


Juan Gelpí

*El bolero en Ciudad de México:
poesía popular urbana y procesos de modernización*

n los últimos años me he ocupado de los contactos entre la literatura y la cultura urbana que se desarrollan en Ciudad de México durante nuestro siglo. A pesar de que hay una amplia novelística que trabaja ese espacio desde la ficción, mi punto de arranque ha sido otro. Me interesa leer las inscripciones de la cultura urbana en un género expositivo y documental: el ensayo culturalista, terreno de la no-ficción. Se trata de leer la cultura urbana allí donde tal vez no sea tan evidente que se la está inscribiendo; y, además, ver la posible relación que entabla el anverso de un fenómeno cultural (el ensayo culturalista) con su reverso (las manifestaciones coetáneas de la cultura popular). Intento ver en el ensayo algo más que un espacio en el que se vierten y ventilan opiniones de “individuos”. El ensayo puede interpretarse como el terreno cultural en el que opera un sector social —el de los intelectuales— a medida que nuestras sociedades se enfrasan en procesos de modernización. En México, tal vez de manera más clara que en otros países, la evolución del género ensayístico está íntimamente ligada al proceso de modernización y, en particular, al crecimiento urbano que se produce a lo largo de los años treinta, cuarenta y cincuenta.

En una exploración del mapa cultural mexicano de esas tres décadas, podemos detenernos en varias zonas ricas de sentido. Como se sabe, estas décadas vieron el comienzo y desarrollo de la fase institucional de la Revolución Mexicana. Al tenso y complejo proceso de producción cultural de estos años lo acompaña una reflexión acerca de la cultura que estuvo a cargo de los ensayistas. Dentro de la cultura letrada del momento, distingo dos líneas fundamentales de la ensayística. Por un lado, la que se encarga de defender la alta cultura; en ella se destacan José Vasconcelos, Jorge Cues-

ta, Samuel Ramos y, más tarde, el Octavio Paz de *El laberinto de la soledad*. Por el otro, se encuentra una ensayística mucho más híbrida, interesada en mezclar y alternar elementos de la alta cultura con otros de la cultura popular. En este caso, la figura principal es Salvador Novo: poeta, ensayista y personalidad de la prensa y la radio. El periodismo radial que cultivó sin duda hizo que aumentara el público que lo seguía, desde las páginas de los periódicos, a partir de los años veinte. Tal vez ese contacto con un público masivo lo llevó a practicar un ensayo mucho más narrativo que se inicia en la década del veinte y culmina en *Nueva grandeza mexicana*, de 1946: un texto híbrido —sin duda, precursor de la nueva crónica urbana mexicana que se desarrolla a partir de los años sesenta—, en el cual el sujeto se desplaza con un amigo por distintos lugares de la ciudad, comentando su organización, sus rituales y el significado de los cambios que se han producido en ella.

La lectura de los díscolos ensayos de Novo despertó en mí una gran insatisfacción con un proyecto que sólo se dedicaba a estudiar, una vez más, la ensayística de la alta cultura, sin tener presentes otras voces y otras propuestas. ¿Qué estaba sucediendo en otras zonas de la cultura mexicana? Sabía que la línea ensayística de Novo se retoma en los géneros híbridos que producen, a partir de los años sesenta, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, y, más tarde, José Joaquín Blanco y Hermann Bellinghausen. ¿Habría, acaso, otra línea paralela de producción cultural que coexistiera con la ensayística de Novo y con la ensayística de defensa de la alta cultura?

Me ayudó a salir del atolladero la costumbre de oír música clásica y boleros mientras leo, escribo o preparo mis clases, y de escuchar salsa y rock mientras ordeno o limpio mi pequeño apartamento. La sedimentación de las letras y melodías del bolero me hizo ver que esos poemas urbanos, populares y masivos —que me acompañan desde la niñez— también podían, y posiblemente debían constituir un objeto de estudio y reflexión¹. (Pasaba los sábados de mi primera infancia entre dos espacios queridos. En un apartamento del sector capitalino de Santurce y luego en una casa sangermeña que se estaba cayendo, transitaba entre la cocina, donde mi madre escuchaba y cantaba los boleros de la estación radial KBM o de las estaciones del suroeste del país, y la sala, donde mi padre trataba de paliar una ceguera inminente y, más tarde, los estragos del cáncer, escuchando zarzuelas y música clásica). El bolero, entonces, for-

1 Concebir el bolero latinoamericano como un tipo de poesía popular, urbana y masiva, es algo en lo que coincide mi trabajo con el de estudiosos y críticos, como Rafael Castillo Zapata, Carlos Monsiváis e Iris Zavala.

ma parte de la historia de mis afectos y de mi formación cultural más inmediata. ¿Por qué no hacerlo parte de mi trabajo? ¿Acaso no puedo porque, en tanto intelectual y universitario, necesito convertirme irremediamente en guardián de la alta cultura? ¿Acaso al entrar por los portones del Recinto universitario donde trabajo necesito dejar fuera otras parcelas de mi vida y mi experiencia para transformarme en un ser aséptico, “puro”? ¿Es imprescindible, entonces, travestirme de algo así como el Próspero de José Enrique Rodó?

Este ensayo trata sobre la diversidad cultural de Ciudad de México, sobre los roces y las fricciones que se dieron entre la alta cultura y la cultura popular en ese espacio urbano. La concepción de la cultura como espacio de fricción se encuentra cerca de la sociosemiótica y de las estrategias de lectura de los estudios culturales. La ventaja que puede tener esta concepción amplia de la cultura —entendida como el ámbito de producción, circulación y consumo de significaciones por parte de los distintos sectores de una sociedad— es, al decir de Néstor García Canclini, el hecho de que “permite aproximar hasta cierto punto el trabajo de varias disciplinas y establecer una plataforma común para estudiar problemas que hasta hace poco oponían a los investigadores” (GARCÍA CANCLINI, 1991, 24).

Mucho se ha escrito acerca del origen cubano del bolero que se cultivó en México durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Según varios historiadores de la música cubana, esta modalidad surge en las últimas tres décadas del siglo XIX en la región oriental de la isla, concretamente en la ciudad de Santiago de Cuba. En sus orígenes, la tendencia es ejecutarlo a dos voces, por ejemplo, en las serenatas (LOYOLA FERNÁNDEZ, 28). En lo que se refiere a la instrumentación de estos primeros momentos, predomina la guitarra con un rayado rítmico (LEÓN, 102). León describe la estructura de la canción cubana de ese momento.

La canción cubana se articuló en dos amplios períodos que se repetían con el mismo texto o con nuevas estrofas. La primera sección se hizo de carácter expositivo, propositivo o descriptivo de una situación, cuyas consecuencias o cuyo desenlace se planteaban en el segundo período, el cual adquiriría un movimiento más acelerado o una elaboración rítmica más figurativa, más movida, y en el cual se hallaba el clímax melódico (LEÓN, 100).

Al igual que sucede con otras manifestaciones culturales del Caribe, el bolero inicial es un producto híbrido: adopta el ritmo del cinquillo (de origen haitiano), y lo mezcla con otros elementos que provienen de las arias operísticas, la romanza francesa y la canción napolitana (OROVIO, 1994, 126). Según Guillermo Rodríguez Rivera, el

cinquillo estuvo relegado al barracón de los esclavos, y entra en los salones de la sociedad criolla con los primeros músicos negros que forman parte de las orquestas de Santiago de Cuba. Este ritmo comienza formando parte de la contradanza y, más tarde, pasa al bolero y al danzón. A diferencia de lo que sucede décadas después en México, la temática del bolero y de otras canciones cubanas de estas etapas iniciales no abarca únicamente el erotismo o la relación íntima de pareja. Esas canciones amorosas admitieron otros textos en los cuales se cantaba, por ejemplo, acerca de la opresión española o sobre las luchas independentistas (LEÓN, 99).

El paso del bolero cubano a México está muy vinculado con el comercio que se establece desde mediados del siglo XIX entre los puertos del sur de Cuba y los estados mexicanos de Yucatán y Veracruz. Varios artistas y músicos cubanos emigran en esos años hacia Yucatán, y participan en el teatro bufo. Además del bolero, estas compañías teatrales también trasladan a Yucatán otros ritmos cubanos como el son y la guaracha. Adela Pineda Franco describe cómo, cuando llega a la península de Yucatán, el bolero se suaviza al ponerse en contacto con la canción de los trovadores yucatecos que estaba muy relacionada con la poesía romántica. Incluso, algunos de sus letristas más destacados, entre los cuales se encuentra Luis Rosado Vega (nacido en 1879), eran también poetas de inclinación modernista. En su traslado a Yucatán, el bolero retiene el ritmo del cinquillo, pero se operan dos cambios fundamentales en su ejecución: se desacelera el tempo y se suaviza la fuerza que tenían los acentos rítmicos (PINEDA FRANCO, 122). En ese momento, esto se hace para que se corresponda mejor con las letras más bien románticas que tendrá el bolero en su versión yucateca. Además de estas transformaciones en la ejecución, podríamos también plantear que es en suelo mexicano donde comienza una *especialización temática* del bolero que no necesariamente lo caracteriza en sus orígenes cubanos.

Esa versión suavizada, amortiguada, del bolero de temática amorosa es la que van a trasladar varias figuras, entre las cuales sobresalen Guty Cárdenas y Agustín Lara, a Ciudad de México en la segunda mitad de la década del veinte. Con gran éxito, estrena Cárdenas su bolero "Nunca" en el concurso La Feria de la Canción, celebrado en Ciudad de México en 1927. En este momento inicial en la gran ciudad, el bolero comienza a difundirse en espacios de la transgresión urbana. De hecho, existe un vínculo inicial entre el bolero y el prostíbulo.

La pieza ["Nunca"] fue escuchada por un pianista que solía tocar en un prostíbulo del barrio de Cuahutemoczin. Las parejas en el prostíbulo comenzaron, además,

cinquillo estuvo relegado al barracón de los esclavos, y entra en los salones de la sociedad criolla con los primeros músicos negros que forman parte de las orquestas de Santiago de Cuba. Este ritmo comienza formando parte de la contradanza y, más tarde, pasa al bolero y al danzón. A diferencia de lo que sucede décadas después en México, la temática del bolero y de otras canciones cubanas de estas etapas iniciales no abarca únicamente el erotismo o la relación íntima de pareja. Esas canciones amorosas admitieron otros textos en los cuales se cantaba, por ejemplo, acerca de la opresión española o sobre las luchas independentistas (LEÓN, 99).

El paso del bolero cubano a México está muy vinculado con el comercio que se establece desde mediados del siglo XIX entre los puertos del sur de Cuba y los estados mexicanos de Yucatán y Veracruz. Varios artistas y músicos cubanos emigran en esos años hacia Yucatán, y participan en el teatro bufo. Además del bolero, estas compañías teatrales también trasladan a Yucatán otros ritmos cubanos como el son y la guaracha. Adela Pineda Franco describe cómo, cuando llega a la península de Yucatán, el bolero se suaviza al ponerse en contacto con la canción de los trovadores yucatecos que estaba muy relacionada con la poesía romántica. Incluso, algunos de sus letristas más destacados, entre los cuales se encuentra Luis Rosado Vega (nacido en 1879), eran también poetas de inclinación modernista. En su traslado a Yucatán, el bolero retiene el ritmo del cinquillo, pero se operan dos cambios fundamentales en su ejecución: se desacelera el tempo y se suaviza la fuerza que tenían los acentos rítmicos (PINEDA FRANCO, 122). En ese momento, esto se hace para que se corresponda mejor con las letras más bien románticas que tendrá el bolero en su versión yucateca. Además de estas transformaciones en la ejecución, podríamos también plantear que es en suelo mexicano donde comienza una *especialización temática* del bolero que no necesariamente lo caracteriza en sus orígenes cubanos.

Esa versión suavizada, amortiguada, del bolero de temática amorosa es la que van a trasladar varias figuras, entre las cuales sobresalen Guty Cárdenas y Agustín Lara, a Ciudad de México en la segunda mitad de la década del veinte. Con gran éxito, estrena Cárdenas su bolero "Nunca" en el concurso La Feria de la Canción, celebrado en Ciudad de México en 1927. En este momento inicial en la gran ciudad, el bolero comienza a difundirse en espacios de la transgresión urbana. De hecho, existe un vínculo inicial entre el bolero y el prostíbulo.

La pieza ["Nunca"] fue escuchada por un pianista que solía tocar en un prostíbulo del barrio de Cuahutemoczin. Las parejas en el prostíbulo comenzaron, además,

a pedir "Nunca" como fondo de sus arrumacos de alcohol y de pasión. Algo empezó a gestarse en el generoso epicentro creativo del pianista. Una canción que, cuando estuvo concluida, comenzaba con unos versos que decían: "Yo sé que es imposible / que me quieras". Se tituló "Imposible" y fue el primer bolero del más grande compositor que el género iba a concebir en toda su historia: Agustín Lara. [SINAY, 58].

"Imposible", de Agustín Lara, se compone en 1928. Será un bolero claramente urbano, ante todo y sobre todo, por el tipo de relación que se entabla entre los sujetos del texto: un vínculo en el cual se está muy lejos de las responsabilidades de la fidelidad matrimonial².

En lo que se refiere a los instrumentos empleados en la ejecución del bolero que se populariza en los años treinta en Ciudad de México, la guitarra —privilegiada por el bolero cubano o yucateca— comienza a alternar con una instrumentación más tenue, tal vez más *íntima*, en la cual el piano o el violín empiezan a ocupar el primer plano (MORENO RIVAS, 128)³. A eso habría que añadir que, a medida que se desarrolla el género en Ciudad de México, hay una presencia marcada de voces femeninas, como Toña La Negra o María Luisa Landín, y más tarde, en los años cincuenta, de una voz masculina atípica que difundió el bolero por todos los países latinoamericanos: la de Lucho Gatica. No es una casualidad que, en el caso de muchas —aunque no todas— las grabaciones que realizó Gatica durante los años cincuenta, se produzca la sustitución de la guitarra y el eventual reemplazo por una orquesta en la que predominan las cuerdas. Conviene recordar que el violín es un instrumento que puede tocarse en la misma escala o registro que una voz de timbre alto, como es el caso de una voz femenina o de una voz masculina atípica⁴. A medida que se desarrolla el género en la capital mexicana, parece imprescindible, en el plano de la ejecución, crear o fomentar una intimidad que puede verse incluso como una cercanía tonal entre la voz y el instrumento privilegiado o subrayado, que es, en este caso, el violín. El bolero es,

2 Son muy escasos los boleros en que se celebra la felicidad o la estabilidad matrimonial o en los cuales se elogian las virtudes de la institución del matrimonio. En cambio, el bolero parece preferir la exploración de la intimidad previa a o fuera del matrimonio.

3 Escribe Moreno Rivas: "El violín era el elemento romántico por excelencia, ya que proporcionaba (según el caso) el fondo lacrimoso, sentimental o lírico" (128).

4 A propósito de esa voz diferente de Lucho Gatica, Pedro Lemebel, un excelente cronista urbano del Chile actual, ha escrito un texto que tituló "El terciopelo ajado del bolero". Esta crónica se halla en su libro *Loco afán. Crónicas de sidario* (Santiago: Ediciones Lom, 1996).

en efecto, uno de los espacios en los cuales América Latina construye y vive imaginariamente su “intimidad”.

En los textos que componen e interpretan, entre otros, María Grever, Agustín Lara, Toña La Negra, Pedro Flores, Consuelo Velázquez y Lucho Gatica, en Ciudad de México, se advierte la presencia de sujetos pertenecientes a los sectores medios y populares que presentan y defienden una concepción diferente de la cultura. Esta poesía urbana también puede leerse como un espacio de reflexión acerca de las experiencias cotidianas que la alta cultura de esos años tiende a minimizar en o excluir de sus textos: las relaciones íntimas (uniones o separaciones) que forman parte del diario vivir en la nueva ciudad. A diferencia de gran parte de la poesía que se escribe en México por esos años —pienso en la vanguardia estridentista o en la ambigua poesía pura de los *Contemporáneos*— esta poesía urbana no se rige por la sed de originalidad. El bolero no huye del lugar común; más bien, lo exhibe, lo cultiva, lo pule y lo transita; al igual que transitaban sus compositores e intérpretes esos otros lugares comunes que son las calles y avenidas de la emergente ciudad moderna. Igualmente hay que decir que, a diferencia de la poesía que se cultiva entre los círculos letrados —cuyo deseo de originalidad colinda con una lectura distanciada—, el bolero, según lo han visto Luis Rafael Sánchez y Rafael Castillo Zapata (33), fomenta una identificación con el mensaje emitido. Buena parte de su carácter masivo se ve precisamente ahí, en la escena de la identificación. No de otro modo lo ve la voz narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*:

Y el público [...] rebusca la letra de los boleros y las guarachas que él [Daniel Santos] canta, convencido de que son recovecos y puntales de la propia existencia trastocados en canción, letra de un pasionario doméstico que la música encandiló. [SÁNCHEZ, 85–86].

Esto nos lleva a considerar un problema teórico fundamental: el de los modos de lectura o consumo de los productos culturales. Al acercarse a textualidades como la ensayística o la poesía vanguardista de las primeras décadas de este siglo, los críticos que defienden y privilegian la alta cultura leen (o creen leer) distanciándose de su objeto de estudio, postulándose como subjetividad ajena a lo que estudian. Leen también añadiendo a su objeto de estudio una serie de rasgos que no necesariamente posee: un carácter autosuficiente, la presunción de que contiene una temática importante y alguna unidad organizativa (EASTHOPE, 16–17). Estos modos de lectura —guiados

tal vez por el más poderoso: la búsqueda de la originalidad— remiten a lo que podría llamarse la escisión o esquizofrenia de muchos lectores de la alta cultura; condición de la cual quisiera pensar que estoy en proceso de recuperación. Me refiero al o a la intelectual que imparte cursos, por ejemplo, sobre el canon literario y, al salir de ese “reino interior” que es el salón de clases, se encara al tránsito urbano escuchando, en el clandestinaje más absoluto de su automóvil, el rap, el bolero, el rock, la balada o la salsa de su predilección. Integrar esas prácticas significantes a su espacio de trabajo le resulta, lamentablemente, impensable. (Por lo visto, no son pocos los *closets* con los que cargamos a diario los intelectuales). Triste imagen la que nos devuelve esta escisión; triste, sobre todo, porque les niega la capacidad de sujetos culturales, que poseen hace ya tiempo, a amplios sectores de nuestras sociedades. En un lúcido ensayo titulado “El estudio de la cultura de masas en México”, Xóchitl Ramírez Sánchez y Eduardo Nivón Bolán plantean la posibilidad y la deseabilidad de que se produzca un cambio en esa situación:

Desde la investigación de la cultura popular se teje un nuevo armazón conceptual. Las convergencias teóricas se dan a partir de una realidad social, política y cultural que se resiste a las teorías que apelan a la fuerza del pueblo, pero al mismo tiempo le niegan toda capacidad de iniciativa. Fue necesario [...] restituir en la teoría lo que siempre había estado presente: el sentido de sujeto de la cultura popular, analizar ésta desde una perspectiva no inmanentista, sino como producto de diversas circunstancias: como dominación, pero también como resistencia, como imposición y capacidad de reacción, como expropiación y también como refuncionalización y consumo activo. [RAMÍREZ SÁNCHEZ y NIVÓN BOLÁN, 114].

Los sectores medios y populares, en tanto sujetos culturales, reaccionan ante el notable crecimiento poblacional que se va produciendo en México por estos años; proceso que, en gran medida, ellos mismos protagonizan. A diferencia de la marcada soledad del intelectual frente a las masas urbanas que atraviesa los ensayos de Ramos y Paz, quienes gestan y reciben los boleros reaccionan relacionándose. Es decir, dramatizando, en la medida de lo posible, un intento de superación de la soledad urbana. Para los miles y millones de mexicanos y mexicanas que se desplazaron de los campos y pueblos del interior a la capital, el bolero —en los distintos puntos de su circuito comunicativo— se convirtió en un espacio de reunión a distancia que se imponía a la fragmentación de la experiencia de la gran ciudad.

En todo este proceso también intervino de manera decisiva la emergente industria de la radio mexicana, de la cual se funda la primera difusora en 1923 (MEJÍA PRIETO, 15). Según Cristina Romo, la música popular mexicana se desarrolla gracias a esta nueva industria que, sin duda, representaba la llegada de compañías norteamericanas como la RCA Víctor. Sin embargo, la lectura que se detiene en señalar sólo la innegable entrada del capitalismo norteamericano en México, no le hace justicia al complejo circuito por el cual transitaban estos poemas populares de la ciudad. En lecturas recientes de la industria de la radio mexicana, como la que lleva a cabo Joy Elizabeth Hayes, se explora más bien la paradoja de la radio de los años treinta y cuarenta. Por un lado, en efecto, la radio seguía unos modelos comerciales de programación que provenían de los Estados Unidos. Por el otro, subraya Hayes, ese mismo medio de comunicación se encargó de promover la música popular mexicana. Hay que añadir a esto el hecho de que el Estado mexicano promulgó Leyes de la Comunicación, como la de 1936, que exigían que se transmitiera un mínimo de 25% de música mexicana por la radio. Sobre la labor que desempeñó durante esos años la radio, señala el ensayista Salvador Novo, en su *Nueva grandeza mexicana*, que este medio de comunicación “ha desempeñado un papel difusor y estimulante de importancia” (NOVO, 60).

Durante los años treinta y cuarenta surgen las figuras claves del bolero en México en los programas en vivo que transmitían las radiodifusoras mexicanas. La XEW, emisora muy potente que inicia operaciones en septiembre de 1930, recluta desde su primera transmisión a dos figuras fundamentales: el cantante Juan Arvizu y el compositor y pianista Agustín Lara. Poco después, esa misma emisora le extiende contrato a Toña La Negra, otra voz que se asocia primordialmente con el bolero. Por la XEW se transmite “La hora íntima de Agustín Lara”, programa que dura unos doce años en el aire. Fue tal el auge del bolero a lo largo de los años treinta que se crean una asociación y un sindicato de compositores entre 1931 y 1941 (GARRIDO, 68). Hacia 1942, la programación radial estaba prácticamente acaparada por los programas musicales (ORTIZ GARZA, 68). Por esos mismos años, “Rapsodia musical”, un programa de variedades en el que intervienen los intérpretes y compositores más cotizados, acapara un 76,9% de las encuestas (ORTIZ GARZA, 70–71). De manera paralela al auge de la radio, surge en Ciudad de México una serie de cafés en las calles de San Juan de Letrán, Bolívar y Ayuntamiento, algunos de los cuales se encuentran muy cerca de la XEW. Allí se reúne, advierte González Rodríguez (54), una bohemia de escritores y compositores que presidió Agustín Lara. De esa vida nocturna urbana hay

huellas claras en varios boleros de Lara, como “Noche de ronda” (1935) y “Cada noche un amor” (1942).

La radio es sólo uno de los medios masivos de comunicación que se desarrollan en la pujante capital mexicana. Ya desde la década de los veinte, se introducen y empiezan a generalizarse en México varios signos de la sociedad moderna que tienen que ver con la capacidad de transmitir información —como la radiotelegrafía, el teléfono y el cinematógrafo—, así como medios de transporte que les permitían una mayor movilidad a los habitantes de la ciudad: los automóviles y los primeros vuelos aéreos comerciales (AGUILAR CAMÍN y MEYER, 93). Al igual que en otras ciudades modernas, se produce gradualmente en Ciudad de México una proliferación informativa considerable. La prensa periodística, las revistas culturales, la industria del libro y, a partir de los cincuenta, la televisión: todas éstas son fuentes de difusión informativa plenamente urbanas. En lo que se refiere a los libros y las revistas culturales, conviene recordar que en 1934 —en pleno auge inicial del bolero y de sus industrias anejas (la discográfica y la radiofónica)— se producen varios acontecimientos de trascendencia: la publicación del clásico de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, y la creación del Fondo de Cultura Económica. Pocos años después, en 1942, se funda una importante revista cultural: *Cuadernos Americanos*, órgano que acogerá, antes de reunirse en libros, los textos ensayísticos de Octavio Paz y de otros intelectuales latinoamericanos.

¿Cómo se enfrenta el género del bolero mexicano a esa proliferación informativa de la cual él también forma parte? Desde sus inicios hasta su desarrollo posterior, en los años cincuenta tardíos, el bolero pone en escena y privilegia un tipo de intercambio informativo: el de la comunicación íntima. Esa manera de comunicarse los sujetos bien podría constituir una respuesta simbólica a la despersonalización de las relaciones sociales que se produce en las ciudades modernas, y que ha señalado el historiador de las ciudades latinoamericanas José Luis Romero⁵. García Canclini, entre otros estudiosos de la cultura urbana, plantea que las ciudades generan formas imaginarias de entender el sentido de la vida urbana:

Las ciudades se configuran también con imágenes [...] imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y

5 Ver: José Luis ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo XXI Editores, 1984 [1976]), p. 272.

la televisión. La urbe [...] se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas. [GARCÍA CANCLINI, 1997, 109].

La creación de un imaginario urbano del bolero tal vez responda al hecho de que la emergente ciudad moderna mexicana posee un exceso de espacio exterior, público. Desde “Júrame” (1926), de María Grever, hasta “Regálame esta noche” (1958), de Roberto Cantoral —pasando por textos intermedios como “Cada noche un amor” (1942), de Agustín Lara, y “Verdad amarga” (1948), de Consuelo Velázquez—, el bolero, en Ciudad de México, lidia con ese exterior excesivo construyendo un *efecto* o *imaginario de intimidad*. Una lectura de los dos boleros que se encuentran al principio y al final de este *corpus* —el de Grever y el de Cantoral— sugiere que esa comunicación íntima se representa como un ritual solemne o sagrado en “Júrame”, mientras que en “Regálame esta noche” tiene una dimensión desembozadamente erótica, corporal. En el bolero de Cantoral, el sujeto no exige que se produzcan afirmaciones solemnes o sagradas; parecería conformarse con una última noche de comunicación corporal. Hay allí otra manera tal vez más moderna de enfrentar las relaciones íntimas, si por moderna, invocando al Charles Baudelaire de “El pintor de la vida moderna”, entendemos una experiencia de lo fugaz, de lo transitorio y lo transeúnte (BAUDELAIRE, 695). “Entonces será en vano / tratar de retenerte”: se compendia en estos versos la aceptación de una experiencia que imita e incorpora, sin grandes trabas morales, la dimensión transitoria del espacio urbano. El coto que se halla al final de este recorrido por el género, no es otro que el lecho que parecería encontrarse muy cerca del móvil espacio urbano. Sin embargo, el bolero no suele apuntar en sus letras a una geografía urbana precisa; más bien opera un corte en el espacio urbano, dibujando un coto o efecto de la intimidad.

En tanto forma poética popular y urbana de representar la experiencia amorosa o erótica, el bolero le superpone o yuxtapone un coto al espacio abierto y móvil de la ciudad⁶. En esa escena o imaginario del coto íntimo interviene la pareja estableciendo una pausa en el trasiego y ajeteo. También habría que recordar que los escenarios de difusión del bolero —en México y en otras ciudades latinoamericanas— eran co-

6 En ese sentido, el trabajo de representación que efectúa el bolero difiere considerablemente del que se observa en otros géneros populares posteriores como el rock, la salsa o el rap. Se trata de géneros tal vez más “porosos” que trabajan a partir de la estridencia urbana, ya sea en la instrumentación o en el volumen en que se interpretan las canciones.

tos urbanos que se construían sobre el dinámico espacio de la ciudad. El mejor ejemplo es el de las carpas populares que podían errar por distintos puntos de Ciudad de México o se establecían, sobre todo durante los años treinta, en los terrenos baldíos que dejaron las casas derrumbadas por la ampliación de grandes avenidas (DUEÑAS, 124). En un estudio documental sobre el bolero mexicano, Pablo Dueñas enumera una serie de espacios en los que se difundió el bolero: “Teatro de revista, carpa, teatro de variedades, radio, cine, televisión, centro nocturno y burdeles...” (DUEÑAS, 119).

Los cotos que trabaja el bolero constituyen siempre espacios o pausas en los que se satisface la necesidad de diálogo o compañía, pero, a la vez, pueden apuntar a momentos críticos o conflictivos de la relación amorosa. Es el caso de “Verdad amarga” (1948), de Consuelo Velázquez. Aquí la confidencia comunica la imposibilidad paradójica de la relación: “Yo tengo que decirte la verdad / aunque me duela el alma”. Vuelve aquí a inscribirse un juramento semejante al que se vio en el bolero de Grever: “Te juro por los dos / que me cuesta la vida, / que sangrará la herida / por una eternidad”. Sin embargo, lo desconcertante es que el juramento se efectúa para afirmar la imposibilidad de la relación, y para enunciar la inevitable disolución del vínculo.

Ese coto también puede remitir al plano más vago del deseo no realizado: “Si yo encontrara un alma / como la mía, / cuántas cosas secretas / le contaría”, se escucha en “Alma mía” (1933), de María Grever. Quien enuncia anhela el encuentro de un alma que, a medida que se desarrolla el bolero, va cobrando una muy clara dimensión corporal⁷. De ese cuerpo, se marca concretamente la mirada: “Un alma que al mirarme / sin decir nada, / me lo dijese todo / con la mirada”. En todo este juego de la mirada deseada está implícita la experiencia urbana. Cabría recordar aquí las observaciones de Walter Benjamin en un ensayo sobre la poesía de Baudelaire. Allí, en parte apoyado en los textos del sociólogo urbano Georg Simmel, advierte Benjamin que la mirada del habitante de la ciudad es un medio de comunicación que no pasa por el intercambio verbal. “Alma mía” trabaja el deseo que se genera en algún momento previo a un diálogo verbal íntimo. Cabría especular acerca de la recepción masiva que pudo haber tenido este bolero en una ciudad que, ya en 1925, había alcanzado el primer millón de habitantes. Con independencia de la persona que lo compuso, una vez lanzado en su circuito de difusión urbana, “Alma mía”, sin duda, podía te-

7 Ésta es una diferencia fundamental que parecen exhibir los géneros populares: en ellos, el alma lleva al cuerpo y viceversa. La dicotomía cuerpo-mente, que resulta fundamental en el pensamiento racionalista del sector intelectual, parecería tener menos importancia en los textos populares.

ner valor para un público amplio. Pienso, por ejemplo, en lo significativo que pudo ser este texto para los homosexuales y las lesbianas de esa emergente ciudad moderna cuyos encuentros iniciales se producían muchas veces a partir de la mirada. Algo muy semejante sucede en textos de momentos posteriores que admiten una lectura homoerótica incluso más evidente: en el bolero “Tú me acostumbraste”, del cubano Frank Domínguez⁸, o en el tango “Prohibido”, posteriormente abolerado en Ciudad de México y compuesto por los argentinos Carlos Bahr y Manuel Bernardo Sucher⁹.

El relativo pudor que atraviesa el clásico de María Grever encuentra una contrapartida más temeraria en “Bésame mucho”, de Consuelo Velázquez, compuesto en 1941. Este bolero se aparta del subjuntivo y afirma desembozadamente el deseo de establecer el coto en claros indicativos: “Quiero tenerte muy cerca, / mirarme en tus ojos, / verte junto a mí”. El beso, intensificado y cuantificado desde el título, es el emblema de una intimidad que se acerca decididamente a la esfera corporal. Interesa esta intensificación de los elementos del bolero de Grever en la medida en que apunta a la presencia no eufemista de un erotismo femenino. Esto se hace evidente si se contrasta también con “Júrame”. Allí, si bien el beso es apasionado, se representa como una expresión de afecto casi maternal: “...como nadie me había dado / desde el día en que nací”. “Bésame mucho” va por otro rumbo, posiblemente más transgresor: la proliferación del “mucho” podría sugerir un beso que se desplaza por todo el cuerpo, y que no se limita a los labios de la cara. Semejante mandato —“bésame mucho”— en labios de un sujeto femenino sería impensable en una sociedad pre-moderna en la cual las mujeres difícilmente podrían publicar —mediante las industrias radiofónicas y discográficas, como es este caso— representaciones de su deseo erótico.

Los cotos que arma el bolero, ricos en confesiones y juramentos, no excluyen, sin embargo, otro tipo de topografía que nos remite a la experiencia urbana. Me refiero

8 Esta composición gana un concurso en la radio cubana en 1955. Lucho Gatica, que visitaba La Habana con frecuencia, la graba poco después en Ciudad de México y la convierte en uno de sus éxitos más conocidos en un plano internacional. Sobre estos datos, ver el libro de Hernán RESTREPO DUQUE, p. 156.

9 Se sabe que, en su versión abolerada, esta canción fue grabada por varios intérpretes en Ciudad de México a lo largo de los años cincuenta. Pedro Infante, por ejemplo, lo hizo en enero de 1956. Ver el disco *Pedro Infante. Boleros de Oro. Volumen 3* (Peerless 836642-2).

En su ensayo “Boleros (afeminados) de una noche tropical”, Quiroga estudia las resemantizaciones y reapropiaciones del bolero por parte de los homosexuales y de los productos recientes de la cultura popular en los cuales se representa la homosexualidad.

a boleros como “Amor perdido” (1940), del compositor puertorriqueño Pedro Flores, quien, como se sabe, vivió en Ciudad de México. En el clásico de Flores, que estrena en 1940 la cantante Manolita Arreola y popularizan María Luisa Landín y Daniel Santos, se representa el amor como una experiencia aleatoria y azarosa. De manera semejante a lo que sucede en el juego, en el cual cada intervención puede suponer una sorpresa, un accidente, el amor en la ciudad —sugiere este texto— es fundamentalmente impredecible. Además, los versos “No es necesario / que cuando tú pases / me digas adiós” nos remiten al carácter de transeúntes que tienen los amantes al romper el coto de la comunicación íntima. Se sugiere aquí que una vez se quiebra el coto, se cae en el trasiego impredecible de la ciudad. En su lectura de Baudelaire, Benjamin plantea que la idea que regula el juego y el trabajo asalariado es el empezar siempre de nuevo y por el principio. El juego de azar —o el amor visto como juego impredecible— se halla, en este bolero de Flores, en el extremo opuesto de los rituales presuntamente duraderos, de los cuales el matrimonio vendría a ser el mejor ejemplo. El hedonismo del cierre de este bolero se enfrenta claramente a las instituciones familiares tradicionales.

Esa zona de ruptura con las instituciones del matrimonio y la familia la advierte Carlos Monsiváis en “El harem ilusorio”, ensayo dedicado a la obra de Agustín Lara. Un bolero de Lara, “Cada noche un amor” (1942), trabaja esa ruptura de manera singular. Allí la experiencia de la promiscuidad urbana atraviesa e impregna el coto íntimo del bolero. El sujeto masculino que compone esta canción y los sujetos femeninos que la interpretan —por ejemplo, Toña La Negra— se sitúan en medio de un dilema que no se resuelve: la promiscuidad no mata aquí el coto amoroso, más bien coexisten. Que la ambigüedad moral de estos textos poéticos del bolero podía resultar amenazante queda claro en la década del cuarenta en México cuando, durante la presidencia de Miguel Ávila Camacho, el Estado permitió la existencia de una Liga de la Decencia, fomentada por el Obispado de México. La Liga se encargó de prohibir varios boleros de Agustín Lara en las estaciones de radio, entre los cuales se encuentran “Imposible”, “Pervertida” y “Aventurera” (DUEÑAS, 30)¹⁰.

En Ciudad de México, el coto íntimo del bolero, cada vez más marcado por una corporeidad insistente, es un fenómeno cultural que coexistió con su reverso: con la formulación, en la ensayística de la alta cultura, de un sujeto intelectual solitario que

¹⁰ Monsiváis plantea que a Lara lo censuran desde la década del treinta, tanto el Congreso de Mujeres Intelectuales contra la Prostitución como la Secretaría de Educación Pública.

intenta borrar, de manera sistemática, las marcas de su propia corporeidad¹¹. No suprime, sin embargo, un doble indicio metonímico de corporeidad que resulta muy revelador: la mirada prepotente que vierte, por un lado, sobre otros integrantes de la nueva ciudad moderna para excluirlos o deformarlos, y, por el otro, la que echa sobre los libros y las lecturas que autorizan su discurso, y a los cuales recurre con frecuencia. Esa doble mirada supone también una amputación: la alta cultura se constituye como tal al cortar y suprimir la vida cotidiana de su ámbito de reflexión. Abstracta, deslindar, generalizar: la alta cultura mexicana exhibe, en sus operaciones constitutivas, una gran incomodidad con el cuerpo propio y con el ajeno que se manifiesta, desde el siglo XIX, en el concepto de las masas urbanas.

En cambio, el bolero que se produjo en Ciudad de México, desde un texto relativamente pudoroso como “Alma mía”, parece poder transitar con mayor facilidad entre las zonas del “cuerpo” y las del “alma”; entre las parcelas de la “carne” y las del “espíritu”. Varios de estos boleros efectúan, con relativa facilidad, un tránsito de la esfera del coto íntimo a otro ámbito más amplio en el cual se divulga una sabiduría cotidiana que se basa en las experiencias de la intimidad. Es el caso de “Solamente una vez” (1941), de Agustín Lara. A los versos “Solamente una vez / amé en la vida”, que parecen remitir estrictamente a la experiencia del sujeto individual, los siguen poco después otros que amplían su mensaje: “Solamente una vez / se entrega el alma”. Algo semejante sucede en esa poética del bolero que es “Amar y vivir” (1944), de Consuelo Velázquez: “Se vive solamente una vez, / hay que aprender / a querer y a vivir”. En este bolero se hallan tanto la inscripción del coto de la intimidad — “Quiero gozar de esta vida / teniéndote cerca de mí / hasta que muera” — como la divulgación de esa intimidad, el paso al ámbito público con el cual se abre el texto: “Por qué no han de saber / que te amo, vida mía. / Por qué no he de decirlo / si fundes tu alma / con el alma mía”.

Tal vez en su capacidad de transmitir, de manera masiva, un conocimiento de lo cotidiano, y en su afán de no escindir las zonas del cuerpo y del alma, se encuentre una de las claves de la capacidad que posee el bolero de decirnos algo (o tal vez mucho) aún hoy en día. ¿No es de este modo, acaso, como se suele definir un clásico?

11 Amplió estas observaciones en “El intelectual ante los procesos de modernización”, en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz”, ensayo que forma parte de mi libro en preparación.

Bibliografía

- AGUILAR CAMÍN, Héctor, y Lorenzo MEYER. *A la sombra de la Revolución Mexicana* (México: Cal y Arena, 1997).
- BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne". En: *Oeuvres complètes II* (París: Gallimard, 1976), pp. 683-724.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenología del bolero* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992).
- CURIEL, Fernando. *iDispara, Margot, dispara! Un reportaje justiciero de la radiodifusión mexicana* (México: Premiá-La Red de Jonás, 1987).
- DUEÑAS, Pablo. *Bolero. Historia documental del bolero mexicano* (México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993).
- EASTHOPE, Antony. *Literary into Cultural Studies* (Londres y Nueva York: Routledge, 1991).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas". En: Néstor GARCÍA CANCLINI (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), pp. 17-37.
- . *Imaginario urbano* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997).
- GARRIDO, Juan S. *Historia de la música popular en México. 1896-1973* (México: Editorial Extemporáneos, 1974).
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café* (México: Cal y Arena, 1990).
- HAYES, Joy Elizabeth. "Early Mexican Radio Broadcasting: Media Imperialism, State Paternalism, or Mexican Nationalism?". En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 12 (1993), pp. 30-55.
- LEÓN, Argeliers. *Música folklórica cubana* (La Habana: Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, 1964).
- LOYOLA FERNÁNDEZ, José. *En ritmo de bolero. El bolero en la músicaailable cubana* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1996).
- MEJÍA PRIETO, Jorge. *Historia de la radio y la televisión en México* (México: Octavio Colmenares Editor, 1972).
- MONSIVÁIS, Carlos. "Agustín Lara. El harem ilusorio". En: *Amor perdido* (México: Ediciones Era, 1988, [1977]), pp. 61-86.

- MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana* (México: Alianza Editorial Mexicana y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989).
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory. An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996).
- NOVO, Salvador. *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre Ciudad de México y sus alrededores en 1946* (México: Editorial Hermes, 1946).
- OROVIO, Helio. *Música por el Caribe* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1994).
- . *El bolero latino* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995).
- ORTIZ GARZA, José Luis. *La guerra de las ondas* (México: Editorial Planeta Mexicana, 1992).
- PINEDA FRANCO, Adela. "The Cuban Bolero and its Transculturation to Mexico: The Case of Agustín Lara". En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 15 (1996), pp. 119–130.
- QUIROGA, José. "(Queer) Boleros of a Tropical Night". En: *Travesía Journal of Latin American Cultural Studies*, 3 (1994), pp. 199–213.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Xóchitl, y Eduardo NIVÓN BOLÁN. "El estudio de la cultura de masas en México". En: Néstor GARCÍA CANCLINI (comp.), *Cultura y política. El debate sobre la modernidad en América Latina* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), pp. 95–122.
- RESTREPO DUQUE, Hernán. *Lo que cuentan los boleros* (Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales, 1992).
- RICO SALAZAR, Jaime. *Cien años de boleros. Su historia, sus compositores, sus intérpretes y 500 boleros inolvidables* (Bogotá: Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, 1987).
- RODRÍGUEZ R., Guillermo. "Bolero". En: *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, I (Caracas: Monte Ávila–Ayacucho, 1995), pp. 665–669.
- ROMO, Cristina. *Ondas, canales y mensajes. Un perfil de la radio en México* (Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1991).
- SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988).
- SINAY, Sergio. *Inolvidable. El libro del bolero y del amor* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993).
- ZAVALA, Iris. *El Bolero. Historia de un amor* (Madrid: Alianza Editorial, 1991).