

Sarah de Mojica (Pontificia Universidad Javeriana)

## Poesía, prosa y música tropical: del bolero íntimo a la utopía de la nación

### Resumen

La identidad nacional puertorriqueña es el tema que articula las historias del bolero y de la música popular de los libros de Iris Zavala (1991) y de Ángel Quintero Rivera (1999). En este artículo se ponen en relación estos discursos que marcan dos posiciones de la crítica cultural en el centro de un debate acerca de la identidad puertorriqueña. Con música de fondo, los escritores puertorriqueños registran también las manifestaciones de la cultura material.

Palabras clave: cultura material, escritores puertorriqueños, debate sobre identidades, crítica cultural.

### Abstracts

*Poetry, Prose and Tropical Music; from the Intimacy of Bolero to the Utopian of the Nation.*

Puerto Rican National Identity is the theme of the bolero stories and popular music books by Iris Zavala (1991) and Angel Quintero Rivera (1999). This article establishes a relationship between the different discourses that define positions taken by the cultural criticism in order to analyse popular identity. With a musical background, Puerto Rican writers portray various expressions of material culture.

Key Words: Material Culture, Puerto Rican Writers, Identity Discussion, Cultural Criticism.

Las dos teorías del bolero y la música tropical, de las que me voy a ocupar, me permiten mirar en conjunto unos materiales muy cercanos a mis afectos, que desde hace rato estaban esperando una reflexión. Voy a centrar mi trabajo en el comentario de los ensayos de Iris Zavala, *El bolero. Historia de un amor* (1991) y *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical* (1998), de Ángel Quintero Rivera. Al

mismo tiempo, citaré textos literarios contemporáneos en los que se representa la escena social de producción, reproducción y difusión de la música. Finalmente, en el desplazamiento de los espacios de intimidad a los espacios de la fiesta, intento entender los cambios en las formaciones sociales. Para todo joven que vive en las inmediaciones del Caribe, lo musical se actualiza casi siempre en el baile. Cuando uno pasa por pueblos de la costa colombiana o de las Antillas, puede ver cómo a los niños, desde muy pequeños, los estimulan corporalmente para que imiten los ritmos, en muchos casos, antes de aprender a hablar. El ritmo viene entonces antes del habla, de la palabra. Cuando el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera comienza a abordar las matrices musicales del Caribe en su libro *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, dice lo siguiente:

En el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento. En situaciones problemáticas de 'encuentros' entre 'migrantes' de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros 'discursos' (14).

Sin embargo, la historia del bolero que más se ha difundido y que también tiene que ver con los procesos de secularización de las clases medias, se cristaliza en la figura del compositor y cantante Agustín Lara, en México. Con la distancia que permite entender los efectos de su difusión social, Carlos Monsiváis la resume así:

en sus años de auge fue un vuelco social explicado por varias razones: a) La calidad pegajosa, las facilidades mnemotécnicas de su música; b) la poesía autopregonada; c) sus tormentos emocionales; d) su físico y voz eminentemente parodiables y caricaturizables, incluso por aquellos sin mayores destrezas imitativas; e) la celebración del mundo al margen de la familia; f) la invasión del radio a partir de 1930, inicio de otra hegemonía cultural; g) la unidad nacional instituida por el cine; h) la consolidación nacional del invento de la Vida Nocturna, territorio del peligro sin riesgo para las clases medias (1994: 76).

Esta historia melódica del bolero en México comienza en los burdeles capitalinos, después su auge se desplaza a los centros nocturnos ya concurridos por las clases medias, y luego se difunde masivamente por la radio y a través de la *rokola* o *vellonera* en las cantinas. Son éstos los escenarios del mito varonil de la *gaya ciencia* que recrea Luis Rafael Sánchez en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. En los años setenta, el bolero pasa a las galladas de los barrios. Orlando Mora, quien cuenta cómo fue la iniciación sentimental de su generación en Medellín, dice en su artículo "La ciudad y la música": "Los cafés fueron escuelas de vida y de música y cada uno tenía unos rasgos que lo hacían inconfundible: el especializado en Gardel, el otro en la Sonora" (1986: 106). La época dorada del bolero tiene entonces su mito en Agustín Lara. Como se ha dicho que sus canciones están contaminadas de la lírica modernista, es necesario abrir aquí un paréntesis.

## Del modernismo al bolero

En el canon de la literatura latinoamericana, la estética modernista marca la independencia literaria, tal como la explicaron Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, entre otros. La lectura que por mucho tiempo hicieron los poetas españoles desde el grupo del 98, luego en las siguientes generaciones Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas (Cfr. “El cisne o el búho”), separaba los trayectos del modernismo en dos: el español y el americano. En 1953, Juan Ramón Jiménez dicta un curso sobre el modernismo en la Universidad de Puerto Rico, en el que difunde su concepción de la poesía pura, que resiste los embates del mundo moderno: “El drama del poeta contemporáneo está en que tiene que descifrar al mundo cantándolo” (1953 97). Se trata de un drama, porque la poesía es sagrada, es la impresión fugaz o la visión que queda de la experiencia. La música (más cerca de la idea) es exterior (¿mundana, acaso?), y no se podía confundir con la palabra poética arrancada al pulso de lo inefable.

Como eran los españoles los que se ocupaban del espíritu (el búho), Darío era un ‘raro’, porque precisamente la poesía de Rubén Darío se sale de esa tradición hispánica, como nos lo hace ver Octavio Paz en “El caracol y la sirena”: “la poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo, con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludeo del verso contemporáneo, directo y hablado” (40). En esta lectura, Octavio Paz nos revela un poeta continuador de otras tradiciones por fuera de la poesía amorosa provenzal o platónica que “concibe a la criatura como una realidad refleja”. Estas tradiciones excéntricas vienen de la corriente ocultista de los misterios órficos y pitagóricos, con una visión mágica del universo basada en las correspondencias alquímicas, el taoísmo y el tantrismo budista. Es posible que Paz orientalice un Darío que a su vez había orientalizado la poesía en español. Pero lo que me interesa aquí es su lectura de las corrientes mágicas del erotismo del poeta cuando quiere disolverse en cuerpo y alma del mundo y perseguir una forma que no encuentra su estilo. La práctica de memorizar y recitar poesía (la declamación pública) mantuvo vivo el contacto con esta poesía erótica por toda Latinoamérica. Declamadores como la argentina Berta Singerman, que hicieron giras continentales, o en Bogotá, Víctor Mallarino, se convirtieron en ídolos hasta los años cincuenta.

En la cultura promovida por el modernismo, el sitio central —sensaciones, sonidos, renombre íntimo— le corresponde a la espiritualidad, es decir, el don de interiorizar las emociones profundas que la poesía suscita, el instinto que localiza *lo poético* en los sitios inesperados, el caudal mnemotécnico que extrae en el instante oportuno los versos que iluminan la intimidad (Monsiváis, 2000: 124).

La medida del éxito y al mismo tiempo la clausura de la poesía modernista es para Carlos Monsiváis el entierro del poeta Amado Nervo, quien muere en Uruguay en

1919, y en cada puerto que toca el barco con su féretro se le celebran honras fúnebres, hasta que puede llegar a México seis meses después. Podríamos pensar que este duelo es finalmente la torcedura del cuello del cisne, en el que la poesía le relega al bolero su reino sentimental. Los ritos funerarios son así ceremonias de clausura. Cuando el cuerpo en la poesía erótica se ontologiza como cadáver, quizá podemos decir con Foucault (y Bataille) “el alma es la prisión del cuerpo”.

## El harem ilusorio

*Percibir el ritmo de la existencia al amanecer  
es tener la fe perdida, en el abismo del dolor  
y la melancolía*  
Carlos Monsiváis

En su libro, *El bolero. Historia de un amor* (1991), la puertorriqueña Iris Zavala propone contar su genealogía del bolero en una forma que llama, ensayo de “crítica—ficción”. La parte crítica está anclada en sus lecturas de Foucault y de Bajtín, que le permiten hablar del bolero en términos del empoderamiento de un saber en la tradición del *trobar clus*, y como un texto cultural que *estetiza* materiales vividos. La parte narrativa corresponde a sus propios recuerdos y cartografía sentimental del bolero. Su memoria privilegia la *belle époque*, de 1935-1945, que corresponde a la difusión radiofónica y discográfica. De ahí que su bolero es un bolero que se escucha y que se sueña, una pasión que se consume. Hijo de la tradición lírica y letrada, pone su acento y su distinción en la poética de la presencia de la voz:

El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre. Un siempre que en nada evoca el *carpe diem* que lo nutrió; es el siempre del siempre, del nunca del amor, la sutil ensoñación, el volverás la mirada, el adiós, la mentira.

En el bolero, en todo momento, predominan la voz, la letra, las palabras que apenas se murmuran, o se respiran en inhalaciones suaves. El ritmo lento, lento... lento (53).

Para Zavala, oír las voces de Agustín Lara, Daniel Santos, Benny Moré o Armand Manzanero significa no poner tanta atención al canto como a la letra que nos interpele, en un recitativo que recrea una intimidad seductora. Por eso, la canción, cuyo grano de voz puede cambiar según el intérprete, se valora por su enunciación expresiva:

El espacio del bolero es la superabundancia de la claridad, para jugar a la elipsis del placer, del erotismo en tanto que actividad puramente lúdica. La claridad de las voces y las sílabas es parte del juego, cuya finalidad está en sí mismo, en función del placer (71).

La imagen de los trovadores le sirve a Zavala para registrar un torneo entre géneros, en momentos en que aparecen las voces de las heroínas culturales que también nos arrojaron y nos movieron a tratar de imitarlas: Toña la Negra, María Luisa Landín, *Olga Guillot, entre otras*. El novelista cubano Guillermo Cabrera Infante ha recreado los efectos eróticos de la voz nocturna en el pasaje dedicado a Estrella, “Ella cantaba boleros”:

Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, tímidamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punto, aquel edificio movido por la música (1975 64).

Zavala cuenta cómo el sentido de las canciones cambia cuando se modifican los pronombres deícticos de la seducción entre un yo y un tú; un él o una ella. Los discos y la radio fueron el vehículo privilegiado de este erotismo auditivo, que se convierte en una “semántica corporal de la seducción” en la que las subjetividades enfrentadas ejecutan figuras de danza, para marcar sus territorios en los juegos de poder (1991: 64). Los títulos de novelas recientes escritas por mujeres delatan esta intención: *Arráncame la vida, Amores que matan, La última noche que pasé contigo, Maldito amor*. El archivo de boleros de Zavala parece estar entonces estructurado por la mnemotecnia construida con base en la voz y la rima sonora.

Después, en los años cincuenta, viene el desastre de las hibridaciones: el bolero comparte popularidad por los años de 1950 con otras músicas del Caribe, en mezclas, contagios, contaminaciones, movimientos carnavalizados de fiesta pública, de alegría en desenfreno [...] El contraste es evidente: estas formas musicales opacan la letra y destacan el acompañamiento, la instrumentación, en ritmos cadenciosos, con letras, a menudo, de carnaval de oprimidos (50-51).

Porque es una excelente lectora de Bajtín, su libro *Escuchar a Bajtín* (1996) lo demuestra, su sensibilidad musical busca las claves de las formaciones sociales en la estética del texto, a partir del cual el diálogo social está representado por los duelos entre voces masculinas y femeninas, lo que limita el registro a los timbres musicales y deja por fuera la danza de los cuerpos. Al privilegiar la intimidad de las armonías del piano y de la voz, se olvida de la fiesta, se le escapan los ritmos de las partituras con las posibilidades de improvisación en los *ostinatots* y *soneos*. En realidad, la imagen del torneo entre sexos, su crítica del poder y, por otra parte, su defensa de la cultura

hispanica definen su actitud de reserva ante la invasión de las tecnologías masivas de los medios de comunicación. Si la radio era un vehículo tolerable, en los años cincuenta el verdadero enemigo de este *trobar clus* será la televisión. “Quizá en el gusto por el bolero haya cierta nostalgia por un tiempo que estaba a salvo de muchas insensateces del progreso, una edad en que había ingenuidad y apasionamiento” (Castillo Zapata, 84).

De hecho, la generación de la televisión parece haber agotado la ingenuidad. Ana Lydia Vega se burla del repertorio del bolero en las serenatas:

Las adolescentes de los cincuenta sueñan todas con Tito Lara y se saben de memoria las canciones del trío Vegabejeño. Las serenatas que le traen a mi hermana y que ella escucha emocionada tras las celosías entornadas de la sala llegan, atravesando la neblina del mosquitero, como un aroma dulce de jazmines hasta mi cama todavía immaculada. La educación sentimental del bolero se va infiltrando tiernamente a son de guitarras, llenándonos las cabecitas de floridas cursilerías que nunca olvidaremos y románticas expectativas de felicidad que nunca conoceremos. Hipnotizadas por la poesía sensiblera de esas canciones repetidas como letanías desde siempre, nos peinamos sonrientes frente a un espejo turbio que nos retrata a veces como seres etéreos, casi incorpóreos, incapaces de cualquier imperfección terrenal y otras veces como crueles pecadoras, Evas tentadoras que arrastran a los hombres buenos a su perdición (24).

## Aquí se impone una segunda digresión sobre cómo entra lo nuevo en el mundo

¿A qué suena una sociedad?, se pregunta Carlos Monsiváis a propósito de *La guaracha del macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez. Monsiváis piensa que la prosa de Sánchez recrea: “el ritmo de la esencia del trato, de las complicaciones de la trama, de ese rumbón avasallante que en México o en San Juan de Puerto Rico llamamos Vida Social. Lo cotidiano es un meneío demasiado serio” (Monsiváis, 2000: 37). Tomar en serio lo cotidiano supone pensar el arte a partir de las prácticas locales en sus dimensiones de producción, reproducción y difusión masiva en el mundo globalizado de hoy. Fueron las ideas de Walter Benjamin sobre las nuevas tecnologías de la fotografía y el cine las que permitieron entender los cambios de función en el arte, y posteriormente reformular la separación entre arte clásico y folclor. Las nuevas tecnologías modifican las formas de percepción y con sus juegos reencantan la prosa de la experiencia moderna, desde las fisuras, las iluminaciones y los silencios de la poesía. Sus efectos en la percepción producen un “inconsciente óptico”, que abre horizontes para las posibilidades de los cambios.

El cuerpo y la imagen se confunden en la tensión de una magia simpática. Ángel Quintero Rivera va a utilizar las ideas de Benjamin sobre la fotografía y el cine para aplicarlas a su análisis de la música y las maneras de hacer música. Los silencios, las

iluminaciones, esos umbrales poéticos tendrían su equivalencia en los *soneos* y las descargas de las músicas híbridas del Caribe. En este sentido, la reproducción y circulación de la música en el mundo contemporáneo se entiende estrechamente vinculada con la economía y el mercado: “Como toda expresión de sentidos, en el mercado la música transita en un umbral que quiebra la distinción tradicional entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre la elaboración y lo espontáneo” (Quintero Rivera 34-35). En estos espacios que continuamente se están abriendo, se rehacen los límites de cualquier signo que reclama excepcionalidad o diferencia en términos de identidades nacionales “puras”. Lo que surge en estos umbrales de creación cultural y artística es la posibilidad de avizorar un futuro desde los intersticios, entre el pasado de la tradición y las necesidades del presente. En procesos culturales, donde se dan las mezclas, es cómo puede entrar lo nuevo en el mundo según Homi K. Bhabha (1994).

En la cartografía musical transnacional que traza Quintero Rivera, las canciones tienen un importante carácter rítmico marcado por las claves, y bajan de “la loma” como en el son cubano, al que hace alusión Severo Sarduy en su novela *De donde son los cantantes* (1969). Las canciones se inician en los *bateyes* con los aguinaldos y bombas que, acompañados de una instrumentación que reúne muchas procedencias, se tocan, por ejemplo, en las fiestas de reyes. El carácter híbrido de esta instrumentación es propio de la cultura campesina cimarrona de la contraplantación. Las mezclas de sonidos moros, africanos, todos cimarrones, son la base de la polirritmia que caracteriza toda música del Caribe. Como la música crea núcleos afectivos, creo además que Quintero Rivera pertenece a la época del *dancing*. Por eso su referencia bolerística arranca de los tríos que tuvieron su auge en los años cincuenta (Los Panchos, Los Antares, Johnny Rodríguez, Johnny Albino y su trío San Juan, Los Vegabejeños, entre otros). Es el momento de las hibridaciones del bolero con el son, la guaracha, la plena, el *beguin*, el *fox-trott*, el *jazz*, etc. “Un detalle muy importante que nace con el bolero-son es la modalidadailable del ritmo que sería vital en la popularidad que alcanzaría el bolero en la década siguiente [años treinta], desplazando completamente el son en el gusto popular de los cubanos” (Rico Salazar, s. f.; 26). Y aunque vienen de los años cuarenta, los boleros de los puertorriqueños Rafael Hernández (*Enamorado de ti, Campanitas de cristal, El jibarito*) y de Bobby Capó (*Piel canela, Quizás, quizás, Irremediablemente solo*), se mantendrán como clásicos en el repertorio de las serenatas y de los bailes.

### Ponle mosquitero... ponle mosquitero (soneo en el medley bolerístico de fin de fiesta, años sesenta)

El baile en pareja siempre ha sido considerado peligroso. Las abuelas, que se habían iniciado en las danzas puertorriqueñas, aconsejaban ponerle al parejo *retranca*, lo cual consistía en interponer el codo para impedir los abrazos apretados. Michael

Taussig cuenta en su libro *Mimesis and Alterity* que, en 1925, hubo una revuelta en un pueblo cuna, porque los policías panameños, todos negros, querían obligar a las indias a asistir a los clubes de baile (generalmente abiertos por jóvenes cuna que regresaban de la ciudad) en los que se tocaba en vitrolas, la música folclórica panameña, pero también el *fox-trot* y el *jazz*. Los cuna del pueblo se alzaron para proteger a sus mujeres que fungían como escudos de su identidad, frente a la seducción peligrosa de los extranjeros (1993 196).

A fines de los años cincuenta, con la diseminación del *rock* negro por el fenómeno Elvis Presley y a comienzos de los sesenta con los Beattles, los blancos empiezan a moverse como siempre se han movido los caribeños.

La bullanga explosiva, pregonada y riente, la vitalidad, los deberes del ritmo, el escepticismo jodedor a todas horas, son los vuelcos intelectuales del negro, del mulato, del caribeño; son los callejones de su dispar sentido trágico. El blanco tacha de expresión mediocre y merma del carácter el desparpajo coloquial del caribeño (Sánchez, 1989: 65).

En Puerto Rico los músicos se montan en la “guagua aérea” para tender un puente entre Nueva York, San Juan y Ponce; mientras que las tardes bailables del Palladium en Nueva York se trasladan a los casinos puertorriqueños. Ya la musicalización de las orquestas no tendrá el sonido sinfónico de los *grand bands* estadounidenses, pues los instrumentos de percusión serán colocados al frente y se alternarán con los otros en las descargas. Esta revolución tecnológica cambiará el sonido para siempre. Otra práctica que se impone con la comercialización, es la de los conciertos. El primer concierto de los Beattles en Nueva York, en 1964, pone la pauta de la histeria adolescente. También en 1964 Jerry Marsucci y Johnny Pacheco crean *Fania*, agrupación que comercializa los sonidos salseros, en la que se inicia como trompetista el adolescente del Bronx, Willie Colón. A fines de los años sesenta, los conciertos se difunden al tiempo que, como anuncia Manuel Abreu Adorno en su cuento: “¡Llegaron los hippies, llegaron los hippies a Vega Baja!”. El texto de Abreu nos envía a la referencia musical con la que entran en contacto los *hippies*: la playa de Vega Baja es la misma de uno de los más recordados boleros, *Bajo un palmar*, emblema del trío Vegabajeño.

La memoria de un famoso concierto constituye el homenaje que le hace Rosario Ferré en su primer libro a la composición *Máquinolandera*, del combo de Cortijo en la voz del sonero Ismael Rivera:

Nosotros los maquinolanderos, somos los que somos, señores, venimos, los maquinolanderos en nuestra maquiná. Nosotros, los chumalacateros del señor, euahey, venimos aquí, señores, a vaticinarlos, a profetizarlos el día de San Juan. Nosotros, los vates de San Clemente, los profetas del mondongo encororado de los cueros de los congos, nosotros los gozaderos, los bendecidos, los perseguidos por los agentes de la ley, venimos a divinizarlos, llegamos



a lucimbrarlos, venimos a lunizarlos hasta hacerlos dar a luz. Maquinita melleva, gritamos, mellevalagozadera, soneamos, seformóla choricera, bombeamos, bajo el mando de Ismael (Ferré 188).

En resumen, dos lecturas del bolero sirven para marcar dos aproximaciones culturales al tema de la identidad nacional. A comienzos de la década de los noventa, Iris Zavala hace un análisis semiótico de los boleros e intenta desentrañar los mestizajes nostálgicos de la lengua y la tradición españolas con una poética cultural popular; mientras que a finales de esta década, Ángel Quintero Rivera se interesa por las estructuras híbridas de la música criolla y las posibilidades de improvisación y cambio de horizonte de las formaciones populares.

## Bibliografía

- Abreu Adorno, Manuel (1988). "¡Llegaron los hippies!" en *Reunión de espejos*. José Luis Vega (comp.). Harrisonburg, Virginia: Editorial Cultural: 220-225.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Cabrera Infante, Guillermo (1975). "Ella cantaba boleros". *Tres tristes tigres*. Barcelona: Biblioteca Breve: 160-168.
- Castillo Zapata, Rafael (1993). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ferré, Rosario (1976). "Maquinolandra" en *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz.
- Jiménez, Juan Ramón (1953). *Curso sobre el modernismo*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Monsiváis, Carlos (1994). *Amor perdido*. México: Biblioteca Era.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Aires de Familia*. Barcelona: Anagrama.
- Mora, Orlando. "La ciudad y la música". *Revista de la Universidad de Antioquia* 204 (Abril-Junio 1986): 106-113.
- Paz, Octavio (s. f.). "El caracol y la sirena". *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- Quintero Rivera, Ángel (1999). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: siglo XXI.
- Rico Salazar Jaime (1987). *Cien años de bolero Bogota/* San José: CEDESMUSICALES.
- Sánchez, Luis Rafael (1989). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México: Editorial Diana.
- \_\_\_\_\_. (1976). *La guaracha del macho Camacho*. Buenos Aires: Editorial de la Flor.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.
- Vega, Ana Lidia (1996). "Encuentros con el hombre Lobo" en *Esperando a Loló*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Zavala, Iris (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.