de la propia cultura donde se origina y, al mismo tiempo, ser producto directo de ésta.

2. Antecedentes previos: aspectos literarios de la música popular

“Canción” es, según los diccionarios, una *“composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”* (DRAE, 1984).

La definición inglesa es casi idéntica: *“Short poem or number of verses set to music and intended to be sung”* (Oxford Dictionary, 1972).

Al considerarlas con atención, corroboramos la idea central que anima y motiva este artículo: la canción es, primordialmente, un fenómeno textual verbal, vehiculizado por la música y por la interpretación o canto. Ello autoriza el análisis letrístico como interpretación de sentido, en un recurso a la Historia Cultural (Muñoz-Hidalgo, 2003; Casanellas, 2004).

No obstante lo anterior, es evidente que las canciones no son lo mismo que la literatura. Los modos de recepción y la naturaleza misma de ambos discursos son diferentes. El ámbito cultural en el que se inscriben es,

asimismo, distinto. Numerosos y recientes estudios de Historia Social y/o Historia Cultural (ver bibliografía) consideran a la canción popular como una forma marginal e importantísima de cultura, cuyo análisis permite arrojar luces acerca de fenómenos identitarios, psicosociales, políticos, antropológicos y/o estéticos de la sociedad en que surgen. En los textos es posible encontrar fragmentos alternativos de historia cotidiana, pesquisar el surgimiento, circulación y consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo, y hasta rescatar enunciaciones fragmentarias acerca de fenómenos frecuentemente elididos por la historiografía canónica, más generalmente abocada al estudio pormenorizado de los hechos institucionales, nacionales u oficiales. De todos modos, y por ser la canción un fenómeno multifacético que se inscribe tanto en la cultura popular como en la industria cultural, resulta necesario reconocer, en primer lugar, la especificidad de su ámbito expresivo y la condición tripartita de su enunciación social, aunque luego este artículo en particular aborde sólo una de esas vertientes.

La canción, como género artístico, es la combinación de tres elementos comunicacionales cuya estructura es totalmente complementaria: son los códigos literario, musical e interpretativo (Muñoz, 1985; Demicheli, 1988).

CÓDIGO LITERARIO: letra o texto, rima, contenido verbal. Es el conjunto de significantes lingüísticos verbales portadores del sentido referencial, que se reciben globalmente dentro del lenguaje. De un modo más simple, es el contenido lingüístico verbal de una canción. Por ello mismo, cada texto de canción puede, además, ser portador de diversas connotaciones, cultas, emocionales o de cualquier índole, según el nivel de decodificación en que se realice la escucha. Por otra parte, al ser los textos (al menos en su inmensa mayoría) de factura poética, es frecuente encontrar polisemia en muchas letras, una superposición de significados, tributarios o no, que enriquecen al fenómeno de recepción y hacen de las letras de las canciones un amplísimo corpus para el análisis cultural.

CÓDIGO MUSICAL: melodía, armonía, ritmo, arreglos, sonido peculiar de los instrumentos. Es el conjunto de signos sonoros (excluidos los fonemas verbales) organizados en una secuencia temporal: la melodía. Los portantes del signo son los instrumentos, y el uso combinado de ellos da origen a la noción de "arreglo musical". De este modo, lo musical se materializa en dos niveles: la concepción melódica global del tema y su expresión sonora materializada en un arreglo, el cual de este modo pasa a ser un vehículo a través del cual se connota a la melodía.

CÓDIGO INTERPRETATIVO: canto, cadencia vocal, voz humana. Es el conjunto de significantes expresivos de índole más bien prosódica:

es decir, equivalen al modo de enfatizar y articular los textos -letrístico y musical- a través de la interpretación realizada por el vocalista. Por ello mismo, se aprecia que tal expresividad depende del particular uso que el cantante hace de los elementos analógicos de la canción como mensaje. Puede señalarse, entonces, que la interpretación es un hecho de habla de la canción.

¿Por qué resulta necesaria esta subdivisión analítica? Porque la canción es un fenómeno **performativo**, cuya consumación ocurre en la recepción social, mientras se la canta, se la escucha o se la baila. Es una interacción social más que un discurso preexistente, y conlleva por ello todas las posibilidades transformacionales que un acto lingüístico asume cuando los usuarios son múltiples. Sin embargo, esta división es, principalmente, un artificio explicativo. El hecho es que una canción, precisamente por su carácter performativo, alcanza la plenitud de su impacto en la recepción. Y como se trata de un fenómeno de interacción social, las respuestas de los receptores van también reconfigurando el discurso cancionístico, que se va adaptando progresiva y sistemáticamente a las expectativas receptivas de comunidades lingüísticas que la consumen. Allí reside la importancia cultural del estudio de la canción: constituye un verdadero catastro de contenidos temáticos de la cultura popular, resemantizados por su circulación profusa. Es decididamente posible leer, entonces, la textura de un imaginario social específico así como aparece representado por las canciones circulantes en dicho período, en la medida que constituyen un contradiscurso que complementa al discurso social hegemónico.

Este discurso o cancionero así configurado constituye, por la especialización de su temática y la naturaleza poética de su enunciación, una forma que hemos denominado "literatura popular", en cierta medida de acuerdo con la concepción comunicacional de la cultura de masas que se ha desarrollado en las ciencias sociales latinoamericanas, como Martín-Barbero, (1991), quien señala que *la discusión sobre identidad no se ha cerrado aún y los procesos sociales se piensan con razón dualista (op. cit., p. 250). Aplicadas al concepto de "cultura popular", estas posiciones dualistas serían:*

- a) Un **nacionalismo populista** que se obsesiona por "el rescate de las raíces y la preservación de la identidad", buscando tal identidad en el yacimiento puro del mundo indígena rural, obviando el hecho –entre otros– de que tal mundo indígena rural es hoy demográficamente minoritario, puesto que las poblaciones se han trasladado masivamente a las ciudades y ello reconfigura el imaginario social en relación con el hábitat. Para esta posición, el argumento no es atendible, puesto que las masas aglomeradas en la ciudad, degradadas e impuras, serían la

negación misma de lo popular. No deja de advertirse el tono fundamentalista de la actitud identitarista, que en su absolutismo purista preconiza una suerte de nostálgico “retorno al origen”. El folklorismo típico es una muestra central de esta vertiente. Para este bando, lo popular es sinónimo de “pureza” y se requeriría rescate y salvación de los restos de esa pureza que la modernidad va minando irreversiblemente. De allí que la salvación cultural última sea la preservación del acervo cultural autóctono, y su labor más exhaustiva la recopilación. Para nuestro enfoque, el concepto de identidad que subyace en esta posición resulta insuficiente por esencialista y absolutista, y carece de una consideración dinámica de la globalización a la que no termine por demonizar.

- b) Un **desarrollismo ilustrado** que continúa viendo en “el pueblo” y lo popular una rémora para el progreso, por su naturaleza indolente, supersticiosa y pasiva. Para esta forma de progresismo, lo popular se opone a lo culto, que sería lo puro. Y “culto” equivale a diferencia, disciplina, acumulación del saber, decantación con rigor, en contraste con el pueblo, que sería inmatista y grosero. Es posible, por supuesto, advertir en esta concepción de lo popular una proyección de la Aufklärung europea y hasta repta la distinción freudiana entre ello y super yo. Para nuestro estudio, esta concepción tampoco es satisfactoria, puesto que lo superficial de su ética desconoce el estudio pormenorizado de fenómenos esenciales de la cultura latinoamericana no ilustrada. El bolero será un ejemplo de esto mismo.

Complementando el análisis de Martín-Barbero, afirmamos que se requiere una concepción más amplia de la cultura popular. Las nociones de lo popular hasta aquí consideradas no abarcan la totalidad del fenómeno de modo exhaustivo. La cultura popular, gústenos o no, se halla fuertemente atravesada por el desarrollo, especialmente durante el siglo XX, de las industrias culturales, para las cuales hay una tercera categoría de “popular” que es útil considerar también. Se trata de la noción de mercado acerca de la popularidad como medida del consumo, que sería sinónimo de la aceptación pública o la preferencia por parte de los consumidores. En esta noción mercantilista, de fuerte desarrollo durante el siglo XX (y el bolero surge exactamente a fines del XIX), lo popular es aquello que consumen muchos y que circula con profusión. En esta perspectiva no hay análisis de la obra (no importa, por ejemplo, su pretendida “pureza” como querría un folklorista ni tampoco su “grosería” como diría un desarrollista ilustrado) sino del comportamiento del mercado. Se llamará popular a todo lo que se venda bien. No hay distinciones de niveles de calidad de la obra ni conceptos estéticos fundados o valores estables: las cambiantes condiciones del mercado deciden el valor de intercambio de estos productos.

3. El bolero como literatura popular

Sin formular juicios acerca de la mayor o menor legitimidad de cada vertiente, requerimos un enfoque complementario entre ellas para el estudio de un fenómeno como el bolero. Señalamos su condición de literatura popular, en la medida que consiste, letrísticamente, en una numerosísima colección de productos verbales de factura poética (bien o mal sucedida) con temáticas recurrentes y circulación reconocible en el entorno social e histórico donde se producen, con marcado carácter tropológico y reconocibilidad social. Por su carácter cantado, esencial para la consolidación del fenómeno canción como hecho cultural, y en completo acuerdo con las definiciones señaladas al principio de este artículo, el bolero constituye una definitiva especie de literatura popular de carácter oral en su circulación.

En el fondo, todo ello constituye una condición híbrida: el bolero es, primordialmente, música popular, aunque su recepción social esté fuertemente condicionada por su discurso poético. Sin la letra, el bolero pierde su condición identitaria (*cf. infra*) y su capacidad de ser repetido y vehiculado entre uno y otro oyente. Y del mismo modo como en el vasto repertorio de la tradición oral los textos son rítmicamente acompañados para facilitar su memorización, el bolero posee una melodía que perdura en la memoria del oyente y permite que, con tan sólo un verso emblemático, el oyente reconstruya el diseño melódico. V.gr.: *Esta tarde vi llover; Solamente una vez; Tú me acostumbraste; Reloj, no marques las horas; En la vida hay amores que nunca pueden olvidarse... son frases que por sí solas evocan la melodía que las vehiculizó.*

4. El bolero y la literatura modernista: historia de un amor

La escena literaria occidental se hallaba definitivamente convulsionada en el último tercio del siglo XIX. Una convulsión que, hasta entonces, había encontrado en América un reflejo predominantemente pasivo. Nuestras letras eran la proyección de los movimientos literarios y artísticos de Europa, llegados además con cierto retraso y, a veces, con yuxtaposiciones cronológicas propias (*cf. Anderson Imbert, 1954*), oscilando entre la cosmovisión positivista y la contrapartida romántica. Una de las razones principales para esta escasez de discurso ampliamente propio fue el precario desarrollo cultural autónomo de los nacientes estados nacionales. Entonces, romanticismo y realismo, neoclasicismo y naturalismo, dejan huellas más en virtud del estro de los literatos locales que como genuina tendencia cronológica. Pero estaba por surgir lo que se ha dado en llamar

“el siglo de oro de la literatura hispanoamericana”(vgr. Sánchez, 1974). Su primer movimiento sería, sin duda, el llamado “modernismo literario hispanoamericano”, surgido gracias a la obra y la influencia de Rubén Darío y los numerosos escritores que contribuyeron a poner en práctica los principios que el propio escritor definió como “un movimiento de entusiasmo hacia la libertad y la belleza” (Darío, 1905).

Este movimiento venía a ser la plasmación madura y vigorosa de una actitud independentista americana que necesitaba autoafirmarse mediante una ruptura definitiva con el *modus litterandi* del virreinato. Este independentismo, de sobra manifiesto en la formación de los estados nacionales como corolario de la gesta continental de independencia, estaba requiriendo una forma de expresión propia que reventara el corsé ideológico, valórico y canónico del teologismo colonial. Y así se encontraba abonado el terreno para el surgimiento, con diversos grados de elaboración, de una actitud de paganismo como forma de ruptura. Este proceso ha sido profusamente descrito en la historia de la literatura americana (ver bibliografía), pero el propósito de este artículo es describir una eclosión similar para caracterizar el surgimiento del bolero como primera manifestación literaria popular americana de alcance extracontinental.

La primera coincidencia, evidentemente, es cronológica: el más antiguo bolero reconocido como tal, con su estructura definitiva de 32 compases, de tono menor, dividido en dos secciones de 16 y separados por un pasaje instrumental llamado pasacalles y, literariamente, dos cuartetos de metro y rima variable, que con el tiempo conservarían más el tono que la estructura, fue “Tristezas”, de José Sánchez. Este músico y sastre lo habría compuesto en 1883 en Santiago de Cuba (las fechas varían ligeramente, pues al ser relatos de testigos los testimonios difieren entre sí). El gran estreno (y también inauguración oficial del género se produjo en La Habana, en 1885 o 1886 (Zavala, 1991).

Tristezas me dan tus quejas, mujer,
profundo dolor que dudes de mí
no hay prueba de amor que deje entrever
cuánto sufro y padezco por ti.
La suerte es adversa conmigo,
no deja ensanchar mi pasión,
un beso me diste un día
y lo guardo en el corazón.
(Tristezas. José Sánchez)

Estaba teniendo inicio un movimiento cuya envergadura habría de durar un siglo entero. El bolero derivaba directamente del danzón del siglo XIX, género cubano, específicamente registrado en Matanzas, y

con innegables influencias de la habanera, ritmos afroamericanos, la romanza operática, el son, la clave, el foxtrot y hasta el blues, en diversas épocas. Lo que definitivamente no es el bolero –y aquí debemos corregir el error de desconocimiento que María Moliner (1991) comete en su *Diccionario de uso del español*– es “Aire español, para cantar y danzar, en compás ternario y de movimientos reposados y elegantes”. Se trata aquí, literalmente, de dos fenómenos completamente distintos. El *bolero* de que habla ese diccionario es otra cosa, completamente ajena a la cultura latinoamericana y específicamente caribeña donde surgirá el bolero: una danza atribuida al bailarín Sebastián Lorenzo Cerezo y estrenada en España alrededor de 1780, acompañada de castañuelas, guitarra y tamboril. El alcance de nombre ha provocado la confusión de no pocos especialistas, que han llegado a suponer una continuidad evolutiva entre una y otra música. No hay tal. El bolero latinoamericano tiene un compás binario, y su estructura es inseparable de la letra, que es directa creación y expresión de la naciente peripecia urbana de la América finisecular. Como expresión identitaria, amalgama numerosas influencias circulantes en el período de su aparición, pero el bolero de Cerezo no se encuentra entre ellas. Y como sello definitivo de contenido discursivo, el bolero es, sempiternamente, un discurso amoroso en su poética. En esta lírica popular que el bolero entroniza, es donde resulta posible reconocer ciertas analogías o paralelos con el modernismo literario hispanoamericano, y que son, en primer lugar, producto de la coincidencia cronológica que ya se mencionó, pero, sobre todo, resultado de la similitud de circunstancias sociales y culturales de su origen. Otro dato no menor para esta consideración, y que aún está por despejarse, es un estudio que pruebe la influencia de las lecturas modernistas en los autores de boleros, así como el acercamiento situacional y la influencia sobre su sensibilidad que provocarían los boleros en los *dandies* y futuros bohemios del modernismo (por ejemplo, ya en 1906 surgió la revista musical “*Triunfo del bolero*”). Una ilustración de estas reciprocidades es, en los años 20, la labor de divulgación poética que Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho) realiza al poner en música, junto a Mario Talavera, obras como *Gratia plena*, *La canción de Flor de Mayo*, *Bendita seas* o *Muchachita*, todos poemas de Amado Nervo. En todo caso, en pleno apogeo del modernismo, el bolero, desde los salones de baile adonde acudían esos mismos modernistas, multiplicaba el discurso del amor con entonaciones y actitudes claramente comparables, contribuyendo irreversiblemente al clima de lirismo que exaltaba la autoafirmación de una sociedad urbana en busca de su sensibilidad propia.

5. Relaciones entre bolero y modernismo: el dulce vínculo

De los rasgos ostensibles del modernismo (cfr. D.E.L.A.L., 1995; Sánchez, op.cit.) es posible extraer una continuidad relativa de sentido que incorpora al bolero como un discurso complementario de la sensibilidad modernista desde la cultura popular. Los siguientes son relaciones de semejanza que dan cuenta de una fuerte afinidad en la orientación cultural y de contenido entre ambos movimientos, ejemplificadas mediante extractos de boleros clásicos.

5.1. Actitud pagana

La literatura modernista se caracteriza por su paganismo estético (Sánchez, op. cit., p. 163), que no desea rendir pleitesía a la tradición literaria colonial ni al teologismo del virreinato. En ello hay una forma de autoafirmación por contraste, y ello llevó al movimiento a buscar renovar el lenguaje y hacer hasta del solecismo y el barbarismo un motivo de orgullo y no de vergüenza. El mismo paganismo irreverente se advierte en el bolero, esta vez de índole predominantemente moral. Si el discurso en el bolero es de afirmación amorosa, entonces el leitmotiv será, numerosas veces, el amor adúltero o en abierta oposición al mandato matrimonial religioso.

Aunque no quieras tú
ni quiera yo
lo quiere Dios:
y hasta la eternidad
te seguirá mi amor.
(Palabras de mujer. Agustín Lara)

Dios dice que la gloria está en el cielo
y que es de los mortales el consuelo al morir.
desmiento a Dios porque al tenerte yo en vida
no necesito ir al cielo tisú
sí, alma mía, la gloria eres tú
(La gloria eres tú. José Antonio Méndez)

Es más fuerte que yo,
que mi vida,
mi credo y mi sino
es más fuerte
que todo el respeto
y el miedo hacia Dios.

Aunque sea pecado,
te quiero, te quiero lo mismo,
porque a veces de tanto quererte
me olvido de Dios.
(Pecado. Manuel Esperón)

Soy ese vicio de tu piel
que ya no puedes desprender,
soy lo prohibido.
(...)Soy esa noche de placer,
la que se entrega sin papel,
soy tu castigo.
(...)Soy el pecado que te dio
nueva ilusión en el amor,
soy lo prohibido.
(Lo prohibido. Roberto Cantoral)

En todos estos textos el hablante manifiesta su oposición al dogma tradicional que había sido hegemónico en la América española. En algunos casos históricos, el bolero entró claramente en conflicto público con el oficialismo religioso. Por ejemplo, el arzobispo de México decretó excomulgar al autor de la letra de *Santa* (Agustín Lara) si no cambiaba los versos "herejes": *aunque no quiera Dios...* Y aquí se corrobora la idea de que las instituciones sí consideran a la cultura popular como un discurso no inocente. José Antonio Méndez (*La gloria eres tú*) debió cambiar los versos

desmiento a Dios porque al tenerte yo en vida...
y los dejó como
bendito Dios porque al tenerte yo en vida...

El intérprete Pablo Milanés canta la versión original sin censura (Milanés, 1995).

5.2. Actitud de pesimismo, pero colmada de colorido y musicalidad

Un cierto distanciamiento respecto del dolor desgarrador del romanticismo se produce, en el modernismo, a partir de la musicalidad y frescura de la expresión lingüística. Igual cosa sucede con el bolero y de modo aún más intenso, puesto que la música que acompaña a los textos es esencialmente bailable. Y en la lírica misma, el pesimismo suele desembocar en una esperanza luminosa final, ya sea como sublimación o como fantasía:

Solamente una vez amé en la vida(...)
Solamente una vez en mi huerto brilló la esperanza
la esperanza que alumbra el camino de mi soledad
Y cuando ese milagro realiza el prodigio de amarse
Hay campanas de fiesta que cantan en mi corazón.
(*Solamente una vez*. Agustín Lara).

5.3. Procura de horizontes referenciales nuevos en las literaturas francesa, italiana, norteamericana e inglesa

Se trataba, para el modernismo, de universalizar los modelos y dialogar activamente con otras literaturas en una actitud de optimista autoafirmación e interlocución igualitaria, que dejara de reconocer o soportar dependencias. El bolero desarrolla una actitud comparable, aunque con referente distinto. Desde el punto de vista del contenido amoroso, la temática se hace universal y se vuelve independiente de los localismos o regionalismos, enfatizándose así la orientación cosmopolita. Y conseguida la universalidad temática, no hay empacho para la utilización de versos ampulosos con pretensión de totalidad:

En la vida hay amores que nunca pueden olvidarse,
imborrables momentos que siempre guarda el corazón
porque aquello que un día nos hizo temblar de alegría
es mentira que hoy pueda olvidarse por un nuevo amor.
(*Inolvidable*. Julio Gutiérrez)

Esta misma “transnacionalidad” del discurso facilitó su adopción rápida en diversos países del continente, por su “neutralidad” nacionalista. La creación de boleros cubrió parejamente desde el Caribe hasta Argentina y Chile, configurándose una primera abolición cultural de fronteras estéticas. En este sentido, resulta fuertemente identitario, especialmente en un sentido identitario bolivariano o continental, no local. Por ejemplo, los siguientes textos de boleros fueron creados en las zonas geográficamente más distantes del Caribe (Argentina y Chile, respectivamente) y son canónicos, clásicos y cumplen exactamente con el perfil lírico del género:

Arráncame la vida de un tirón
que el corazón ya te lo he dado,
apaga uno por uno sus latidos
pero no me lleves al camino del olvido.
(*Arráncame la vida*. Chico Novarro)

Vanidad,
por tu culpa he perdido

un amor, vanidad,
que no puedo olvidar (...)
yo pensaba reír
y hoy me pongo a llorar.
(*Vanidad*. A. González Malbrán).

5.4. Síntesis del romanticismo como actitud poética y el lujo como derroche

En el modernismo persiste el estro romántico (casi consubstancial a toda la poesía de la época) como imperio del desborde, y se suma a ello la vocación lujuriosa por el lenguaje, donde el hablante se refocila en el uso de vocablos hasta hacer del texto un juego lujoso. Puede afirmarse, como paralelo, que el bolero es romántico en la actitud y modernista en el estilo, y que en muchos de sus textos es posible encontrar refracciones y reflejos que parecen combinar a Bécquer con Darío o con Nervo. Considérese, a guisa de ejemplos, las siguientes expresiones bolerísticas, que parecen tomadas del parnaso citado:

(...) romance de céfiros dolientes
que llevan secretos a millares
romance con seráficos cantares
de sublimes melodías...
(*Romance*. R. Hernández/atr.)

Muñequita linda, de cabellos de oro
de dientes de perla, labios de rubí...
(*Te quiero, dijiste*. María Grever)

¿No habría Darío sentido familiaridad con un texto como éste?:

(...) no habrá lírico derroche
de sentidas cantilenas
de Pierrots enamorados
(*Noche y día*. R. Hernández)

¿O Nervo querido dedicarle a su mortal Anita?:

Mujer, si puedes tú con Dios hablar
pregúntale si yo alguna vez
te he dejado de adorar...
(*Perfidia*. A. Domínguez)

5.5. Orgullo americanista de proyección universal

En el modernismo, se trata de una naciente autoestima cultural, donde el poeta siente y manifiesta la exaltación de ser americano pero proyectándolo hacia el mundo occidental entero mediante el diálogo intercultural. En el bolero, se concreta mediante una celebración de rasgos distintivos de reconocibilidad del entorno, aunque sin atribución nacionalista, y los rasgos de paisaje así utilizados sirven de trasfondo físico para situar la peripecia de amor. Por lo tanto, el esporádico acento local no reviste carácter folclórico.

Entre palmeras y flores preciosas
canté mi canción(...)
tropicana, mi adoración,
en mi corazón nació un amor y es para ti.
(*Tropicana*. Alfredo Brito)

Y al mar, espejo de mi soledad
las veces que me ha visto llorar
la perfidia de tu amor.
(*Perfidia*. A. Domínguez)

5.6. Distancia con respecto al compromiso social o político

En el modernismo predomina la actitud mundonovista, de proclamación de lo recién descubierto del mundo circundante. Falta la mirada social de otras literaturas (es, de hecho, lo contrario del feísmo naturalista, por ejemplo), pues es un arte más celebratorio que crítico. En el bolero sucede algo muy parecido, aunque por razones distintas. El mundo del amor en él descrito es vicisitud personal e individualista, rayana en la ignorancia de las condiciones sociales. Es un platonismo que, al idealizar y magnificar la historia del propio amor y su desventura, se aleja de la mirada crítica o desdeña el conflicto social, arrobado en la exaltación del despecho erótico. Cuesta encontrar boleros con letra de orientación social (aunque algunos temas, escasos, se hayan hecho inmortales como excepción). Una de las mayores excepciones lo constituye el texto siguiente (aunque recordemos que se trata de un poema, inicialmente, del escritor Andrés Bello Blanco);

Pintor de santos de alcoba,
si tienes alma en el cuerpo
¿por qué al pintar en tus cuadros
te olvidaste de los negros?
(*Angelitos negros*. A. Bello Blanco/M. de Manuel Álvarez)

Más espontánea es la letra del siguiente tema (que es habitualmente incluido entre los boleros, a pesar de no serlo en rigor):

Pasa la mañana entera
sin que nadie quiera
su carga comprar.
Todo, todo está desierto,
el pueblo está muerto
de necesidad.
(Lamento borincano. Rafael Hernández)

Una aparente contradicción con esta actitud parecerían ser los boleros dedicados a la vida prostibularia, que abundan especialmente en el bolero mexicano (recordamos aquí que el inmortal Agustín Lara era pianista de prostíbulo y que dedicó bellísimos temas a cabareteras y prostitutas). No obstante, un examen más atento revela que en estos temas la prostitución es vista con una óptica romántica, incluso en los pasajes amargos, y que en general predomina la actitud de redención por el amor antes que la denuncia de las condiciones de explotación.

Vende caro tu amor, aventurera,
da el precio del dolor a tu pasado
y aquél que de tu boca la miel quiera
que pague con brillantes tu pecado.
(Aventurera. Agustín Lara)

Perdida te ha llamado la gente,
sin saber que has sufrido con desesperación.
(...) no importa que te llamen perdida
yo le daré a tu vida que destrozó el engaño
la verdad de mi amor, mi amor.
(*Perdida*. Chucho Navarro)

Amor de la calle que vendes tus besos
a cambio de amor(...)
Si tuvieras un cariño,
un cariño verdadero,
tú serías tal vez distinta
(...)pero te han mentido tanto.
(Amor de la calle. D.R.)

Flor de azalea,
la vida en su avalancha te arrastró,
pero, al salvarte,
hallar pudiste protección y abrigo

por el dolor.
(Flor de azalea. Z.Gómez/M. Esperón)

5.7. Exotismo como búsqueda de originalidad

Para el modernismo lo exótico constituirá una actitud programática, pues no sólo se trató de territorios nuevos sino de usos nuevos en el estilo y en las costumbres. Ello incluye hasta los paraísos artificiales y la evasión. En el caso del bolero, se produce lo que llamamos un “exotismo paradojal”. El ambiente tropical en todo su despliegue natural constituye un ambiente sobradamente exótico per se, como si el paraíso natural románticamente exaltado en la lírica bolerística no requiriese mayor distanciamiento que el entorno de palmeras, noches tropicales, lunas cómplices y aguas turquesa.

A través de las palmas que duermen tranquilas
se arrulla la luna de plata en el mar tropical
y mis brazos se tienden hambrientos en busca de ti...
(*Nocturnal*. J. Sabre Marroquín).

Adiós, adiós, adiós, Borinquen querida,
Adiós, adiós, adiós, mi diosa del mar
Mi reina del palmar...
(En mi viejo San Juan. Noel Estrada)

Y estas menciones, a fuer de familiares para el habitante del trópico, resultan temáticamente exóticas por contraste con la ciudad. Recuérdese que el bolero es canción urbana, que alcanza su plenitud de circulación merced a la difusión de los medios de comunicación escritos y sonoros, y que tiene toda su gran audiencia en la metrópolis (así como se llamó Cosmópolis uno de los grandes órganos culturales del modernismo en Venezuela).

Borinquen la tierra del edén,
la que al cantar el gran Gautier¹
llamó la perla de los mares...
(*Lamento borincano*. Rafael Hernández).

5.8. Culto alcoholátra

Para el modernismo toda actitud de ruptura con el mundo circundante era un *desideratum* (“¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me

¹ Cabe señalar que “el gran Gautier” mencionado no es el francés Teófilo Gauthier, sino el poeta de Puerto Rico (1850 – 1880) Juan Gautier Benítez, que escribió a Borinquen sentidos homenajes.

tocó nacer”, afirma Darío en las palabras liminares de las Prosas Profanas, en 1896). En ese continuum evasivo, la búsqueda compensatoria en horizontes ultramontanos podía correr a parejas con escapes más simples, como el alcohol, instaurándose una nueva versión de la actitud bohemia (en este caso, el dandysmo).

Para el bolero, paralelamente, el alcohol era también símbolo de la salida, del alivio amnésico respecto a una realidad amorosa que se desea olvidar. En cuanto al alcoholismo, tampoco es lamentado o enfocado como lacra social sino como consecuencia sentimental de un intento de olvido del amor contrariado. Entonces la óptica es individualista y autorreferente, como discurso enamorado e ingenuo al mismo tiempo, con estrecha conciencia.

Alcé mi copa de vino
para brindar por tu muerte
porque es la única forma
que pueda mi alma
dejar de quererte.
(Copa de vino. Luis Demetrio)

(...) la bebida
mitiga mi llanto
mis penas y angustias
por ella se van.
Que diga la gente
que soy un borracho:
me importa muy poco,
ya se cansarán.
(La canción del borracho/ D.R.)

5.9. La forma como expresión predilecta del arte

Para el modernismo, la literatura es un arte y por lo tanto la forma es el vehículo primordial. Para el bolero, el amor es un destino y por lo tanto su expresión es primordial. De este paralelo podemos colegir que en ambos niveles, tanto en la literatura modernista como en el bolero como lírica popular, hay una preocupación fundamental (si bien de muy diverso nivel y complejidad estética) por la forma. En el modernismo hay predominio literario de la construcción por sobre el fondo. En el bolero hay predominio (casi exclusivo) de la expresión emocional por sobre el contenido. Por ello es prácticamente imposible encontrar boleros “puros” (que no sean adaptaciones poéticas) con letras de alto valor literario. El objetivo no es estético sino sentimental, y el habla se torna llena de rios y hasta fallas de sintaxis. Pero, al mismo tiempo, la hondura

desgarradora de algunos temas constituye por sí misma una forma de poética popular, y, del mismo modo, la capacidad de síntesis que poseen las a veces escasas frases del bolero es una definitiva forma de poética sentimental, una verdadera cartografía continental del sentimiento. Hay primeros versos que resumen situaciones completas de modo magistral, planteando al mismo tiempo el posible desarrollo del tema a continuación. Tal capacidad de síntesis constituye, definitivamente, una habilidad poética. Sirvan de ilustración los siguientes primeros versos, espigados de entre los boleros más clásicos, y compruébese cómo el texto es capaz de efectuar, en carácter de exordio, una apelación sentimental que contextualiza el tema entero y capta la atención al mismo tiempo que preanuncia la emoción desarrollada:

Porque tu amor es mi espina...
Ya no estás más a mi lado, corazón...
Te vas porque yo quiero que te vayas...
Quisiera abrir lentamente mis venas...
Reloj, no marques las horas...
Espérame en el cielo, corazón...
Arráncame la vida de un tirón...

6. Conclusiones: el imaginario amoroso del bolero

En resumen, es posible postular un paralelo entre el modernismo literario hispanoamericano y el discurso del bolero como lírica popular en los ámbitos del tratamiento textual, en el inventario amoroso y en rasgos que la crítica literaria (v.gr. Sánchez, op. cit.) ha señalado como típicos de la mencionada corriente literaria. Dicho paralelo no es estricto (ni necesita serlo, en rigor, puesto que la analogía planteada en este artículo tiene el propósito de demostrar influencias y coincidencias entre ambas corrientes, pero no hacerlas idénticas). No obstante, ha sido posible señalar y mostrar evidentes superposiciones discursivas, que apuntan principalmente a rasgos de estilo y actitud del hablante. Pero el análisis señala también una diferencia notoria: el bolero llega a configurar un imaginario amoroso que la poesía modernista no perfila con igual precisión. La explicación más obvia es que el bolero es un discurso amoroso por antonomasia, casi sin desvíos líricos. Es un discurso de amor en todos sus textos (varios miles, a la sazón) y la redundancia llega a construir unidades discursivas mayores de fácil señalamiento. En este sentido, sugerimos un evidente paralelo entre el bolero y la *cortezia* medieval: por boca de los trovadores occitanos sólo salió discurso de amor, tanto en su vertiente cortés como en su dimensión vulgar, ambos posibilitados por efecto de

distanciamiento del discurso, que al idealizar el objeto de amor permite la endecha erótica sin filtros ni censuras. En el caso de los boleristas, a diferencia de los trovadores, la censura ejercida es de índole religioso-moral, superada merced a la neutralización de las alusiones textuales sumada a la evidente complicidad de la industria cultural, que alienta la circulación bolerística por razones comerciales.

Por esta conjunción de fenómenos culturales, sociales, económicos y políticos (cuya relación deberá ser analizada en otro trabajo más amplio que éste), el bolero alcanzó una dimensión identitaria continental, al representar de modo simple y comunicativo numerosos componentes del imaginario amoroso de Latinoamérica. Una verdadera cartografía sentimental, que logró entronizar el despecho como materia lírica a nivel internacional, hasta constituir la primera (y para muchos, la mayor) contribución cultural de América Latina durante el siglo XX, de modo aún más masivo que su literatura o su plástica. A un compositor de boleros no le sería ajena esta idealización, que aquí practico, de mi académico objeto de historia *de un amor, como no hay otro igual...*

Bibliografía

- Anderson, Enrique (1954) *Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica, México.*
- Arteaga, José (1994) *Música del Caribe. Editorial Voluntad, Bogotá.*
- Bazán Bofill, Rodrigo (2001) *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México, FCE, México.*
- Casanellas, Liliana (2004) *En defensa del texto. Oriente, Santiago de Cuba.*
- Castillo Zapata, Rafael (1990) *Fenomenología del Bolero. Monte Avila Editores, Caracas.*
- Contreras, Félix (1989) *Porque tienen filin. Oriente, Santiago de Cuba.*
- Chávez Cortés, Emiliano (1994) *El bolero. El amor hecho canción. Editorial Andrómeda, Buenos Aires.*
- Darío, Rubén (1905) *Cantos de Vida y Esperanza, Madrid, Preliminar.*
- D.E.L.A.L. (1995) *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina. Ayacucho, Caracas.*
- D.R.A.E. (1984) *Diccionario de la Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid.*

- Del Valle, Adrián (compilador) (1906) *Parnaso Cubano*. Editorial Maucci, Barcelona.
- Demicheli, G. y Muñoz, M. (1988) "Canción y lenguaje: los modos de la vehiculización ideológica". *Revista Chilena de Psicología*, vol. IX, Nº 1, abril, pp. 3-8. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- Fernández Barros, Agustín *Historia del Bolero. Cuando el Amor se volvió música*. Editorial Cochrane, Santiago de Chile (sin fecha).
- Leal, Néstor (1992) *Boleros. La canción romántica del Caribe. 1930-1960*. Editorial Grijalbo, Caracas.
- Leymarie, Isabelle (1997) *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. B.S.A., Barcelona.
- Loyola Fernández, José En ritmo de bolero. Unión, La Habana.
- Martín-Barbero, Jesús (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Milanés, Pablo (1995) "La gloria eres tú", en *Filin* (CD audio), Spartacus, PM Records, México.
- Muñoz, Mariano (1985) "Alienación e Identidad en la Canción Erótica Actual". *Revista T.L.A.M.P.* Nº3, pp. 5-11 Montevideo.
- Muñoz-Hidalgo, Mariano (2003) *El cuerpo en-cantado: de la antigua canción occidental al canto popular en Cuba y Chile*. Universidad de Santiago de Chile, Santiago.
- Oxford Dictionary of Current English, Oxford University Press, 1972.
- Sánchez, Luis Alberto (1974) *Historia comparada de las literaturas americanas. Vol. 3: Del naturalismo al posmodernismo*. Losada, Buenos Aires.
- Sinay, Sergio (1994) *Inolvidable. El libro del bolero y del amor*. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Valdés, A. (2000) *Nosotros y el bolero*. Letras Cubanas, La Habana.
- Varios autores (Noé Jitrik, compilador) (1993) *Las palabras dulces. El discurso del amor*. Edic. U.N.A.M., México D.F.
- Zavala, Iris (1991) *El bolero. Historia de un amor*. Alianza Editorial, Madrid.