

EL BOLERO: HISTORIA DE UN AMOR Y DE ALGO MÁS

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

Universidad Autónoma de Madrid

Flamencos, indios y negros
y la nación española,
risueños bailando muestran
sus alegrías notorias.

(Lope de Vega: A. Carpentier, *Temas de la lira y del bongó*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, pp. 65-66).

Vaya momento, el más solitario de la juventud. Se está metiendo en el submarino *yellow*, se es el bobo de la pared, y con los Beatles se puede bailar solo, despegarse de la pared y meterse en el barullo propicio, pero si tocan un bolero, la desgracia es total.

(Antón Arrufat, *La noche del aguafiestas*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 72).

Es bien sabido que las costumbres, sensibilidades, formas de vivir y de pensar, los rasgos característicos de una comunidad determinada, se expresan de modo notorio en sus manifestaciones culturales tradicionales. En el caso de los pueblos hispanos de ambas orillas del Atlántico (y acaso no sólo hispanos; pensemos también en Portugal y Brasil), todo ello aparece de modo muy particular en las expresiones musicales de tipo popular o semiculto, como ocurre en España con la copla, en México con el corrido y la ranchera, en Cuba, Puerto Rico y el área hispana del Caribe con la salsa, y en la práctica totalidad de los países hispanohablantes con el bolero. Añádase a todo ello la progresiva penetración de esta música en Nueva York, California, Florida y el sudoeste de los Estados Unidos.

Este fenómeno sociocultural (que en el caso del corrido, además, se entronca con los viejos y populares romances españoles) rebasa los límites meramente musicales, pues todas las mencionadas expresiones revelan, también y como ya se dijo, formas de vivir y de pensar que si bien corresponden a características locales específicas, superan las fronteras y se convierten en algo en verdad supranacional y propio de toda la comunidad hispana. No de otro modo puede explicarse la popularidad de esas expresiones más allá de sus concretos lugares de origen. Más allá también de una lengua, tradiciones e Historia comunes, en esa música puede encontrarse una verdadera sensibilidad colectiva, una sensibilidad y cultura

latinas. Volveré sobre ello más adelante. Recordemos ahora que, como dijera Karl Marx, “el hombre se afirma en su mundo objetivo no sólo en pensamiento, sino con *todos* sus sentidos”¹.

HISTORIA, DESARROLLO, PECULIARIDADES

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, el bolero es un “aire musical popular español, cantable y bailable en compás ternario y movimiento majestuoso” (*sic.*). Hasta la edición de este año 2001 no aparece el bolero que aquí nos interesa: “Canción de ritmo lento, bailable, originaria de Cuba, muy popular en el Caribe, de compás de dos por cuatro y letras melancólicas”. También: “Baile popular caribeño que se ejecuta al compás del bolero”. Dejando a un lado el “majestuoso” bolero peninsular, suele decirse que el otro nació en Santiago de Cuba y en el último cuarto del siglo XIX. Sería así contemporáneo del ocaso del Imperio Español y de las luchas por la independencia de la *Perla de las Antillas*. Se citan incluso un nombre y una fecha: Pepe Sánchez (1856-1918), autor de *Tristezas* (1885), obra contemporánea de *La Regenta* de Clarín y escasamente anterior a la *Fortunata y Jacinta* de Galdós y al *Azul* de Rubén Darío: “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”.² Lo cierto es que el primer bolero de que se tiene noticia es el titulado *Quiéreme, trigueña* (1879), del mítico y sin duda precocísimo Sindo Garay (1867-1968), aventajado discípulo del mencionado Pepe Sánchez. Figuran ya ahí típicos elementos del género: “No me olvides, mujer, ni un momento, / que tu amante por siempre seré; / quiéreme, trigueña, quiéreme, / porque jamás yo te olvidaré”.³ Lo mismo que en *Retorna*, del propio Garay y ya bien entrado el siglo XX: “Retorna, vida mía, que te espero, / con una irresistible sed de amar. / Vuelve pronto a calmarme, que me muero / si presto no mitigas mi dolor.”⁴ Recordemos, además, que cuando Federico García Lorca visitó Cuba —y Santiago— en 1930, definió a Sindo Garay como “el Gran Faraón de Cuba”⁵.

Para la última década del siglo XIX el bolero había alzado el vuelo con otros autores santiagueros y con la llegada de Sindo Garay a La Habana (1896). Ya con la República y en fecha tan temprana como 1904, varios boleristas cubanos graban discos en Nueva York. Otro de los clásicos, Alberto Villalón (de quien se volverá a hablar), estrena en 1906 y en el famoso *Teatro Alhambra* de La Habana una revista musical con un título que no deja lugar a dudas: *El triunfo del bolero*.⁶ En 1925 se forma el desde entonces ya imprescindible Trío Matamoros (*Lágrimas negras*, 1928). Discos y radio contribuirían desde ese momento de modo fundamental a la

1. Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1979, p. 149.

2. Félix Contreras, *Boleros para ti*, La Habana, Ediciones Poramor, 1992, pp. 3-4. También Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila-Centro Rómulo Gallegos, 1990, p. 45; Olga Fernández Valdés, *A pura guitarra y tambor*, Santiago de Cuba, Ediciones Oriente, 1984; Lily Litvak, “Una vez nada más... (Notas sobre Agustín Lara)”, *Los Cuadernos del Norte*, 10.55, 1989, pp. 10-14; Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Celeste, 2000, pp. 49, 55-56, 63, 103; también para parte de lo que sigue. Salvo indicación expresa, todas las citas del libro de Zavala según esta edición.

3. Carmela de León, *Sindo Garay, memorias de un trovador*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, pp. 32, 211; Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 159: citado como Orovio.

4. Dulcila Cañizares, *La trova tradicional cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1992, p.32.

5. de León, *op.cit.*, contraportada.

6. Sobre el *Teatro Alhambra* véase Eduardo Robreño y Álvaro López, *Teatro Alhambra. Antología*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

difusión del bolero y de la música latina en general (Orovio, p. 241-243; Cañizares, pp. 99-103; Castillo Zapata, pp. 34, 38).

Coincidiendo con los primeros años de la revolución mexicana, el bolero cubano llega al Yucatán llevado por artistas de variedades (*vid.* por ejemplo de León, p. 13; Litvak, p. 10; Zavala, pp. 59, 70). Algo después ya se conocen boleros mexicanos, siendo el primero, a lo que parece, el titulado *Presentimiento* (del que se dirá algo más abajo), con letra del español Pedro Mata, más conocido como novelista galante, y música de Emilio Pacheco⁷. Sin embargo, el primer bolero mexicano de éxito imperecedero es el siempre inquietante *Nunca* (letra de Ricardo López y música de Guty Cárdenas): “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 besar pueda tu boca”⁸.

Aparece a renglón seguido la figura de Agustín Lara (1901-1970). El éxito del citado *Nunca* (1927) fue tal en Ciudad de México que sirvió de inspiración al joven Lara para su *Imposible*: “Yo sé que es imposible que me quieras, / que tu amor para mí fue pasajero, / y que cambias tus besos por dinero, / envenenando así mi corazón” (Delgado de Rizo, p. 209). El futuro autor de *Palmeras* era entonces un pianista “que amenizaba el baile de las parejas asistentes a una de las casas de citas del barrio de Cuahutemocín. Lara recuerda que las parejas, ebrias de amor y alcohol, le solicitaban este *Nunca*” (Litvak, p. 10).

Más vívidamente cuenta Lisandro Otero los orígenes de Agustín Lara:

comenzó de pianista en un burdel [...]; los boleros de Lara hacían sollozar a las putas, en medio de francachelas y balceras, en el harem más lujoso de México, aquel de doña Mariquita, que disponía de un salón elegante en la planta alta para los clientes de sustancia, y un desenfrenado salón de baile en la planta baja para reclutas imberbes; y fue allí donde Agustín Lara, enamorado de la belleza de Magda, compuso su primer bolero⁹.

El mismo Lara, en efecto, que a partir de los años treinta alcanzaría la fama total y se convertiría en uno de los mitos del México postrevolucionario, con María Félix, Jorge Negrete o Carlos Arruza.

El desarrollo imparable del bolero tiene mucho que ver con su exportación a otro ámbito caribeño, Puerto Rico, isla que constituye uno de los lugares privilegiados del mundo boleístico. El trío original de *Los Panchos* es un buen ejemplo de todo esto, compuesto por dos mexicanos y un puertorriqueño¹⁰. ¿Y España? Porque Bonet de San Pedro y Jorge Sepúlveda no surgieron de la nada:

7. Véase Carlos Monsiváis, “Renace el bolero y hace vibrar piel y corazones”, *Cambio 16*, 945, 1-I-1990, p. 88.

8. Helio Orovio, *El bolero latino*, La Habana, Letras Cubanas, 1995, p. 94: citado como Orovio, *El bolero*; también Carmencita Delgado de Rizo, *Cancionero. Más de mil canciones para recordar*, Bogotá, Oveja Negra, 1987, p. 22.

9. Lisandro Otero, *Bolero*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, pp. 94-95.

10. Margarita Mateo Palmer, *Del bardo que te canta*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 121; Zavala, “El discurso amoroso del bolero”, *Los Cuadernos del Norte*, 10.55, 1989, p. 2, y *El bolero. Historia de un amor, passim*.

En 1939, un negro cubano y cantante llegó a España sin saber que iba a ser la voz de la trivialidad como válvula de escape de un pueblo; una trivialidad que, precisamente en 1939, tenía aire triste de nocturno: “cuando silenciosa / la noche misteriosa / inunda con su manto la ciudad, / el eco de tu voz / me llama junto a ti, / y yo no hago más que recordar”. Esta fue la primera canción que Antonio Machín voceó, su eco sobrevive sobre aquellas gentes náufragas¹¹.

Por cierto que entre lo que cantaba Machín en aquella España de la postguerra había un “fox-bolero” de Agustín Lara que parece ser era “la canción predilecta del fundador del *Opus Dei*”¹². Se trataba del ya clásico *Solamente una vez*; acaso lo que le gustase a monseñor Escrivá y marqués de Peralta fuese aquello de “solamente una vez se entrega el alma / con la dulce y total renunciación”. Añadamos que la musicología del franquismo quiso también nacionalizar el bolero. Véase *A tu vera*, un “bolero flamenco” de Rafael de León y Juan Solano (Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 153), o el más complejo caso de *Entre espumas*, “bolero-tango andalusi”.

Però el bolero llegó hasta territorios no necesariamente hispanohablantes. Se sabe de la existencia de boleros haitianos, como el recordado por Pedro Vergés: “el bolero haitiano volvía a tener razón, *la femme c’est le mystère*, la mujer, y no el hombre, es el misterio”¹³. El bolero desbordó incluso su *habitat* natural. Así, en 1928 y durante un viaje a París, el propio Sindo Garay grababa en francés *Quelque fleur* (“Alguna flor”; *vid.* de León, pp. 136, 197, 221), y ya en la década siguiente y también en la capital francesa Agustín Lara componía lo que sigue: “*Pour toi je pleure d’amour; / j’ai connu une peine infinie; / pour toi j’ai connu la vraie jalousie*” (Litvak, p. 12). En otro plano, *Los Panchos* incorporaban a su conjunto a la norteamericana Eddie Gorman, que cantaba en español con un lejano y fascinante tono gringo; Bing Crosby hacía lo mismo en alguna película, y recuérdese el caso de Nat King Cole. Sin olvidar, claro está, que en 1942 Ingrid Bergman y Humphrey Bogart bailaban el bolero *Perfidia* (de Alberto Domínguez (Zavala, p. 83): “Mujer, si puedes tú con Dios hablar, / pregúntale si yo alguna vez / te he dejado de adorar. / Y al mar, espejo de mi corazón, / las veces que me ha visto llorar / la perfidia de tu amor” (Delgado de Rizo, pp. 17-18). Y, de cierta manera a la inversa: será también la época de la apropiación de cierto aspectos de la música norteamericana por el bolero y su mundo: el *feeling*; a la cubana, *filin* (véase Carpentier, *Temas*, pp. 247-254). Regresemos por un momento al nacimiento del bolero y a su desarrollo, para constatar que se trata de una “fusión de factores hispanos y afrocubanos”¹⁴, pero también

con las maneras estilísticas de nuestra poesía romántica y modernista de principios de siglo, y, en general, con todas aquellas manifestaciones típicas de la llamada cultura de masas—radionovela,

11. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998, p. 28. El bolero en cuestión, del español Juan Larrea, puede leerse completo en Vázquez Montalbán, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 89. Alejo Carpentier elogiaba ya en 1936 a Antonio Machín (*Temas*, p. 335).

12. José Miguel Ullán, “Lo que más se perdió en Cuba. Aparecen las grabaciones ‘prehispanicas’ de Antonio Machín”, *El País* (Babelia), 30-IV-1994, p. 24. Texto, con variantes, en Delgado de Rizo, pp. 53-54; Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 124; Zavala, *El bolero*, p. 198.

13. Pedro Vergés, *Sólo cenizas hallarás*, Barcelona, Destino, 1981, p. 344; también p. 292.

14. Orovio, p. 150; también Zavala, “El bolero es un producto del mestizaje”, *El País*, 24-XII-1991; Guillermo Rodríguez Rivera, “Poesía y canción en Cuba”, *Ensayos voluntarios*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 155-156. Para una posible relación con el tango, Otero, p. 168.

folletín, consultorio sentimental— que gravitan en la órbita del *kitsch* (Castillo Zapata, p. 36; también p. 33).

Donde *kitsch*, sin duda y como añade el autor de estas palabras, no implica en modo alguno sentido peyorativo. El cualquier caso, todo lo anterior puede explicar el que

la mayoría de los consumidores de boleros apenas conocen o recuerdan los nombres de los responsables de la factura —letra o música— de los boleros que disfrutan, y no se preocupan mayormente por averiguarlo (*ibíd.* pp. 40-41).

Frente a la importancia del *autor*, en efecto mínima, permanece la del *intérprete*, del cual pasan los boleros a ser algo así como su propiedad, o al menos su referente popular.

Pero el mestizaje del bolero no debe hacernos olvidar su auténtico abolengo cubano, tanto como el ron y el tabaco. Así lo declaraba Alberto Villalón en *Soy muy cubano* (Mateo Palmer, p. 213), en que el propio bolero afirma ser lo que dice el título. Si bien lo anterior es así, no es menos cierto que todo bolero lanzado al viento se universaliza en el ámbito hispano—y aún más allá, como hemos visto—y de tal manera que, de un modo que no es sino aparente paradoja, cada quien se lo apropia, por razones tan claras como las que Mario de Jesús manifiesta en el titulado *Ese bolero es mío*: “Ese bolero es mío, / desde el comienzo al final: / qué importa quién lo haya hecho, / porque su letra soy yo. [...] Ese bolero es mío, / por un derecho casual, / porque yo soy el motivo / de su tema pasional” (Castillo Zapata, p. 23).

Por otro lado, un detalle final nos muestra la “hispanidad” de todo esto por caminos bien diferentes. La censura franquista transformó el comienzo de una famosa canción española, “Apoyá en er quisio de la mansebíá” (Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 40), en aquella otra cosa: “Apoyá en er quisio de la puerta mía”; hay otras variantes. Pero ciertos aspectos del mundo hispanoamericano no eran en este sentido, muy diferentes a otros de la Madre Patria. Así en Cuba, donde en una letra del conocido José Antonio Méndez, un rotundo y retador “desmiento a Dios” hubo de convertirse en un humilde “bendigo a Dios” (Rodríguez Rivera, p. 152; véase Orovio, *El bolero*, p. 85). O en México, donde Agustín Lara tuvo que transformar el “Aunque no quieras tú ni quiera yo ni quiera Dios” de su bolero *Palabras de mujer* y sustituirlo por el convencional y canónico “Aunque no quieras tú ni quiera yo lo quiere Dios” (véase Litvak, p. 13).

Como se ha dicho, “las aspiraciones, la alegría, la tristeza, los ideales, la psicología que el bolero expresa es lo que el latinoamericano vivía o creía vivir o aún cree vivir, y por lo tanto en realidad lo vive” (Litvak, p. 14)

O en palabras de Iris M. Zavala (p. 82): “el bolero es el nexo entre estas topografías divididas”. Esto es, algo que une —y no sólo sentimentalmente— al mundo latinoamericano, tan fragmentado y atomizado en otros aspectos; se ha llegado a escribir que “poco más allá de entender la culpabilidad y el sufrimiento hay como punto de coincidencia” en el Nuevo Mundo¹⁵. Convendría sin duda aceptar que “el Caribe, más que un concepto geográfico, es un concepto cultural (...) Las fronteras del Caribe son móviles, están donde está ese mestizaje creativo que se multiplica tanto en islas como en tierra firme [. . .]. Es un territorio cultural

15. Diego Galán, “El Quinto Centenario de la lágrima”, *El País*, 27-XII-1989.

hecho con la música más rítmica y más sentimental del mundo”¹⁶. Pues lo que ocurre con el bolero es de una significancia radical:

Las figuras que caracterizan la práctica discursiva del bolero como lengua ritual [...] son, entonces, además de estructuras expresivas, *estructuras formales de reconocimiento* a través de cuya repetición y utilización convencionales los que participan en la práctica que constituye el bolero—emisores, transmisores, receptores—se contemplan a sí mismos en el espejo de un escenario simbólico compartido (Castillo Zapata, pp. 28-29; *vid.* Zavala, “El discurso amoroso”, p. 5).

Dos ideas más para finalizar estas generalidades:

1. El bolero es “fenómeno característico de una cultura que está precisamente en los suburbios de la metrópoli intelectual europea” (Castillo Zapata, p. 16). Y también los boleros españoles, sin duda.

2. El bolero es “un *saber*, una forma de conocimiento”¹⁷.

BOLERO Y LITERATURA

Tras señalar que él mismo, junto con Armando Manzanero, había intentado inútilmente hacer un bolero, afirmaba Gabriel García Márquez en 1986 que “poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que un bolero encierra, es una verdadera proeza literaria”¹⁸. Una proeza literaria que no consiste sólo en lo que el autor de *Cien años de soledad* dice aquí, sino también en la utilización de textos estrictamente literarios para musicalizarlos y transformarlos así en boleros. Sin duda, puesto que en el ámbito hispánico estamos, que en más de un bolero ha de reflejarse la literatura clásica peninsular¹⁹. Calderón de la Barca aparece así:

Miguelito Cuní cantaba *La vida es un sueño* de Arsenio Rodríguez [...]: “la vida es un sueño y todo se va [...], la realidad es nacer y morir”. ¿Qué más podría pedirse a un simple bolero? ¿Qué otra interpretación puede darse de la existencia humana que sea más completa y elemental? (Otero, pp. 214-215; *vid.* Orovio, *El bolero*, pp. 82-83).

El mismo Lisandro Otero —perdóneseme esta otra cita suya— ha escrito (*ibíd.*, pp. 127-128; véase también p. 154) que “habría que imaginar qué excelente autor de letras de bolero habría sido Francisco de Quevedo (...) Quevedo habría sido más popular que Agustín Lara”. En todo caso, la Península aparece de nuevo en el ámbito del bolero con el neorromanticismo de Gustavo Adolfo Bécquer, y de una manera bien notable. Analizar este fenómeno nos llevaría hasta las raíces de un populismo lírico-amoroso del que habré de ocuparme, en parte, más adelante. Ya el viejo Sindo Garay afirmaba haber puesto música a textos becquerianos (de León, p. 85), lo que también hicieron otros, bien de modo directo, bien recogiendo obvios ecos de las *Rimas*. Así ocurre con el tema de los ojos verdes de la rima XII²⁰ y de la leyenda

16. Sergio Ramírez, “El Caribe somos todos”, *El País*, 4-X-2001.

17. Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza, 1991, p. 103.

18. Armando López, “García Márquez, amante de la música popular”, *La canción popular*, I.I, 1986, p. 28.

19. Véase Luis Suardfáiz, “El bolero, vencedor del tiempo”, *Granma*, 15-VII-1990, p. 8.

20. Bécquer, *Rimas*, ed. Manuel Díaz Martínez, Madrid, Akal, 1993, pp. 61-62.

de igual título²¹, que han de compararse con *Aquellos ojos verdes* (1930), letra de Adolfo Utrera y música de Nilo Menéndez (“Bécquer al piano y con gomina”: Zavala, 2000, p. 70; vid. Orovio, p. 52; Delgado de Rizo, pp. 3-4; Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 131. Los textos ofrecen algunas variantes): “aquellos ojos verdes, / serenos como un lago” (Orovio, *El bolero*, p. 76). No menos presente está el poeta español con su rima *Amor eterno* (p. 99) en el famoso *Piel canela* de Bobby Capó, de sorprendentes paralelismos: “Que se quede el infinito sin estrellas / o que pierda el ancho mar su inmensidad [...]” (Delgado de Rizo, p. 295). Compárense también las rimas XIII y LIV de Bécquer (pp. 63, 82) con *Tus pestañas*, de Alberto Villalón: “Yo he visto en tus pestañas / dos gotas de rocío, que brotan desde el fondo / de tu alma que llora “ (Mateo Palmer, p. III). Algo parecido ocurre con la rima III y *El bardo* de Bobby Capó (Bécquer, p. 72; Delgado de Rizo, p. 115); o con la famosa rima LIII, la de las golondrinas (p. 81), y el bolero *Flor de azalea*: “quisiera ser la golondrina que al amanecer / a tu ventana llega para ver a través del cristal” (Delgado de Rizo, p. 239). O *Volveré*, de María Grever (vid. Orovio, *El bolero*, pp. 95-96). Y no falta, en fin, algún caso de utilización directa de los textos de Bécquer. Así ocurre con la rima XV (“Cendal flotante de leve bruma”), musicalizada por el puertorriqueño Ángel Mislán en los años veinte del pasado siglo (Bécquer, p. 64; Mislán, en Zavala, p. 68).

También en este aspecto es el cubano Sindo Garay si no el iniciador, uno de los primeros boleristas en utilizar de modo inmediato las poesías modernista, y asimismo uno de los más complejos, pues en alguna ocasión une dos autores y dos poemas diferentes, como hizo en 1917:

Yo había leído por aquellos días una cuarteta del poeta Amado Nervo, y después cayó en mis manos una quintilla de la poetisa Lola Tió. Entonces, con los versos de estos dos poetas nació el bolero que, como dije antes, dediqué al maestro Roig, *La tarde*: “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 mellan unas contra otras / y por eso no me matan”. Muchos cantantes cambian el penúltimo verso de la quintilla de Lola Tió y dicen “se agolpan” por “se mellan”. Pero como lo escribió Lola fue “se mellan”. Si se analizan las dos estrofas, puede verse que no hay relación alguna entre ellas. La música que les puse dio origen a que este bolero viniera a ocupar un buen sitio entre las piezas antológicas cubanas (de León, pp. 72-73).

La cita es tan extensa como reveladora del hacer de los boleristas “literarios” y de la existencia de variantes, como ocurre en toda literatura popular.

El modernista mexicano recién mencionado, Amado Nervo, fue ampliamente utilizado en el bolero, hasta el punto de que ya en 1929 comentaba Alejo Carpentier (p. 272) ante ciertas novedades musicales cubanas que “¡Al fin se escriben canciones criollas sin poemas de Amado Nervo! ¡Ya era tiempo!” Así, Tata Nacho y Mario Talavera pusieron música antes de 1920 al menos a cuatro poemas de Nervo: *Gratia Plena*, *Bendita seas*, *Muchachita mía* y *La canción de la Flor de Mayo* (Zavala, p. 68). Otros poetas modernistas que pasaron al bolero fueron el venezolano José A. Pérez Bonalde (*ibíd.*, p. 66); el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (*ibíd.*, p. 66); el dominicano Osvlado Bazil (*ibíd.*, pp. 59, 66). El cubano Agustín Acosta es autor de sonetos como *La cleptómana* y *Abandonada a su dolor*, luego cantados

21. Bécquer, *Leyendas*, ed. José B. Monleón, Madrid, Akal, 1992, pp. 137-142.

por el también cubano Barbarito Díez (Suardíaz, p. 8). El soneto *Esta vieja herida*, del chileno Pedro Siena, se transforma merced al cubano Graciano Gómez en equivalente bolerístico (*ibíd.*).... Y el célebre *Angelitos negros*—música de M. de Manuel Álvarez— tiene como letra un poema del venezolano Andrés Eloy Blanco (Litvak, p. 13; Zavala, p. 176; otros casos en Mateo Palmer, pp. 274-275). Ya se vio que hay músicos, como Eusebio Delfín, que utilizan casi siempre textos literarios para sus composiciones (Orovio, pp. 121-123; Cañizares, p. 91). Por lo demás, véase lo dicho por Alejo Carpentier (citado en Orovio, *El bolero*, p. 64):

El bolero-canción es el único tipo de música insular que admite, por tradición, la presencia de letras extranjeras o de poemas ajenos al clima local. El bolero-canción se apoderó de versos de Urbina, Nervo, Mata, sin la menor dificultad, cuando no se paseó en los jardines verlenianos de los pequeños imitadores de Darío.

Pero el modernismo bolerístico no se limita al uso directo de los textos poemáticos. Acaso más importante que ello—con serlo mucho— es la influencia del “estilo” y de la “sensibilidad” modernistas en los propios autores de boleros. Con ello penetramos en una auténtica selva (tropical, sin duda), en un mundo que “ha colaborado a democratizar el modernismo” (Zavala, “El bolero es...”). Así, se habla de quien “sigue en pos de orgías y placer”, rodeado de “pobres mesalinas” (Sindo Garay, *Yarini*; de León, p. 76); se insiste en que “hay que revivir las rosas deshojadas” (Mario Álvarez, *Vuélveme a querer*; Castillo Zapata, p. 78); se mencionan la “flor de desconsuelo”, “la amarga copa de la realidad” (Pedro Flores, *Esperanza inútil*; *ibíd.*, p. 79); un bolero de José Sabre y de José Mojica lleva por título *Nocturnal* (Zavala, pp. 134, 216): “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”. Agustín Lara habla en *Piensa en mí* de “Tu imagen divina, / tu párvula boca, / que siendo tan niña / me enseñó a pecar” (Zavala, p. 197), extraordinario ejemplo de inocencia y perversión simultáneas. María Grever es autora del conocidísimo *Te quiero, dijiste*, verdadera acumulación de imaginería modernista: “manitas de blanco marfil”, “cabellos de oro”, “dientes de perlas”, “labios de rubí” (Zavala, p. 189). Una imaginería que, por lo demás, remite a los más viejos tópicos del soneto amoroso clásico. Y ¿qué decir de *Perfume de gardenia* (1936), del puertorriqueño Rafael Hernández, en el que, entre otras cosas, se habla del “místico candor” de quien “es una copia / de Venus de Citeres”? (Zavala, pp. 132, 185). El mismo Rafael Hernández es autor de *Silencio*, con “blancas azucenas”, nardos y rosas dormidas en el jardín (Orovio, *El bolero*, p. 87) y del popular *¡Ay, amor! ya no me quieras tanto*, donde se canta aquello de “yo sé que te mueres / cual pálido cirio” (Zavala, p. 203; ejemplos de otros autores en pp. 67, 133-134). Existe también un neomodernismo tardío peninsular, que podría representarse en *Mirando al mar* (de C. de Haro y Marino), donde se habla, por ejemplo, de la aventura disfrutada “bajo el palio sonrosado de la luz crepuscular” (Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 132). Pero todo lo dicho queda oscurecido ante la figura y la obra del mexicano Agustín Lara, ya mencionado aquí más de una vez; sus boleros

constituyen un idiolecto peculiar; su abundancia de motivos sensacionistas y decadentes [...] ponen de manifiesto la consistencia y la versatilidad de una lengua—la del bolero— capaz de permanecer estable y coherente, inteligible, incluso en medio de las experimentaciones discursivas más extremadas (Castillo Zapata, p. 42).

La cita nos permite anotar ejemplos de boleros modernistas de Agustín Lara. En el burdel de la Ciudad de México que se mencionó más arriba fue donde Lara compuso su primer

bolero, citado así por Lisandro Otero (p. 95): “Princesa de miel, muñeca de luz, magnolia de suave matiz; olor de clavel, sabor de París, marquesa de la Flor de Lis”. Mucho más modernista es, si cabe, *Hastío* (Monsiváis, p. 89; Castillo Zapata, p. 42): “Como un abanicar de pavos reales / en el jardín azul de tu extravío, / con trémulas angustias musicales / se asoma en tus pupilas el hastío [. . .]. El hastío es pavo real que se aburre / de luz en la tarde”. Otros boleros de Agustín Lara dignos aquí de recordación son, por ejemplo, *Enamorada*, (Zavala, pp. 132, 193; Delgado de Rizo, pp. 59-60, con alguna variante): “La palidez de una magnolia invade / tu rostro de mujer atormentada, / y en tus ojos verde jade / se adivina que estás enamorada[. . .]. Dame tú el beso / que te cautivará / rompiendo el bacará / de tu tristeza”. O *Como dos puñales* (Castillo Zapata, p. 68): “Como dos puñales de hoja damasquina / tus ojazos negros, negros de acerina, / clavaron en mi alma su mirar de hielo”. O *Mujer* (Orovio, *El bolero*, p. 95), de inevitables tópicos, de inolvidable lenguaje: “Mujer, mujer divina, / tienes el veneno que fascina / en tu mirar; / mujer alabastrina, / eres vibración de sonatina / pasional [. . .] Tienes el hechizo de la liviandad”. O *Pervertida* (Delgado de Rizo, p. 479), de espectacular final: “A ti consagro toda mi existencia, / la flor de la maldad y la inocencia; / es para ti, mujer, toda mi vida; / te quiero aunque te llamen pervertida”. O *Palmeras* (Delgado de Rizo, p. 30): “Hay en tus ojos el verde esmeralda que brota del mar, / y en tu boquita la sangre marchita que tiene el coral, / en la cadencia de tu voz divina la rima de amor, / y en tus ojeras se ven las palmeras borrachas de sol”.

Fuera ya del ámbito estricto del modernismo, pero no muy alejados de él, Sindo Garay puso música a versos de Antonio Mata (de León, p. 85), y como ya sabemos, el también cubano Eusebio Delfín utilizó ampliamente la poesía para sus boleros: *Migajas de amor* (versos de Gustavo Sánchez Garralaga), *Con las alas rotas* (versos de Mariano Albadalejo), *La guinda* (versos del español Pedro Mata; para todo lo anterior, véase Orovio, p. 123; Suardíaz). Otra de las sorpresas que depara el mundo del bolero es la de saber que el recién mencionado (y también antes) Pedro Mata, conocido por sus novelas eróticas durante los años veinte y treinta del pasado siglo, constituye otro significativo nexo literario-musical entre España e Hispanoamérica. En este sentido acaso sea el bolero titulado *Presentimiento* (1924, con música del mexicano Emilio Pacheco) el más popular de los que utilizan versos de Pedro Mata: “Sin saber que existías te deseaba, / antes de conocerte te adiviné; / llegaste en el momento en que te esperaba, / no hubo sorpresa alguna cuando te hallé. / El día que cruzaste por mi camino / tuve el presentimiento de algo fatal: / esos ojos, me dije, son mi destino; / y esos brazos morenos son mi dogal” (Monsiváis, p. 88; Delgado de Rizo, p. 56). Detalle casi final para este apartado. En ambas orillas del Atlántico pueden hallarse ciertas rarezas y curiosidades retóricas, auténticos atentados contra la lógica y que, sin embargo, nunca han causado graves problemas de aceptación. Si el bolero *Azabache*, de Plácido Acevedo (Zavala, p. 133), habla del “negro azabache / de tu blonda cabellera”, en *Peregrina*, de Ricardo Palmerín (Zavala, pp. 42, 133, 174) el texto original menciona “la nieve virginal” de las nórdicas tierras en que nació la “peregrina” en cuestión, pero suele transformarse de modo fantástico en “la nieve tropical”. En el bolero puertorriqueño titulado *Orgullosa* aparecen las “rubias palmeras” de la isla, lo que no deja de sorprender; en su traducción al inglés se las menciona como “bañadas de sol” (Alfredo López, p. 9). Todo esto recuerda de algún modo aquella canción peninsular de los años cincuenta en la que cierto viajero “sombrero en mano entró en España, / que al verla se descubrió”; en la versión más popularizada, el visitante hace algo que no parece nada fácil: “sombrero en mano entró en España, / y al verla se descubrió” (Vázquez Montalbán,

Crónica, p. 59, y *Cancionero*, p. 7). En otro nivel, la descripción que Manuel Corona hace de “su” *Santa Cecilia* no deja de ofrecer inquietantes ambigüedades y curiosidades: “simpático rostro de africana canelado”, “talle de arabesca diosa indiana”, “el sensible detalle de amor provocativo / de tus ebúrneos senos” (Mateo Palmer, p. 65, véanse también pp. 66-80). Claro es que Manuel Corona es el mismo que en su *Aurora* calificaba a ésta de “empírica mujer” (*ibid.*, p. 58). Pero como se ha dicho (José María Vitier, cit. en Mateo Palmer, pp. 288-289).

Siempre me conmueve la retórica del trovador [...]. ¿Cómo no escuchar con asombro canciones como ésta: “tus ojos cristalinos y seductores me recuerdan imágenes de Atenas”; o esta otra: “Salve yo a ti, Cristinita”; o, en fin: “en el lenguaje misterioso de tus ojos hay un tema que destaca sensibilidad”?- [...] Estas expresiones [...] tienen algo de arrasadora y patética ingenuidad, porque este lenguaje que les es extraño vivencialmente, representa un *status* superior en la escala social.

Por lo demás, conviene recordar que, en un extraordinario viaje de ida y vuelta, si la literatura—como se ha visto hasta aquí—ha penetrado en el bolero, éste, a su vez, ha invadido el reino literario, en particular el de la narrativa. Así ocurre, entre otros casos, en obras de Fernando Ayala Poveda, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Ángeles Mastretta, Carlos Monsiváis, Mayra Montero, Rosa Montero, Lisandro Otero, Luis Rafael Sánchez, Mario Vargas Llosa, Pedro Vergés, Cecilia Vicuña o Iris M. Zavala (Zavala, pp. 151-153).

AMOR LATINO

Partamos de una definición previa. Como se dice en *Obsesión*, de Pedro Flores (Orovio, *El bolero*, p. 87): “Amor es un algo sin nombre / que obsesiona al hombre por una mujer”. Lo cual no está muy lejos de lo que Tirso de Molina hace decir a Don Juan Tenorio al comienzo de *El burlador de Sevilla*²²: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre / [...] ¿Quién ha de ser? / Un hombre y una mujer”. A partir de una mentalidad tan radical, todo es posible, tanto en el bolero como en la realidad de la que emerge y en la que permanece, que es, sencillamente, “todo el ámbito del idioma” (Suardíaz).

Por lo demás, ya se habló más arriba de la identificación de las gentes hispanas con el discurso, la retórica y la problemática amorosa del bolero, esto es, con lo que ha llegado a llamarse “la lengua natural del amor en Hispanoamérica” (Castillo Zapata, p. 27; *vid.* también, además de lo que se ha citado, pp. 23-25, 27, 32, 43). Con una ironía que, sin embargo, revela una verdad incontrovertible, señala Castillo Zapata (pp. 10-11) que tras haber leído con avidez el conocido libro de Roland Barthes titulado *Fragmentos de un discurso amoroso* descubrió que el semiólogo francés

no había escuchado en su vida un bolero, que se había muerto sin tener la experiencia de oír a Olga Guillot [...], y que ese desconocimiento—sin duda crucial—se reflejaba, quieras que no, en su libro extraordinario.

Pero claro, no sólo Barthes presenta esa carencia, que, dicho sea de paso, es paralela a las tradicionales e históricas ignorancias que eso que suele llamarse “mundo occidental” ha tenido y tiene acerca de la cultura del mundo hispánico. Del mundo hispánico y de otros pertenecientes a la periferia. Mas como ha señalado el novelista cubano Lisandro Otero (p. 127),

22. Ed. H. Alpern y J. Martel, en *Diez comedias del Siglo de Oro*, Nueva York, Harper & Row, 1939, p. 240.

habría que comprender por qué D. H. Lawrence dijo que en los pueblos anglosajones el amor era algo embarazoso porque nunca se objetivaba con palabras; los pueblos latinos, en cambio, viven el amor como un hecho cotidiano acompañado de una exuberancia verbal.

Por esa misma razón “el bolero es un fuerte competidor de los siquiátras” (*ibíd.*, p. 126), y, personalmente, tengo la sospecha de que en los países que pertenecen a la geografía bolerística el psicoanálisis no es flor natural. No así en el territorio del tango; pero esto, y nunca mejor dicho, es otro cantar.

Si es evidente que el bolero, según Iris M. Zavala (p. 154), es “un pensamiento erótico que se piensa a sí mismo”, no me parece totalmente exacto lo que ella misma dice cuando afirma que es también “una lírica del goce” (*ibíd.*, p. 76). Pues es tanto del goce como del dolor, aunque en más de una ocasión los límites entre uno y otro no son nada claros: la fusión de ambos ha sido siempre una “marca de fábrica” del verdadero amor. Basten dos casos sádicos. El primero parece bastante convencional: “No te voy a querer, ni te voy a mirar, / para que sufras [...], te voy a castigar, / para que sufras, / lo mismo que he sufrido yo por ti” (*Para que sufras*, de Osvaldo Farrés; Delgado de Rizo, pp. 2-3). El segundo es un maravilloso ejemplo de sadismo total: “¡Oh, si en esos momentos / pudiera contemplarte / dormida entre mis brazos! / ¡Si pudiera besarte / como nunca hombre alguno / a una mujer besó! / Después rodear tu cuello / con un cordón de seda / y apretar bien el nudo, / para que nadie pueda, / poner jamás los labios / donde los puse yo” (*Me da miedo quererte*, de Alberto Villalón, texto de Pedro Mata; Cañizares, pp. 47, 52-53). Pero es el masoquismo lo que parece ser más abundante: “Miénteme una eternidad, / que me hace tu maldad feliz” (*Miénteme*, de Armando Domínguez; Castillo Zapata, p. 102). O: “Yo que sufro por mi gusto / este cruel martirio / que me da tu amor” (*Espineta*, de Nico Jiménez; Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 113; Delgado de Rizo, p. 213, con variantes). O: “que eres en mi vida / ansiedad, angustia, desesperación. / Toda una vida me estaría contigo, / no me importa en que forma, / ni donde ni como, pero junto a ti” (*Toda una vida*, de Osvaldo Farrés; Orovio, *El bolero*, p. 78). Y el más espectacular: “Júrame, miénteme, pégame, / mátame si quieres, / pero no me dejes, / no, no me dejes nunca más” (*Nunca jamás*, de L. Guerrero; Castillo Zapata, p. 103).

Un curiosísimo apartado temático en el mundo bolerístico es el que puede llamarse con plena justicia de *amor macabro*, que parece especialidad cubana en buena medida: “La canción macabra es una vertiente bastante peculiar de la canción trovadoresca, pero no debe por esto ser soslayada en el análisis de la temática amorosa, a la que se vincula” (Mateo Palmer, p. 118).

Una cierta tradición hispánica parece confluir en estas fúnebres musicalizaciones: las *Noches lúgubres* del prerromántico español José Cadalso; ciertas leyendas becquerianas como *La Promesa*; los versos del cubano Julián del Casal *Del libro negro*... No falta lo macabro en los vales criollos peruanos, con lo que vemos que esta especial sensibilidad incluye en la práctica todo el ámbito latino: “Yo te pido, guardián, que cuando muera / borres la huella de mi humilde fosa, / y no dejes crecer enredadera / ni que coloquen funeraria losa”²³. Pero en Cuba, con texto del colombiano Julio Flores, Alberto Villalón compuso la popularísima *Boda negra*, “bolero capricho” (basada en un hecho real ocurrido en el cementerio de La

23. *El guardián*, en Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, México, Era, 1968, pp. 108-109. Otro ejemplo similar en p. 109.

Habana), y con versiones en diferentes países hispanoamericanos. Pero en lo más duro de la postguerra española, Bonet de San Pedro, entre otros, cantaba una sorprendente canción, difundida una y otra vez por las emisoras de radio hasta que fue prohibida por la censura por motivos religiosos, en concreto su escepticismo ante la existencia de la vida eterna. Se trata de *Raska yu* o *Rascayú* (Vázquez Montalbán, *Crónica*, p. 39; *Cancionero*, pp. 67-68). La primera estrofa española, después del estribillo, coincide casi literalmente con el comienzo de la *Boda negra* cubana. Se trata de un evidente plagio, y a partir de ahí las dos versiones difieren por completo; la española adopta un todo decididamente absurdo (“Hizo amistad con muchos esqueletos / que salían bailando la sardana”), mientras que la versión cubana sigue con su aire neorromántico y tétrico: “En una noche horrenda hizo pedazos / el mármol de la tumba abandonada [. . .]. Ató con cintas los desnudos huesos / y el yerto cráneo coronó de flores, / la horrible boca le cubrió de besos / y le contó sonriendo sus amores ; / llevó a la novia al tálamo mullido, / se acostó junto a ella enamorado, / y para siempre se quedó unido / al esqueleto lívido abrazado”²⁴.

Aunque no siempre es así, lo cierto es que, en términos generales, el discurso del bolero es masculino y en más de una ocasión machista. Pero hay autoras y cantantes femeninas, hay historias en boca de mujer; diré algo sobre ello más adelante. Lo cual comporta—como en el amor cortés por ejemplo—una visión dual de la mujer. Si por un lado es un dechado de bondades y de belleza, por otro es la encarnación del mal. Sin embargo, el bolero presenta una fascinante proclividad a comprender y a compadecer a las “mujeres caídas”, a las prostitutas; ello aparte de que autores importantes, como Agustín Lara, comenzaron componiendo canciones en burdeles y enamorándose, precisamente, de pecadoras. Es tema que merecería desarrollo aparte (véase Zavala, pp. 71, 106), pero téngase en cuenta que ya hacia 1914-1915 Sindo Garay componía dos extraordinarios boleros titulados *Meretriz número uno* y *Meretriz número dos*. En el segundo de ellos dice por ejemplo: “Perdono a las mujeres de la vida, / ellas son las que nos brindan su halago [. . .]. Yo perdono a las pobres mesalinas / y les mando entre lágrimas un beso” (de León, p. 99). Graciano Gómez nos habla en *Yo sé de una mujer* del “hondo precipicio” y del “repugnante lodazal humano” de la así cantada, y termina: “la vi tan inconsciente de su oficio / que con mística unción besé su mano, / y pensé que hay quien vive junto al vicio / como vive una flor junto a un pantano” (Cañizares, p. 114). Manuel Corona compuso en 1902 *Doble inconsciencia*, de tremendo final: “¿Con que te vendes, eh? Noticia grata, / no creas que te odio y te desprecio, / y aunque tengo poco oro y poca plata / y en materia de compras soy un necio, / espero que te pongas más barata, / sé que algún día bajarás de precio”²⁵. Con el título de *Falsaria* circula una versión posterior como perteneciente a Agustín Lara, quien probablemente se limitó a hacer una interpretación personal y con variantes (*vid.* Delgado de Rizo, p. 184). Del propio Lara es mucho más conocido un bolero como *Pecadora* (*ibíd.* p. 14), y dentro del mismo ámbito temático *Perdida*, de Chucho Navarro (Zavala, p. 219) o *Amor de la calle*, de Fernando Z. Maldonado (Delgado de Rizo, p. 162; Zavala, p. 201, con variantes). Pero véase, del repetido Agustín Lara el *Te vendes* (Delgado de Rizo, p. 161): “Te vendes, quién pudiera comprarte, / quién pudiera pagarte un minuto

24. Véase además de lo citado de Vázquez Montalbán, Cañizares, pp. 47, 49-51; Mateo Palmer, pp. 118-130. Ninguno de los citados menciona la relación entre *Boda negra* y *Rascayú*.

25. Tony Évora, *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 260-261; *vid.* Orovio, *El bolero*, p. 74.

de amor. / Los hombres no saben apreciarte, / ni siquiera besarte como te beso yo. / La vida, la caprichosa vida / convirtió en un mercado tu frágil corazón, / y tú te vendes; yo no puedo comprarte, / yo no puedo pagarte ni un minuto de amor". Ciertamente: se trata de la economía de mercado en su vertiente erótica.

Frente a lo anterior —y creo que en verdad con esto nos hallamos con un rasgo distintivo ante otras manifestaciones— no aparece en el mundo del bolero la figura de la madre, de tanta importancia en el tango argentino y en otros ámbitos hispanos: recuérdese aquello tan español de que "madre no hay más que una, / y a ti te encontré en la calle". Y no debemos olvidar el *Madrecita del alma querida* de la etapa española de Antonio Machín. Pero acudamos ya a los temas más habituales del *amor latino*, entre los cuales destaca sin duda el machismo. He aquí ahora una breve muestra antológica de la arrogancia masculina: "Yo no sé si tenga amor la eternidad, / pero allá tal como aquí, / en la boca llevarás sabor a mí" (*Sabor a mí*, del mexicano Álvaro Carrillo; Orovio, *El bolero*, p. 103). O "Aunque con otro contemples la noche / y de alegrías hagas derroche, / no te olvides, sigues siendo mía (*Mía*, de Armando Manzanero; Castillo de Rizo, p. 125). O "Pase lo que pase, / digan lo que digan, / tú me perteneces, / esa es la verdad" (*Diez minutos más*, de Gabriel Ruiz; Zavala, p. 207). Podrían multiplicarse los textos. Hay que añadir que todo esto se monta sobre un lenguaje imperativo, tan semejante a textos amorosos del siglo XV castellano, a Jorge Manrique: *mira, escucha, júrame, comprende, oye* (Zavala, pp. 116, 127).

Aparte de que el bolero pueda ser "obra abierta, ambigua, andrógina" (Zavala, pp. 67-68. 115), idea digna de matizaciones, y además del machismo que hemos visto, del universo masculino, lo cierto es que el bolero incluye también la galaxia de la mujer, con complacencia en sus transgresiones y en el poder femenino. Véase el conocido *Bésame mucho* (1941) de la mexicana Consuelo Velázquez (Zavala, pp. 105 y 177). Mención especial merece *De mujer a mujer* (de Esteban Taronjé; Delgado de Rizo, p. 292: "Ella lo quiere como yo lo adoro, / las dos sufrimos por la misma razón [...]. De mujer a mujer lo lucharemos / a ver quién vence y se queda con su dulce querer, / y si me logra vencer en mi agonía / usar sabré de mis recursos como tiene que ser". Hay también cantantes —y no sólo en el ámbito del bolero— como Chavela Vargas, La Lupe, Paquita la del Barrio, María Elena Sandoval y otras, que alimentan el mentado androginismo y las reivindicaciones antimasculinas más evidentes. Pero lo cierto es que, como dice Abel Domínguez en *Hay que saber perder* (Zavala, p. 210), "lo mismo pierde un hombre / que una mujer".

El amor latino —no sería preciso decirlo otra vez— es un amor totalmente erótico, en el que el platonismo no tiene mucho campo de acción. Un perfecto ejemplo de ello en que, además, el erotismo se logra y se transmite sin alusiones explícitas, es el famosísimo *Tú me acostumbra*ste (Frank Domínguez), que, por lo demás, pertenece a ese género andrógino cuyo referente lo mismo puede ser un hombre que una mujer: "Tú me acostumbraste / a todas esas cosas, / y tú me enseñaste / que son maravillosas. / Sutil llegaste a mí / como la tentación [...], yo no concebía / cómo se quería / en tu mundo raro" (Orovio, *El bolero*, p. 86). Un *amor-pasión* capaz, como ya se vio de enfrentarse con Dios mismo; así en *Pecado*, de Manuel Esperón: "Yo no sé si es prohibido, / si no tiene perdón, / si me lleva al abismo, / sólo sé que es amor [...]. Es más fuerte que yo, / que mi vida, / mi credo y mi signo, / 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" (Zavala, p. 183).

Un *amor cósmico*, una fuerza telúrica frente a la cual los trastornos naturales poco importan; véase el citado *Piel canela* (“infinito sin estrellas”, mar que pierde “su inmensidad”, arco iris sin belleza, etc.), y el titulado con toda propiedad *Cataclismo*, del puertorriqueño Esteban Taronj: “Qué pasará si tú me dejas [. . .], todo un desastre de locura, / como si el mundo se estrellara, / un cataclismo para los dos” (Orovio, *El bolero*, pp. 91-92).

Pero el amor es, en efecto, una fuerza cósmica y *fatal*: “Por alto que esté el cielo en el mundo, / por hondo que sea el mar profundo, / no habrá una barrera en el mundo / que este amor profundo no rompa por ti” (Pedro Flores, *Obsesión*; Orovio, *El bolero*, p. 87; variantes en Delgado de Rizo, pp. 185-186). Y es también el amor algo divino, que en lo que sigue recuerda de modo inquietante uno de los momentos básicos de la religión cristiana: “Amor es el pan de la vida, / amor es la copa divina” (*ibíd.*). Por otro lado, parece que el amor, capaz de obrar asombrosos prodigios, es impotente (aunque no siempre, sin duda) ante ciertas realidades sociales, que a veces se revelan como más fuertes que las naturales: “No me quieres porque sabes que soy pobre, / no te importa que yo pierda la razón; / sólo a ti te interesa que sea el cobre / el metal que te alquile el corazón” (Luis Marquetti, *Amor de cobre*; Castillo Zapata, p. 128, con otros ejemplos; Zavala, p. 101). En este contexto no es posible olvidar *Cabaretera*, de Bobby Capó: “Yo soy un hombre pobre, / soy poco para ti [. . .], y tú soñando como sueñas / con lujos y riquezas / ya no te fijas en mí” (Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 183). La casuística del amor y del bolero parece ciertamente inagotable.

OCCITANIA TROPICAL

Ocorre, como bien sabemos, que el bolero utiliza toda la casuística amorosa (lo que no significa en modo alguno que sea, como se ha dicho en alguna ocasión, una serie de mentiras piadosas), y que retrocediendo en el tiempo nos puede llevar a la sensibilidad modernista y a la romántica, y más atrás aún, a la del amor cortés, y más en concreto del siglo XV castellano²⁶. Pero no lo olvidemos. Si se ha podido definir el bolero como “un culebrón escrito por Petrarca” (Zavala, “El bolero es”), también ha sido posible calificar su ámbito geográfico como “Occitania tropical” (Castillo Zapata, p. 19; véase también pp. 25-27, 31-33). Y no sin razón: un importante ingenio azucarero cubano de la época de las guerras de Independencia se llamaba, precisa y maravillosamente, *Occitania*.

Acaso sea el *secreto* la regla fundamental del juego del amor cortés. Así ocurre también con muchos boleros (Castillo Zapata, pp. 53-58). He aquí un par de ejemplos. El primero “Oye, te digo en secreto que te amo de veras” (*Cada noche un amor*, de Agustín Lara; Delgado de Rizo, p. 305). Y el segundo: “En esta vida lo mejor es callar. / Cuando se quiere conservar un amor, / aunque se tengan muchas ansias de hablar, / el silencio es lo mejor” (*Por eso no debes*, de Margarita Lecuona; *ibíd.* p. 270). Y también hay en el bolero una tendencia exhibicionista a la ruptura del secreto, cosa que ocurre asimismo con Calisto en *La Celestina*, a lo que me referiré al poco.

26. E incluso a algún aspecto del mundo de las jarchas, pero fuera ya del bolero, aunque muy cerca de él. Recuérdese el famoso *Son de la loma*, popularizado por el *Trío Matamoros*: “*mamá*, yo quiero saber. . .”. Véase Cintio Vitier, “El son de la loma”, *Granma Internacional*, 7-XII-1994, p. 12.

Tema fundamental es también en el ámbito en que nos movemos el de la *herejía amorosa*. Ya se vio más arriba el bolero *Pecado*, pero es preciso tener en cuenta otros casos, como estos dos tan semejantes: “adorarte para mí fue religión” (*Historia de un amor*, de Carlos Eleta Almarán; Orovio, *El bolero*, p. 108); “amor, amor, fuiste mi cruz, mi religión” (*Revancha*, de Agustín Lara; Delgado de Rizo, p. 254). O este otro, de rotundo final: “porque eres mi vida, mi cielo y mi Dios” (*Sabrás que te quiero*, de Teddy Frago y César Portillo de la Luz; *ibíd.* p. 267). Notable es esta transformación “a lo divino” de un tema religioso: “Santa, sé mi guía en el triste calvario del vivir, / aparta de mi senda todas las espinas” (*Santa*, de Agustín Lara; *ibíd.* p. 47). Pero lo más espectacular es lo que vemos en *Virgen de medianoche*, de Pedro Flores (*ibíd.* p. 266), que habla por sí solo, como más de un poema del siglo XV: “Virgen de medianoche, virgen, eso eres tú; / para adorarte toda, rasga tu manto azul. / Señora del pecado, luna de mi canción, / mírame arrodillado junto a tu corazón. / Incienso de besos te doy, escucha mi rezo de amor. / Virgen de medianoche, cubre tu desnudez, / bajaré las estrellas para alumbrar tu piel”. Y, en fin, de la misma manera que de la dama emana perfección y perfecciona al caballero, también aquí: “estando a tu lado verdad que me siento más cerca de Dios, / porque eres divina [. . .]” (*Mira que eres linda*, de Julio Brito; *ibíd.* p. 283).

Las abundantes alegorías de tipo *náutico* que se encuentran en la literatura del amor cortés aparecen asimismo en numerosos boleros digamos “marítimos”, cosa explicable, acaso y en parte si tenemos en cuenta las peculiaridades geográficas de la Occitania Tropical: “Yo ya me voy al puerto donde se halla / la barca de oro que debe conducirme / [...] / Voy a aumentar los mares con mi llanto” (*La barca de oro*, de Abundio Martínez; *ibíd.* p. 392). O bien: “Hoy mi playa se viste de amargura / porque tu barca tiene que partir / a cruzar otros mares de locura, / cuida que no naufrague tu vivir” (*La barca*, de Roberto Cantoral; Orovio, *El bolero*, pp. 103-104). O: “Espera, aún la nave del olvido no ha partido, / no condenemos al naufragio lo vivido” (*La nave del olvido*, de Dino Ramos; Delgado de Rizo, p. 91). Y, en fin: “Y de tu amor de ayer sólo despojos / naufragan en el mar de mi vivir” (*Naufragio*, de Agustín Lara; *ibíd.*, p. 259).

Si acudimos ahora más en concreto al siglo XV castellano y a la novela sentimental *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, vamos a ver al enamorado, como en los boleros, “perder por completo su libertad, entregarse a una esclavitud que disfruta descaradamente y defiende y perseverando en ella” (Castillo Zapata, p. 90). He aquí algunos: “Ven mi cadena de amor a romper, / a quitarme la pena de ser / prisionero del mar” (*Prisionero del mar*, de Luis Alcaraz y E. Cortázar; Delgado de Rizo, p. 30). Y éste: “He de romper las cadenas que sin piedad me ataban” (*Alma libre*, de Juan Bruno Tarraza; Castillo Zapata, p. 115). Y éste: “Los muros del presidio / que tú llamas amor y yo mi martirio” (*Escalera al cielo*, de Juli Rufino; *ibíd.*). Lo interesante es que todo lo anterior viene a desembocar sin más complicaciones en Fernando de Rojas y su *Celestina*. Incluso existe con dicho título, *La Celestina*, una clave cubana de Manuel Saumell (1817-1870; véase Orovio, pp. 381-386; Cañizares, pp. 24-26; Carpentier, pp. 464-467).

Ciertos boleros, con sus proclividad hacia el suicidio de uno de los amantes, pueden conducirnos hasta ciertos aspectos de lo que Melibea dice justo antes del suyo propio (*La Celestina*, acto XX). Así en *Piensa en mí*, donde se canta que la vida “no la quiero / para nada, / para nada me sirve / sin ti” (ya citado; de Agustín Lara; Zavala, p. 197). O en *Desesperación*: “Me voy a quitar la vida, óyelo bien, / y sabes que me la quito por tu querer” (de Rafael Hernández; Delgado de Rizo, p. 386). Curiosamente, dos boleros llevan el mismo

título, *Espérame en el cielo*; en el primero se dice: “Ya doblan las campanas, / se llevan a mi amor, / y en mi pecho ha venido / la desesperación” (de L. Cáceres; Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 108. Melibea: “Bien oyes este clamor de campanas...”); en el segundo, “espérame en el cielo, corazón, / [...] / espérame que pronto yo me iré / allí dónde tú estás” (de Francisco López Vidal; Delgado de Rizo, p. 217. Melibea: “¡O mi amor y señor Calisto, espérame, allá voy!”).

Pero es Calisto quien de verdad parece haber revivido en la bolerística de la Occitania Tropical. Al poco caballeresco Calisto, cuando consigue el cinturón de Melibea gracias a los trabajos de la vieja Celestina (acto VI), no se le ocurre otra cosa que exhibir por las calles el cordón de la joven, rompiendo así de forma escandalosa la ley del secreto amoroso, que ya mencionamos. Entre otros, me limito aquí a anotar dos boleros de tema muy similar. Así, *Amar y vivir* (de Chelito Velázquez; Delgado de Rizo, pp. 211-212): “Por qué no han de saber que te amo, vida mía, / por qué no he de decirlo [...]”. Y en *Que se mueran de envidia* (de Mario de Jesús; Castillo Zapata, p. 57): “Dilo tú; / grita mucho lo fuerte que me amas; / que se enteren [...]”. Calisto es, sin duda, un adepto de la herejía amorosa, como puede verse a todo lo largo de *La Celestina* a partir sobre todo del famoso “Melibeo soy” del acto I. Se hace preciso recordar algún bolero ya mencionado. Es el primero *La gloria eres tú* (de José Antonio Méndez; Orovio, *El bolero*, p. 85): “Desmiento a Dios, porque al tenerte yo en vida / no necesito ir al cielo tisú, / sí, alma mía, la gloria eres tú”. Y otro, *Carita de ángel* (del español Bonet de San Pedro; Vázquez Montalbán, *Cancionero*, p. 115), en que se habla de una “muñeca divina” caída del cielo. Y otro más, *Sabrás que te quiero*, citado muy poco antes y que no parece preciso repetir ahora.

Calisto, como sabe todo lector de *La Celestina*, vive pendiente del reloj, del tiempo que ha de pasar para que llegue el momento de una nueva cita nocturna con Melibea; se trata de un tiempo que pasa —o que intenta pasar— encerrado en su cámara y sin ver la luz del sol. Véase *Reloj* (de Roberto Cantoral; Delgado de Rizo, pp. 216-217): “Detén el tiempo en tus manos, / haz esta noche perpetua, / para que nunca se vaya de mí, / para que nunca amanezca”. Añádase, por ejemplo, *Vive esta noche* (de Díaz Rivero; Castillo Zapata, p. 83), o *Mis ojos me denuncian* (de Manuel S. Acuña y Valdés Leal; *ibid.*, p. 65): “Dormido, yo te miro entre mis sueños; / despierto, yo tan sólo pienso en ti”. O *Desvelo de amor* (de Rafael Hernández; Delgado de Rizo, p. 341): “Vuelvo a dormir y vuelvo a despertar, / dejo el lecho y me voy a la ventana, / contemplo de la noche su esplendor, / me sorprende la luz de la mañana, / ay, en un loco desvelo por tu amor”. Y para terminar, *Voy a apagar la luz* (de Armando Manzanero; *ibid.*, p. 114). Pero recuérdese primero lo que dice Calisto (acto VI): cuando sueña con Melibea, la ve, la oye, e incluso la toca; el bolero, por su parte, dice: “Voy a apagar la luz para pensar en ti, / y así dejar soñar a la imaginación / [...] / Pero cómo te abrazaré, cuánto te besaré, / mis más ardientes anhelos en ti realizaré / [...] / por eso voy a apagar la luz para pensar en ti”.

FINAL

En *Tiempo de silencio*, la extraordinaria novela de Luis Martín-Santos, el protagonista se hace a sí mismo una serie de fundamentales preguntas y una afirmación, que nosotros podemos llevar de modo literal al universo del bolero:

¿Es esto el amor? ¿Es acaso el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es en sí completamente incomprensible, pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante? (...) Si yo creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento²⁷.

Todo esto y más encontramos en el bolero. Pues como escribiera Karl Marx, a quien parafraseo en lo que sigue, los contactos del ser humano con la Naturaleza o con otros seres humanos, deben ser una expresión de su vida real e individual correspondiente al objeto de su deseo. Si el amor no produce amor, si el amor y lo que éste supone es desaprovechado, el resultado es la impotencia y la desgracia (Marx, p. 181). Y, en fin, me permito añadir una última cita que me parece de especial relevancia para lo aquí tratado:

Cuando la simple conciencia se convierte en autoconciencia, se encuentra a sí misma como *ego*, y el *ego* es, antes que nada, deseo: sólo puede llegar a ser consciente de sí mismo mediante la satisfacción propia en y mediante un "otro". Dentro de este concepto, el individuo tiene que sostenerse y afirmarse constantemente a sí mismo para ser real; está colocado frente al mundo como su "negación", como negándole la libertad, así que sólo puede existir arriesgando y ganando incesantemente su existencia frente a algo o alguien que se la disputa²⁸.

En cualquier caso. Termino recordando dos boleros más, de significado definitivo. El primero: "Sin un amor, / el alma muere derrotada, / desesperada en el dolor, / sacrificada sin razón, / sin un amor no hay salvación" (*Sin un amor*, de los mexicanos Chucho Navarro y Alfredo Gil; Orovio, *El bolero*, p. 102). El segundo: "Es la historia de un amor / como no habrá otro igual, / que me hizo comprender / todo el bien, todo el mal, / que le dio luz a mi vida, / apagándola después. / Ay qué noche tan oscura, / sin tu amor no viviré" (*Historia de un amor*, del panameño Carlos Eleta Almarán; Orovio, *El bolero*, p. 108; hay variantes, véase Zavala, p. 211). *Qué noche tan oscura: noche oscura del alma*, como bien sabía San Juan de la Cruz.

27. Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, pp. 115-116, 119. En otro orden, véase Castillo Zapata, pp. 133-134.

28. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, Seix-Barral, 1968, p. 112.