

6  
2 ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**RECURSOS Y ESTRUCTURAS LITERARIAS  
EN EL BOLERO**

1 vol.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA  
Y LITERATURA HISPANICAS ✓

P R E S E N T A

RODRIGO BAZAN BONFIL ✓

CIUDAD DE MEXICO, ENERO DE 1996



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

*Quiero aquí darle las gracias*

A Alicia y José por ser quienes y como son

A Padre y Madre, por todo lo recibí

Especialmente, a Aurelio González por la paciencia y la confianza invertidas en que este trabajo llegara a buen fin y por todo lo que me permitió aprehender en los últimos cinco años

A Pita que me enseñó, entre otras cosas importantes para vivir, a oír boleros

En estricto orden alfabético, a Bruno Aceves, Ramón M. Bonfil, Ángeles Eraña y Gustavo Gómez por abrirme sus discotecas

A Carmen Parra, por su inestimable colaboración y el interés que puso en reunir el material discográfico

A Carlos Enrique Neri, que hace unos 7 años no creyó que “dejar” Medicina sin haberla empezado fuera una locura después de todo. Y por los 18 libros que me regaló entonces

Al CELL/ColMex, es decir, a cada uno de sus miembros, por el interés que me demostraron y el apoyo que me dieron durante tres años

A Isabel, Luis Alberto y Araceli por el abrigo de la convivencia durante el último año y medio

A Irene y Rodrigo por el asilo durante el empujón final, por la solidaridad y la calidez de siempre

A Paco y *Lagabrie*, que apadrinaron la impresión de la versión final

A Alexis López, padrino de la que siguió

A Matías, Nicolás, Pancho y Luis

También a Gabriela

A Laura Duarte, que en cuatro años no ha quitado su amoroso dedo del renglón para terminar de conocerme

*así que ahora lo hago, GRACIAS!*

*Para todas las mujeres que ha llamado  
-a gritos o en silencio-  
el corazón hasta ayer*

## Índice

### INTRODUCCIÓN

A	Justificación del tema (¿A quién le importa el Bolero?)	1
B	Justificación del corpus (Cómo escoger sus boleros. Guía del escucha novel)	6
C	Metodología seguida (Cómo leer un bolero)	12
D	Estado de la cuestión (Por qué explicar el Bolero)	15

### I. HISTORIA DEL BOLERO

I.1	Antecedentes	19
I.2	Historia continental del Bolero	35
I.3	La evolución del Bolero en los primeros años	
	1883: <i>Tristezas</i>	47
	1906: <i>El triunfo del Bolero</i>	49
	1921: <i>Morenita mía</i>	51
	1924: <i>Presentimiento</i>	54
	1927: <i>Nunca</i>	57
	1928: <i>Imposible</i>	59

### II. LA FORMA DEL BOLERO

II.1	Metro	63
II.2	Estrofa	95
II.3	Rima	100
	Sistematización de coincidencias métricas	109
	Combinaciones acentuales en torno al metro de romance	110

### III. LOS TEMAS DEL BOLERO

III.1	Los otros usos	111
III.2	Amor feliz	112
III.3	Amor desdichado	124
III.4	DesAmor	137
	Temas y motivos del Bolero	144
		152

### IV. EL ESTILO EN EL BOLERO

IV.1	Los recursos formales	155
IV.2	Repetición	156
IV.2.1	La anáfora	158
IV.2.2	Ampliación	159
IV.2.3	Paralelismo	161
IV.3	Enumeración	163
IV.2.4	Estribillo	165
IV.2.5	Epanadiplosis	172
IV.2.6	Anadiplosis	174
		176

IV.4 Paradoja y Antítesis	177
Ejemplos de prosopopeya presentes en el <i>corpus</i>	187
V. CONCLUSIONES	189
Discografía transcrita	195
Un poco de bibliografía	196
Boleros estudiados	196
Bibliografía citada	205

## INTRODUCCIÓN

### A) **Justificación del tema (¿A quién le importa el Bolero?)**

Un fantasma recorre la cultura de Occidente. El fantasma del Bolero. Todas las fuerzas creativas se han unido a su lado; lo pretextan, lo retoman, parten de- y vuelven a- él para escribir novelas y recuerdos de infancia; para hacer música nueva cuando se le hacen arreglos y también como intertexto de más de un grupo de *rock*; entra al cine, se hace *comic* y teatro, se le antologa y estudia, subyace en los poemarios de los escritores nuevos.

En el cine el Bolero tiene carta de naturalización. “Un bolero clásico le sirve de trasfondo y símbolo al melodrama clásico sobre la II Guerra Mundial: la película *Casablanca*” (Michel Curtiz, 1943) donde “la Bergman y Bogart bailan *Perfidia* en el Rick's Café Americain, en la escena de amor de significado sexual velado más recordada en la historia del cine”<sup>1</sup>; *Soy infeliz* y *Lo dudo* en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *La ley del deseo* de Pedro Almodóvar (1987 y 1986, respectivamente); en las películas de Pedro Infante: *La Gloria eres tú* en *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1955), *Angelitos negros* en *Angelitos negros* (Jaselito Rodríguez, 1948) por citar sólo un par; en las producciones nacionales posteriores, *Bonita*, *Momento* y *Superstición* en *La turea* (Jaime Humberto Hermosillo, 1990).

---

<sup>1</sup>Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, Alianza editorial, Madrid, 1991 (El libro de bolsillo, 1534), 46. Sólo se dará la ficha completa la primera vez que se cite una fuente; después, las referencias se harán, entre paréntesis, en el texto.

En la narrativa, primero como novelas y después llevadas al cine, José Emilio Pacheco hace que *Las batallas en el desierto* y *Obsesión* sean un *continuum* que se mantiene en la cinta (*Mariana*, Mariana, Issac, 1987) y Oscar Hijuelos escribe *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor*<sup>2</sup> que, pese a la claridad musical del título, tiene como centro amoroso, al menos en la película (Arne Glimcher, *The Mambo Kings*, 1992), *Hermosa María de mi alma*, bolero bilingüe que "canta" Antonio Banderas.

Poetas poco leídos (sus libros fueron para mí un hallazgo) retoman los temas del Bolero o el Bolero mismo como tema en su poesía: *Salmos y boleros de la casa*, de Luis Enrique Pérez Oramas,<sup>3</sup> de José Luis Vega *Tiempo de bolero*,<sup>4</sup> y *Ofrenda en el altar del bolero*, de Juan Gustavo Cobo-Borda.

Y desde una perspectiva crítica, que se marca por los niveles y las formas de aproximación, están quienes de pronto lo estudian y se le acercan considerándolo que pueden ser parte de la orilla cultural en que reina (Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, y Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del Bolero*,<sup>5</sup> por ejemplo) y los otros, que lo viven de cerca como algo que les es

---

<sup>1</sup> Era, México, 1981.

<sup>2</sup> Siruela, Madrid, 1989; ganadora del Pulitzer en 1990.

<sup>3</sup> Monte Ávila, Caracas, 1986.

<sup>4</sup> Cultural, Río Piedras, 1985.

<sup>5</sup> Monte Ávila, Caracas, 1981.

Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del Bolero*, Monte Ávila/Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Caracas, 1990.

propio, hacen las antologías (Pablo Dueñas, *Bolero. Historia documental del Bolero Mexicano*,<sup>3</sup> Helio Orovio, *300 boleros de oro*) y sólo después lo estudian, aportando así criterios de selección y definición para el tema.

Discos grabados por cantantes actuales que “descubrieron” las letras de Agustín Lara y, habiendo arreglado la música hasta que casi no fuera reconocible, se impulsan al reimpulsarlo: *Ven acá*, de Eugenia León (Polydor, 1989) por ejemplo. Otros, por generación igualmente ajenos, hallaron un público apto para estas grabaciones: Luis Miguel, *Romance* (WEA, 1991),<sup>30</sup> Mijares, *María Bonita* (Capitol-EMI Latin, 1991), sumados a las disqueras que, al pasar a discos compactos sus archivos, hacen un buen negocio con la redición de *Las Estrellas de “La Hora Azul”* (RCA, 1992),<sup>31</sup> colección de veinticinco discos de los cuales nueve (36%) son de intérpretes del género.

Hibridaciones culturales a cual más sorprendentes comparten también el referente: un conjunto japonés de salsa y merengue, **La Orquesta de la Luz**, usa *Somos diferentes* como introducción y salida para su “somos diferentes”, en un interesante juego entre sus diferencias

---

<sup>3</sup> Pablo Dueñas, *Bolero. Historia documental del Bolero Mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México, 1990.

<sup>30</sup> Helio Orovio, *300 boleros de oro*, INAH-Presencia Latinoamericana, México, 1992.

<sup>31</sup> “Luis Miguel [...] fue el primero en sorprenderse cuando [su] disco de boleros [...] vendió millón y medio de copias en 2 meses. Los boleros *Inolvidable* y *No sé tú* estuvieron 6 meses en los primeros lugares de popularidad”. Pero el éxito, que en un primer momento pensé que obedecía a la novedad comercial de un *revival* de este tipo, no se detuvo ahí: en 1994 grabó *Segundo romance* (WEA Latina, 97234) y en 1995 un álbum doble en vivo, *El concierto* (WEA Latina, 11212), en que recopila el material de los dos anteriores.

(Vid: Rafael Cardona Lynch, “Fararear un Bolero”, en *Época* no. 78 (noviembre 30, 1992), 77).

<sup>32</sup> En 1995, Lucero, Mijares, Christian, Luis Miguel, Yuri y otros cantantes grabaron un disco conjunto que pretende emular “La hora azul”: *Por amor y desamor: Boleros* [sic] (Discos Melody, TMOD 1538).

étnicas y la separación de los amantes que narra la versión original con letra y música de Pablo Beltrán Ruiz.

Y, por supuesto, pobladores de regiones marginales. Grupos de *rock* mexicano con intertextos muy claros: en *Oye Carlos*, **Café Tacuba** rescribe *Obsesión* (a partir de *Las batallas en el desierto*) y *Tu recuerdo y yo*, bolero ranchero de José Alfredo Jiménez, en *Bar Tacuba* (Warner Music, 1992). **El Personal** toma y transforma *Aventurera* para hacer su *Broche de oro* e igualmente transformada, *Perfidia* para *No me Jullo* (Discos Pentagrama, PCD-190). **La Castañeda** toca *El loco*, de Víctor Cordero, a tambor batiente y con guitarras distorsionadas (Discos Calebra/BMG, 1995) y un español, Joaquín Sabina, dice que *La canción de las noches perdidas* “miente como mienten todos los boleros” (BMG-Ariola, 1992). Hay aun otro grupo mexicano –Diputado Sánchez–, que rehace *Palmeras*, de Agustín Lara y la incluye en su repertorio de híbridos de tropical y *rock*. Dos mexicanos ilustran boleros, como si fueran “video-clips” o, mejor, fotonovelas, y los convierten en *comics*: Ahumada, con algunos trabajos para *La vida en el Limbo*<sup>12</sup> y Avrán, en *El Gallito inglés*.<sup>13</sup> Por última, en el margen mismo de lo marginal, el teatro universitario; en 1993 y después de escribirla, Claudia Cabrera dirigió y actuó su *Esperanza inútil* en el teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. Esto es lo que se refiere al Bolero en los ámbitos que, de origen, no tenían por qué alojarlo.

También en su forma inicial, es decir, como canción, el Bolero sigue atendido por grandes sectores y, como fenómeno aparte, se mantiene completo y complejo en sí. Su público actual es

<sup>12</sup>Publicados en *Histerietas*, suplemento de *La Jornada*, domingos 25 de julio y 12 de septiembre de 1993.

<sup>13</sup>“Vengo a decir adiós”, en *El Gallito inglés*, no. 1 [ca 1992], 25-35.

suficiente para que dos estaciones radiodifusoras de la Ciudad de México lo transmitan, si no exclusivamente, de forma predominante: **Dimensión 13-80**, "La nueva nostalgia" y **El fonógrafo**, "Música ligada a su recuerdo".

A lo largo de los años las "rockolas" ("sinfonolas", velloneras, *juke boxes*) dejaron las heladerías de modelo norteamericano y entraron en las cantinas; dejaron de ser, así, una innovación moderna y adquirieron nuevas funciones: substituir a los tríos, por ejemplo. Actualmente, en las cantinas que las conservan pese al impulso que en el último par de años las ha sacado de nuevo a negocios de ambiente "familiar", estos aparatos tienen, junto con Juan Gabriel y **Los Bukis**, un espacio para programar boleros, "rancheros" o no.

Muchísima gente puede no saber quién escribió una pieza o cuál es su título exacto pero podrá tararear o incluso cantar el texto de *Lágrimas negras* o *Sabor a mí* si oye la melodía al caminar por la calle. Se cantan boleros en las reuniones, se oyen en los peseros, son parte de los anuncios (*Tú me acostumbraste* usada para un anuncio por la fábrica de galletas **Mac'Ma**), están en "todas" las cosas de la vida cotidiana y, aunque sea sin darnos cuenta, todos los hemos oído, todos somos receptores... pero no solemos pensar nada al respecto, ni explicar cómo funcionan sus textos.

Esta revisión resulta ligera en extremo porque pretende abarcar "una" cultura muy basta que es difícil limitar como culta o popular, tradicional o marginal por lo dispar de sus partes. Sin embargo es útil porque subraya de entrada la magnitud del fenómeno. Un fenómeno muy amplio que incide en toda nuestra cultura si ésta, aunque sea de momento y para poder continuar, se

describe como híbrida-urbana. Visto así, el papel del Bolero es cercano al del *florigito*: no es la base, no es lo que arde, pero facilita la combustión de “lo otro” con lo que entra en contacto.

Explicar todas las transformaciones que ha sufrido el Bolero y los usos que ahora tiene resulta casi imposible. Son fenómenos culturales y de comunicación tan amplios que requieren de un estudio especial para cada uno. Además, lo que deriva no es nunca más importante que el fenómeno de origen, aun si la importancia de éste se muestra con la amplitud de las cosas que origina. Así, entendido que el Bolero es sobre todo poesía, hay que revisarlo como un fenómeno aislado en cuanto texto clausurado, o casi. La razón para explicarlo es que puede transitar por-, estar presente en-, y/o ser referencia de- tantos fenómenos culturales, pero lo que va a exponerse es la serie de características que le permiten hacerlo.

**B) Justificación del corpus  
(Cómo escoger sus boleros. Guía del escucha novel)**

Hacer un trabajo sobre el Bolero a través del análisis de *todos los boleros* era, a más de una tentación muy grande, un absurdo; tantas son las canciones populares, aun si se “restringen” a un género. Había entonces que buscar criterios de selección.

La canción popular es poesía con música. Música en 32 compases, divididos en frases de 8 a los que se agregan (o no) estribillos, y versos octosílabos en tetrástrofos —de los que están en boleros trataré después— que en conjunto (y en general) resultan sencillos al punto de poder cantarse después de oírlos dos veces.<sup>1</sup> Los encargados de transmitirlos son cantantes profesionales que, promovidos masiva y constantemente entre quienes han de consumir “sus” productos, acaban

---

<sup>1</sup>Vid: Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México (1896-1973)*, Extemporáneos, México, 1974, 14.

estableciendo en la mente de su público, metonimia de por medio, una relación unívoca entre canción y cantante; es a él o ella a quien ven y con su nombre que se piden en la radio las canciones ("Me pone por favor *la última de Luis Miguel*"). Los autores, a excepción de los que escriben e interpretan sus canciones, raramente son conocidos del público; en cultura popular quien *escribe* importa menos que quien hace la *performance*, que tiene mayor peso porque es inmediata (*se oye* en vez de *leerse*). Y como ésta depende de quien canta, es una voz quien determina, las más de las veces el éxito o fracaso de un *texto*.

Así, acercarse al Bolero a través de un autor resulta artificial desde el principio. Como ejemplo de un intérprete de su propia obra se puede contar con Agustín Lara,<sup>22</sup> pero había un par de puntos en contra: su pertenencia a la cultura popular *in stricto sensu* es fronteriza (aspecto sobre el que volveré en su momento) y, aun dando por buena su importancia popular, trabajar con esta obra cambiaba el objeto de estudio, dejando la poética del Bolero como género en favor de la poética de un autor de boleros que, por importante que pudiera ser, empobrecería el trabajo a más de hacerlo parcial.

Hacer un corte planteando en forma sincrónica el *corpus* tampoco era lo más adecuado. Un quinquenio o una década, si se escogían al azar, sólo había de causar dudas: ¿se puede establecer la poética de un género y la definición de éste recurriendo a un muestreo? Si las constantes de un género de poesía fueran tan claras como las de una especie animal, sí; pero no es el caso: aquí la riqueza y el interés radican en la diferencia interna y en las orillas del género.

---

<sup>22</sup> Para ahondar en el tema, *vid*: Rafael Baptista Díaz, *Agustín Lara: caminante de calles desiertas*, Tesis de Maestría (Lenguas Iberoamericanas). UNAM/FFYL, México, 1992.

En esta misma línea de pensamiento quedaba partir de la *época de oro*. Ahora bien, *época de oro* debe remitir siempre al momento de más producción, o bien, de mayor consumo. La mayor producción implica hablar de la relación del género con “lo otro” y establecer proporciones. De otro modo quedaría sólo un número vacío; que en un año se hagan diez o quinientos boleros sólo importa si, entre tanto, no se escriben otras cosas. Y debe referir, también, a cuánta gente se aboca al género que se estudia. Si de un universo dado, digamos, cincuenta autores, sólo tres hacen boleros, aun cuando hagan millones el género no se impone. Como argumentación negativa, basta leer los lamentos de Federico Arana en *Guaraches de ante azul*:<sup>12</sup> “entre noviembre de 1959 y diciembre de 1961 la Sociedad de Autores y Compositores registró 3 226 boleros, 2 232 rancheras y sólo 239 rocanrols”, lo que permite establecer una proporción en que, durante esos dos años, a cada *rock and roll* le tocan 13.67 boleros y 9.32 rancheras. Y nada más, porque tan no se trata de años “áuricamente boléricos”, que en la memoria popular se identifican como la “Época de oro del Rock”.<sup>13</sup>

El otro criterio, saber cuánto se vende algo y con esto definir cuál es la *era dorada*, requiere una proporción entre población y venta. Vender un millón de discos al final de la Segunda Guerra es, cualitativamente, vender muchas más copias que el mismo millón ahora. Y optar por el número de discos de oro es igualmente incorrecto: en México se otorgan por las primeras cien mil copias vendidas, mientras en Estados Unidos se otorgan por un millón.

---

<sup>12</sup> Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, Posada, México, 1985 (4 tomos), II:68.

<sup>13</sup> Véase: *Somos*, 107: *Los años 60*, (Noviembre, 1994).

Es claro que, al final, la *época de oro* no es útil para seleccionar, aquí, el *corpus*. Tener los datos exactos que los cálculos requieren resultaría muy difícil y me desvía del tema: la importancia del Bolero no es estadística, sino cultural y por tanto, no depende de una proporción externa sino de la vitalidad que muestra.

Otra forma de escoger era suponer que dentro del Bolero, como en toda expresión cultural, hay un período *clásico* y tomar la pertenencia a éste como criterio de selección para el *corpus*. Pero ¿qué es un clásico?

Italo Calvino<sup>17</sup> propone —hablando de libros— que un clásico es, poco más o menos, aquel que *se esconde en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo*, es decir, aquellas manifestaciones que *nos llegan marcadas por las lecturas que han precedido a la nuestra, y que, a su vez, marcan la cultura o las culturas que han atravesado (en el lenguaje o las costumbres, por ejemplo)*. Tan sugestiva definición presenta dos problemas si se aplica como criterio para escoger boleros: uno, los boleros (clásicos o no) *son* parte de lo que podría arriesgarme a llamar “inconsciente colectivo” porque, en tanto canciones populares, se les aprende y recuerda fácilmente. Así, el que todos se escondan en los pliegues de la memoria deriva de que se les estructura poética y musicalmente para que así sea, y no de las cualidades específicas de cada uno como ejemplar; no al menos, en la primera aproximación a cada texto.

Dos, la definición calviniana sugiere un proceso cuyo desarrollo se antoja lento, y no hay nada que me permita suponer que, en el caso del Bolero, éste se haya completado en poco más de

---

<sup>17</sup> Cfr: Italo Calvino, "Por qué leer los clásicos", en *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, México, 1993, 13-20.

un siglo. Además, aunque establecer una "época clásica" no fuera necesariamente una cuestión de tiempo, ¿se puede marcar el cenit de algo que sigue transformándose hasta hoy?

¿Qué más puede ser un bolero clásico? Sigue Calvino: un clásico *se configura como un equivalente del universo [...] tú clásico es aquel que no puede ser indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo y quizás en contraste con él* ¿Algún bolero deja de hacerlo? Esto es, para un receptor más o menos atento, los versos de un bolero pueden crear un mundo paralelo porque el Bolero juega constantemente a ser y/o hacerse componente de lo inmediata y reflejo de la vida, en primer término. En cuanto a la segunda definición propuesta, creo que, efectivamente, uno puede definirse frente a- o en función de- un texto, pero esta definición es una cuestión absolutamente personal y, por lo tanto, difícil de sostener como criterio académico para seleccionar un *corpus*, por más seguro que se esté del "clasicismo" que la muestra tuviera, a partir de lo que dice Calvino, para cada uno.

Propongo, como último intento por definir qué es un clásico, que éste es el remate de una tradición, la máxima expresión de un género. Para saber que estoy analizando el *non plus ultra* del Bolero tendría que ser capaz de enlistar los mecanismos de éste, y demostrar que en el *corpus* se les lleva, en efecto, hasta el límite. Ahora bien, este trabajo busca, precisamente, enunciar esos mecanismos y por lo tanto no puede partir de suponer que una serie de autores, sean de la era de oro o parte de "los clásicos", los dominaban si aún no soy capaz de reconocer dichos mecanismos.

---

<sup>12</sup>Y entonces ya no es posible echar mano a la idea de *inconsciente colectivo*, pues es claro que por éste hay que entender algo más cercano a "herencia cultural" que a "eso que sabemos sin saber desde cuándo" o, en el caso del Bolero, "eso que aprendimos sin darnos cuenta que aprendíamos".

Estaría entonces arriesgándome a hacer un análisis extenso cuyo fin último sería “demostrar” un juicio *a priori* que, como se ve, no es fácil sostener.

Por último —o mejor, como primera razón, aunque se enuncie al final— si se definía el *corpus* de manera sincrónica, ninguno de los criterios propuestos salvaría el problema de dar, como explicación de un fenómeno tan amplio como el que me ocupa, únicamente el análisis de un momento de su historia, aislado e insuficiente para aclarar cabalmente el género y su poética.

Visto así, el criterio a buscar debía servir para recortar abarcando mucho. Debía incluir el mayor número posible de autores y un período representativo, es decir, cuan largo pudiera ser. La solución, a la luz de la identificación del público entre canción y cantante, era un intérprete; “sólo” faltaba escogerlo, procurando que el criterio se validara en la fama del cantante, sin que de él hubiera dudas como en el caso de Lara, es decir, un consagrado.

La consagración es un estado determinado en el tiempo, que sólo se confirma para un cantante cuando, estando muerto o no, en activo o retirado, “sus” canciones siguen siendo oídas y pedidas en la radio y están en los cancioneros: si su persona y su vida se convierten en tema de mitos, narración y anecdótico entre quienes lo han oído; cuando tiene más de un nombre que “todo mundo conoce” y una amplia discografía o cuando se le relaciona con otras “instituciones” de la música popular...

Y persiguiendo todo esto apareció Daniel Santos. Sólo entre 1948 y 1950 hizo 6 grabaciones con Pérez Prado. Tuvo una larga carrera (debutó en México en 1953, 23 años después de haber empezado en Brooklyn, y volvió por última vez en 1991, un año antes de su muerte), cantó con la Matancera hasta 1955, se hizo mito de barrio y prototipo latino, protagoniza un libro

de Luis Rafael Sánchez<sup>24</sup>, tenía tres sobrenombres (*El Jefe, El Duro, El inquieto anacobero*<sup>25</sup>) pero sobre todo esto, se le ha seguido escuchando y lo conoce la gente.

Escoger a Daniel Santos para establecer el *corpus* era el mejor criterio pues su popularidad, probada porque cubre todas estas condiciones, hace menos arbitraria la manera de escoger, y más, porque en sus discos se encuentra material suficiente para subsanar las fallas de los otros dos criterios: cantó a más de veinte autores y grabó por más de treinta años.

### C) Metodología seguida (Cómo leer un bolero)

Establecido que el Bolero se transmite, en cuanto canción popular, casi siempre en forma oral a través de sus cantantes, dejar de lado las grabaciones para usar versiones impresas no es sencillo ni es la opción más correcta. No es sencillo en primer término porque las casas de música no venden las partituras que, recurriendo a un argumento de autoridad y al aval de la letra impresa, da tentación suponer que son las versiones “correctas” (corrección muy cuestionable para un género oral como éste); y, en segundo lugar porque, si se insiste en buscar lo impreso, tampoco los cancioneros —de capital importancia para difundir los versos de canciones populares— coinciden siempre entre ellos.

Eso es lo que toca a la facilidad. En cuanto a la supuesta corrección de optar por los boleros impresos, hay que tener presente que en la canción popular las variantes son muchas menos que en los textos tradicionales aunque no son despreciables. Las impresiones varían, pero de una grabación

<sup>24</sup> Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Diana, México, 1989.

<sup>25</sup> Y en contextos más cercanos, *El Baudelaire del Caribe*. Lo que sea un *anacobero* no fue posible saberlo, pero un *anaco* (del quechua *anacu*, m.) es una tela rectangular que, a modo de falda, usan las indias peruanas y de Ecuador, ciñéndola en la cintura y larga hasta las rodillas... (Cfr: Real Academia, *Diccionario de la Lengua Española*, (21ª edición) Espasa-Calpe, Madrid, 1992, s.v: anaco).

a otra los cambios se hacen más fuertes: no sólo varían la música y sus arreglos, tan sujetos a la moda, sino la letra, aunque no lo haga en la misma forma. Entonces, la razón real para usar las grabaciones es que se puede hablar de un poema (la letra de un bolero) con mayor seguridad de que no se fija el texto en falso y así no hay que renunciar a estudiar las variantes (la conjugación de verbos, el número de un sujeto, el tipo de construcción que de una grabación a otra pudieran modificarse) que alteran el sentido de las frases y con éste, el de los versos. Sólo así se puede hacer una descripción completa que permita definir el género y su poética.

Ahora bien, el *corpus* se hizo con los discos del cantante escogido a través del criterio recién expuesto. Dentro de este primer corte quedaron seleccionados solamente los boleros y los boleros rancheros, éstos últimos para poder marcar las fronteras entre ambos, pues si aquí se obvió la música como otra posible instancia para definir Bolero, ello no fuerza a pensar que no compartan poética y los diferencie el ritmo.

Después se transcribió todo, marcando las variaciones junto con las coincidencias. Y, por último, se recurrió a diversos cancioneros para confrontar versiones. Si para escoger el *corpus* no se usaron proporciones, aquí no hubo más remedio. No todos los boleros están en más de un disco, pero cuando esto ocurre, la coincidencia de las fuentes es lo que fija el texto y las otras variaciones se consignan en el margen. Se da, además, preferencia a los discos que a los libros porque así es que se conoce la letra de una canción y aquí importa más lo que el público conoce que lo que el

---

<sup>22</sup> Son más de cincuenta discos en que canta Daniel Santos, consignados en la discografía.

<sup>23</sup> Se dejan afuera otros géneros presentes en la discografía (guaracha, vallenato, mambo, tango) y el número de letras que constituyen el *corpus* se fija en 171 poemas.

autor quería al sentarse a componer, puesto que supongo el Bolero como un género popular que se difunde oralmente, aun si tal oralidad depende de una grabación.

Listo el objeto de estudio había que enunciar la manera de estudiarlo. Para la parte formal el problema no era grande, bastaba con leerlo todo y marcar las figuras de construcción y pensamiento,<sup>44</sup> y después analizar los datos y establecer las formas más recurrentes buscando explicar su preferencia.

Los temas, en cambio, eran un problema mucho más serio. El Bolero tiene un tema, profusamente subdividido si se quiere, pero uno al fin: *las pasiones amorosas*. Ahora bien, hablar del Amor Feliz, el Desamor y/o el Amor Desdichado ¿es hablar de diferentes subtemas o de las partes de un paradigma? El *Cancionero folklórico de México*<sup>45</sup> resultó de gran ayuda para resolver, en un primer momento, estos problemas metodológicos y, de hecho, la división que el índice sugiere está hecha a partir de los índices de aquél. Así, visto que se trata de un mismo tema, el último paso era marcar sus límites internos, lo que se hizo considerando cómo se plantea el Enunciador frente al texto, puesto que su "forma de decir" dará a la pasión amorosa un *tratamiento* distinto que producirá una enunciación (un bolero) de Amor Feliz, de Amor Desdichado o de Desamor.

---

<sup>44</sup>Se excluyen del estudio las figuras de dicción porque, aunque la transcripción directa las contempla, forman parte de la *performance* y lo que ha de revisarse para describir un poema es su *texto* y no la manera en que éste se canta o se lee.

<sup>45</sup>Margit Frenk (coord.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975-1985, 5 vols.

**D) Estado de la cuestión (Por qué explicar el Bolero)**

Buscando textos críticos en que apoyar el trabajo no me fue dado encontrar mas que dos: *El bolero; historia de un amor*, de Iris M. Zavala, y la *Fenomenología del Bolero*, de Rafael Castillo Zapata. Y ninguno me pareció suficiente porque, si dentro de la bibliografía a la que tuve acceso son lo más cercano a una lectura académica del Bolero, el primero bandea entre la hermenéutica y la libre interpretación asociativa, mientras el segundo se confiesa como producto de la necesidad personal "de escribir, con infusas y todo, una especie de «El Barthes que faltaba»" (Castillo, *Fenomenología*, 11). Se trata, entonces, de dos buenos textos de principios de esta década que se acercan valientemente a una zona de estudio escabrosa por su tema, pero que resultan insuficientes.

En el libro de Iris Zavala se escribe una breve historia del género en que la erudición y lo anecdótico se ayuntan. Con una reconstrucción imaginaria de la época y las situaciones sociales que la acompañaron establece la modernidad de la génesis del Bolero, el modernismo de su forma, la contemporaneidad de su mayor difusión y éxito para después lanzarse a leer, inteligente y cuidadosamente, los mecanismos de su enunciación... ahí la trampa. Sin más, la autora hace que uno lea con ella, pero *como ella*: guiada con mayor fuerza por el sentir y la acumulación de asociaciones libres que por lo que haya en los textos. No se trata de pretender la pureza porque ésta es, a fin de cuentas, sólo un truco metodológico; pero no por ello puede concederse a la sorpresa categoría de explicación. Que es un texto sensual no hay que negarlo, pero hay que tener cuidado con la superposición de imágenes con base en la cual se ha construido. Están tan bien hechas que invitan a ser sancionadas.

Y entonces se antoja ser enunciador de ese sentir tan bien dicho. Dan ganas de creer que una "autobiografía que no procede por un diseño lineal sino por su yuxtaposición de materiales, en los cuales cada elemento remite a otra serie de objetos" (Zavala, *El bolero*, 54) basta a explicar o, incluso, es una mejor explicación de lo que se lee que, por ejemplo, una revisión cuidadosa de los recursos retóricos con los que el mismo sentir se ha enunciado. Lastimosamente, aunque sean tan afortunadas como la que sigue, un análisis académico no puede ser sólo una colección de buenas frases:

Esechamos el bolero en una actitud estética-emotiva, y lo que nos fascina es la significación y las emociones que despierta. Este acercamiento determina la existencia estética de la voz que canta, lo poético de sus resonancias fantásticas, su poder referencial. (Zavala, *El bolero*, 62)

En la misma línea de "crítica-ficción [en que se] mezcla todo lo heterogéneo: las fantasías, las erudiciones, las historias, las verdades, las semiverdades" (Zavala, *El bolero*, 102 conste) el manejo que Zavala hace de los datos acaba por ser ambiguo. ¿Por qué ligar la fecha de composición de *Bésame mucho* al bombardeo de Pearl Harbor (1941) si no es para crear un "ambiente de época" que, en realidad, nada aporta a nuestra comprensión del Bolero? ¿A qué los datos sobre uno u otro cantante si se intenta describir un género y no la *performance* de un emisor? El trabajo de reconstrucción, de imaginación dirigida, se disfruta enormemente pero ello no lo convierte en un texto crítico.

No hay, además, un *corpus* de análisis anexo ni una lista de los boleros revisados para hablar del Bolero. Tan incierta es la selección del material, tan difícil hallar una línea común, que la antología que cierra el volumen clasifica sus letras con base en tres paradigmas: por época ("I.

Inicio del bolero. La canción romántica”), por autor (“III. Boleros de María Grever” y “IV. Boleros de Agustín Lara”) y por difusión (“II. Boleros clásicos” y “V. Los grandes éxitos”).

Se trata, en resumen, de un libro sugestivo, rico por su capacidad de provocación y por la brecha que abre al estudio del tema. Pero es, al mismo tiempo, una lectura personal que, como tal, no es explicación generalizable para todo aquel que se acerque al Bolero.

El texto de Rafael Castillo Zapata inicia con una confesión que, de ser exacta, dejaría sanjado el análisis de su texto y me permitiría seguir adelante: el libro sólo pretende ser

el testimonio del impacto anímico que el bolero ha producido en mí y de la reflexión que ha tenido lugar luego, como intento por comprender, intuitivamente sobre todo, la singularidad de ese encuentro crucial y definitivo. Esta es, pues, una *fenomenología*  
(Castillo Zapata, *Fenomenología*, 7)

Sin embargo, conforme la lectura avanza la cita se desvela como *captatio benevolentiae* porque, aunque hace alarde de su certeza en “el mandato fenomenológico de la *indigencia de conciencia*”, Castillo Zapata se arriesga a ofrecer la construcción de

desarrollos discursivos que actúen como fórmulas retóricas y como esquemas coreográficos de actuación y representación simbólicas de la experiencia amorosa que, al cifrar la peculiaridad ideológica de amar y ser amada en el bolero, respondan a la pregunta del por qué de la vigencia del género, del por qué de la estabilidad de sus estructuras verbales y melódicas, del por qué de su adopción  
(Castillo, *Fenomenología*, 19, 8 y 12)

y al final no lo logra. O lo que logra no explica la vigencia del género ni la estabilidad de sus estructuras porque la información y la trama analítica son poco accesibles dada la manera en que se

---

<sup>1</sup>Para ahondar en el problema de la definición de un bolero clásico, *vid supra* apartado B, sobre la justificación del *corpus*.

escribe el texto, y porque éste parece encaminado a subrayar una identidad cultural, más que a explicar algo. Basta una entrada del libro para ejemplificar lo que digo:

**TAN SOLO UNA MIRADA:** Basta una mirada para que la complicidad del amor germine; al mirarte, yo no hago más que reconocer al otro necesario que *fantasmiza* mi deseo, el doble perfecto que me complementa, el que trae consigo el fragmento anímico que calza exactamente en el hueco de mi *incompletitud*. Verte es simplemente el acto de comprobación de esa íntima sospecha del imaginario

(Castillo, *Fenomenología*, 62, el subrayado es mío)

¿Obscuridad o sugerencia? El problema es similar al que hallé en el texto de Zavala; los puntos analizados (miradas, elisión del sentimiento y la persona, triángulo amoroso, voz, memoria, despecho...) son comunes. Y, de algún modo, las respuestas que proponen son tan válidas por su riqueza literaria y la sugestividad intimista a que me lanzan, como inútiles en cuanto explicación de un fenómeno por el lirismo que resuma entre sus líneas y la extraña sensación, que crece con la lectura, de estar frente a textos que pretextan el Bolero pero no vuelven a él... Hasta aquí la exposición de motivos y métodos para el trabajo. A partir de ahora el compromiso es, en la medida de lo posible, establecer la poética de un género poco estudiado y, más de una vez, mal comprendido.

## I. HISTORIA DEL BOLERO

### I.1 Antecedentes

Para escribir una historia hay que tener claro de qué se habla y no listar sino los datos útiles; el punto de partida es, forzosamente, una definición del objeto de estudio. En el *DRAE* puede leerse, s.v. bolero, lo siguiente:

Aire musical popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso.

De esta definición hay que subrayar tres cosas. En primer lugar, que es un género de música *popular* y, por lo tanto, en la explicación de su desarrollo hay que considerar no sólo factores internos, sino los sociales e históricos que hayan podido afectar a sus cultivadores, suponiendo que las condicionantes históricas que puedan incidir en la cultura culta son menos inmediatas, menos cotidianas que las correspondientes a la cultura popular puesto que la primera se rige con textos cerrados que no varían en el tiempo.

Segundo, e igual de importante, que es música bailada y cantada porque así hay tres desarrollos posibles: que se cancele el canto y se vuelva música de baile, que se cancele el baile y el Bolero sea sólo un tipo de canción o bien que se desarrollen ambos, con altibajos en el peso relativo de cada vertiente.

Por último, parecería que las manifestaciones del Bolero están limitadas a España. Sin embargo, el Bolero de que me ocupo no es español y, por lo tanto, como la definición que ahora

tengo no es suficientemente clara, hay que consruir otra, más cercana a lo que es un bolero o, mejor, a lo que aquí debe entenderse al invocar este nombre. Veamos otra definición propuesta:

**Bolero:** Aire musical de compás ternario y movimiento reposado originario de España; hay variedades en varios países de América. // Baile de pareja suelta al son de esta música inventado, al parecer, por Sebastián Cerezo en 1780<sup>1</sup>

Así, puede agregarse que se trataba de un género que, por lo menos a fines del siglo XVIII, no era utilizado exclusivamente para el baile, puesto que es entonces que Cerezo “inventa” la danza correspondiente, y que de éste hay variantes americanas cuyo desarrollo pudo o no estar sujeto a este primer uso específico del género como músicaailable.

Ahora bien, si en el siglo XVIII los españoles, que no cultivan el Bolero americano al que se refiere esta tesis, *bailaban* boleros ¿cómo es que los americanos *cantamos* canciones con el mismo nombre? Considerando el bolero español como una “danza peculiar de algunas regiones españolas, especialmente de Andalucía”<sup>2</sup>, se ve que pudo pasar a América junto con otra serie de cosas que heredamos del sur de España, y se empieza a establecer la ruta que siguió para llegar a nosotros aunque ello no explique, todavía, el cambio que en el uso (de baile a canto) significó su trasplante americano. Éste obedece, y aquí es necesario un salto que adelanta un poco la explicación y la remite a Cuba, al hecho de que

A no dudarlo, al decaer el bolero español, al sobrepasar los mediados del siglo [XVIII], persistió en el pueblo la imagen de lo que era boleado, ágil, móvil, y

---

<sup>1</sup>*Gran diccionario enciclopédico*, Selecciones del Reader's Digest, México, 1979, s.v: bolero. En cambio Pablo Dueñas dice que Sebastián Lorenzo Cerezo, más que inventar, *popularizó* el bolero (vid: *Historia documental*, 14).

<sup>2</sup>*Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, s.v: bolero.

circulante, y se le aplicó a otras fórmulas rítmicas que admitían las mismas imágenes que aquellas del bolero<sup>3</sup>

lo que refrenda la idea de que el Bolero se desarrolla paralelamente en Europa y América —así, la “invención” de Cerezo es únicamente un partecaguas entre dos modalidades coreográficas para un baile preexistente— y la de la permanencia del nombre para dos manifestaciones distintas como un paralelismo entre la elaboración artificiosa del baile y la que la música empezará a tener en Cuba.

Retomando la definición en que esta digresión se apoya, cuya importancia se verá más adelante, se dice también que el Bolero

Consta de *tres partes* o coplas, al final de cada una de las cuales se hace el desplante o bien parado, que es una suspensión para descanso de los bailarines, mientras la música repite el *ritornello*. Cada copla, que consta de treinta y seis compases, se divide en tres estribillos y en ella se realizan dos mudanzas o pasadas en las que el hombre y la mujer intercambian sus puestos. El primer estribillo se llama paseo y sirve exclusivamente para mostrar la gallardía del movimiento de los brazos.

(DEA, s.r.: bolero, el subrayado es mío)

de todo lo cual hay que destacar, aunque se siga hablando del baile, que éste tiene una estructura definida en la que alternan los espacios para la danza y el descanso, durante el cual se hacen, además, reacomodos coreográficos. Que sus tres secciones se subdividen en tres cada una (nueve partes en total) y entre todas suman ciento ocho compases. Y que hay usos coreográficos específicos para los primeros estribillos de las tres coplas.

Nada se dice, en cambio, respecto al posible uso de las dos mudanzas para el canto, si el canto se reserva para el descanso o si se abandona al reposar los bailarines. Canto de cuya existencia informa una fuente distinta a la que ahora me ocupa, pero del que puedo estar seguro si

---

<sup>3</sup>Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1974 (Colección Música), 192. Véase también: Orovio, *300 boleros*, 7.

reviso el panorama musical de México en ese mismo momento, fines del XVIII, porque en 1796 se usaban, entre otros géneros de “bailes y canciones que atormentan a las almas piadosas”, las *boleras* y las *seguidillas*<sup>4</sup> con letras de hurta a los clérigos y las autoridades religiosas. González Casanova cita como ejemplo

la *bolera* del Miserere, que contenía entre sus versos las palabras *tibi soli peccari...* Estos bailes horrorizaban a las personas beatas y parecían escandalizar a las autoridades, principalmente por su contenido sexual.

{González C., *La literatura perseguida*, 69  
[AGN, Inq. T: 1410, ff. 95-96v (1803)]}

y una *bolera* [sic] en que, según la letra, viudas y curas se entienden sexualmente y cuyo estribillo reza:

¡Ay, que me muero,  
que me traigan un padre  
que sea *bolero*!

(González C., *La literatura perseguida*, 77-78  
[AGN, Inq. T: 1377, Ex7 (1796)], el subrayado es mío)

¿Qué es un “padre bolero”? ¿Uno que canta o uno que baila? Los expedientes de que habla González Casanova ubican el Bolero en México en 1796 cuando muy pronto. Esto es, dieciocho años después de que el baile fuera “inventando” por Cerezo en España ¿Es bastante tiempo para que una nueva moda se imponga en las Colonias con fuerza suficiente para producir manifestaciones como las citadas? Creo que no, y ello me hace suponer que la danza del Bolero no pudo ser “inventada” en el siglo XVIII, aunque a partir de éste haya vivido sus mejores momentos. La prueba está en cómo lo define la Academia Española en la séptima edición de su diccionario:

**BOLERO, RA.** m. y f. El que tiene por oficio bailar el bolero. // fam. El que dice muchas mentiras. // m. Baile español que requiere mucho garbo y gentileza, y en el

---

<sup>4</sup>Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, El Colegio de México, México, 1958, 80 [AGN, Inq. T: 1312, ff. 149-150 (1796)].

que se ejecutan varias mudanzas arregladas al toque de seguidillas. *Saltationis hispanice genus*<sup>5</sup>

Todo lo cual supone que la viuda requería, casi seguro, un bailarín de seguidillas garboso y gentil que, además, pudiera absolverla. Y supone, así mismo, que si entre 1780 y 1832 el Bolero alcanzó *status* de diccionario es porque su uso y popularidad venían de antiguo y no porque alguien lo hubiese pergeñado de pronto. Habrá que volver sobre el papel que en esto juegan las seguidillas, pero antes hay que revisar un par de diccionarios especializados.

El primero plantea, de modo distinto, la división tripartita de que habla el *Diccionario Enciclopédico Abreviado*; para Thompson, el Bolero “usually consist of two main parts, each repeated, and a trio”, con lo que la igualdad de los tres componentes queda cuestionada. Para colmo agrega la necesidad de entender dónde se ubica, en lo que he tratado hasta ahora, el Bolero de Ravel como “the most popular example of the Bolero, first performed at the Paris Opera on November 20, 1928”<sup>6</sup>, porque se trata de música sinfónica y porque su estreno se dio algo más de un siglo y medio después de la “invención” de Cerezo.

El *Pequeño diccionario musical*,<sup>7</sup> retoma la idea sobre las tres partes iguales del baile, mantiene la definición base (que se trata de un “aire español de canto y danza”) y agrega que “suele llevar acompañamiento de guitarra y procede de las seguidillas, si bien su carácter es más noble y majestuoso”, ubicándolo en la historia como “el baile por excelencia de la época romántica”, en el

---

<sup>5</sup>Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, (7ª edición) Imprenta Real, Madrid, 1832, s.v: bolero.

<sup>6</sup>Cfr: Oscar Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Dodd Meai, New York, 1946, s.v: bolero.

<sup>7</sup>Cfr: Ricardo Bach, *Pequeño diccionario musical*, (2ª edición) Ave, Barcelona, 1955, s.v: bolero.

que "los mejores danzarines del tiempo [¿estaría Sebastián Cerezo entre ellos?] introdujeron complicados pasos, como son los de las glisas, matalaraña, el pasuré, etc." Finalmente, como hizo antes Thompson, se limita a señalar los desarrollos sinfónicos que le dieron después algunos autores:

Varios compositores de nota han escrito boleros: por ejemplo Mehul en *Les deux aveugles*, Weber en *Preziosa*, Auber en *Masaniello* y Verdi en *I Vespri sicilliani*. Chopin compuso también uno (Op. 19) y en cuanto al de Ravel, escrito para Ida Rubinstein, se ha hecho famoso en el mundo entero<sup>8</sup>

Lo que se refiere al bolero español podría terminar aquí, pero antes es importante subrayar un elemento que podría pasar inadvertido en la definición de Bach y que está pendiente también por lo que apuntalan otras fuentes.

Se ha dicho que, a ritmo de bolero lo mismo se desarrolla un baile que un canto. Sin embargo, cuando se habla de este último no se dice la clase de seguidillas que se están suponiendo como antecedente. Y esto es importante porque las seguidillas, que en un primer momento fueron solamente una

composición métrica de cuatro piés, en que el segundo ha de ser asonante del cuarto; los cuales constan de cinco sílabas, y el primero y tercero de siete. Se usa frecuentemente en lo jocoso y satírico. **Compositio quaedam metrica.**

(DLC, s.v: seguidilla)

con el tiempo se convirtieron en tres cosas distintas: a) un tipo de "composición métrica de cuatro o siete versos de los cuales son, en ambos casos, heptasílabos y libres el primero y el tercero y de

---

<sup>8</sup>Intentar pasar lista a todas las razones que pudieron llevar a estos autores a escribir boleros sería demasiado largo y nos desviaría mucho. Hay que decir, sin embargo, que en el caso de Ravel (1875-1937) la escritura del *Bolero* (1928) quizá obedece más a su ascendencia vasca por parte de madre, que aparentemente lo hizo buscar motivos españoles para sus composiciones de forma más o menos constante (en 1911 escribió *L'heure espagnole*) y al período expresionista que tuvo tras la Primera Guerra Mundial, que a una relación directa con el bolero español del siglo XVIII... Cfr: *Enciclopedia Hispánica*, Encyclopaedia Britannica, México, 1989-1990 (Macropedia, s.v: Ravel, Joseph Maurice).

cinco sílabas asonantadas los otros dos”, es decir, un metro poético y, por lo tanto, un tipo de canto posible; b) un “aire popular español”, o sea, un ritmo musical que lo mismo puede usarse para el canto o el baile; y c) el “baile correspondiente a este aire”.

Después, dependiendo de cómo se adjective el sustantivo, la seguidilla puede seguir siendo un metro de verso en que se modifica el patrón original de la “seguidilla a secas” (seguidilla chamberga, seguidilla gitana) o convertirse en un elemento específicamente musical: si se le dice *bolera* (seguidilla bolera) es la “música con que se acompañan las *bañadas a lo bolero*”, y si se llama *manchega* se convierte en la “música o tono especial, originario de La Mancha, con que se *cantan las coplas llamadas seguidillas*” (DRAE, s.v: seguidilla), con lo que la definición no avanza mucho, puesto que sigue siendo posible identificar seguidillas con tres funciones distintas: versos que no necesariamente tienen música, música de baile que no sé si además se canta y música creada específicamente para acompañar el canto. Es imposible saber de cuál de todas estas seguidillas habla el autor del *Pequeño diccionario*, pero es importante ver que si supongo el origen del Bolero americano en el español (y no puedo más que suponerlo), el género siempre ha ligado estrechamente la música y la letra, de forma que no es fácil saber cuál está supeditado al otro. En ese sentido quizá sea útil revisar la historia de las seguidillas.<sup>9</sup>

Surgida como forma poética popular, la seguidilla se impone en España a finales del siglo XVI y principios del XVII, y se manifiesta en tres planos: música, danza y poesía. Esta última se integró principalmente en manuscritos y cancioneros, quedando fuera “de los cancioneros

---

<sup>9</sup>Para ampliar la información que a continuación se maneja, véase: María de Lourdes Pastor Pérez. *La seguidilla, una aproximación semiológica*. Tesis de Maestría (Letras Españolas). UNAM/FFYL, México, 1993.

importantes y del *Romancero General* (tanto en la edición de 1600 como en la de 1604), por lo que se vieron destinadas a difundirse en pliegos sueltos" (Pastor, *La seguidilla*, 3-4). Sin embargo debió ser un género sumamente vital, puesto que veintiún años después de esa segunda edición del *Romancero*, en que no están incluidas, Gonzalo Correas escribe "hacia el año de 1625" que

...Será bien dar aquí entera rrazón dellas, pues también lo mereze su eleganzia y agudeza: que son aparejadas i dispuestas para cualquier mote i dicho sentenzioso y agudo de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodadas a la tonada i cantar alegre de bailes y danzas, i del pandero i de la xente de la seghida i enamorada, rruñanes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les á pegado el nombre á las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la viga, de la vida seghida i de la vida airada, porque sighen su gusto y plazer i vida libre sin lei, i su furia, i sighen i corren las cosas publicas: i aun porque son seghidos y perseghidos de la xustizia.<sup>10</sup>

Ahora bien, la "elegancia y agudeza" que les caracteriza se extiende a su estructura, y se manifiesta en la forma en que la seguidilla se rige: es una cuarteta cuyo primer verso es en general un heptasílabo (aunque puede tener dos sílabas menos), en que los otros tres versos tienden a regularizar el número de sílabas en cinco, siete y cinco. Lo importante de esta disparidad de metros es la preminencia que el hecho deja para el ritmo musical, que será guía de la danza y la poesía: son formas que "Henríquez Ureña clasifica como rítmicas" y que, sin número fijo de sílabas, tienen marcada la acentuación, buscando la musicalidad por encima de todo, aun si en algunos casos hay que echar mano a la acentuación arbitraria (Cfr: Pastor, *La seguidilla*, 37). En cuanto a las letras, la seguidilla (como después hará el bolero americano) posee

un lenguaje poético semejante al natural en cuanto a la construcción morfosintáctica, lo que supone un empleo restringido de recursos retóricos aunque esta situación no excluye que en ocasiones se empleen recursos retóricos muy complejos como parte de su herencia culta.

<sup>10</sup>Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, edición y prólogo de Emilio Alarcos García, Madrid, 1954, 449 apud Pastor, *La seguidilla*, 24-25.

Herencia culta que en este caso se refiere al cultivo que de este género hicieron Lope de Vega y sus seguidores. Quede aquí el panorama general de lo que es la seguidilla y cómo antecede y marca al Bolero en cuanto forma poética, rítmica y multidisciplinaria, de cultivo popular y culto.

Parecería que, al fin, puedo dejar de aclarar cada vez que digo "bolero" si la referencia es al español o al americano. Esto es así: a partir de ahora *Bolero es este*, pero antes de centrarme en él de manera definitiva hay algunos "antecedentes" por aclarar; la relación entre Danzón y Bolero, por ejemplo.

El primer danzón que se publicó y dio a conocer como tal es *A las alturas de Simpson*, el primer bolero, *Tristezas*. Las fechas más aceptadas para uno y otro son: 1º de enero de 1879<sup>11</sup> y, sin mes ni día, 1883 para la composición del segundo. Así, al margen de la discusión que se genera en torno a la segunda fecha,<sup>12</sup> una primera aparición pública y otra distan entre sí por cuatro o seis años. ¿Puede creerse entonces que "el origen directo del bolero sea el danzón", sólo porque lo afirman "los musicólogos"? (Cfr: Zavala, *El bolero*, 30). Creo que no. Incluso si una afirmación tan tajante se matiza y se reduce a sostener que el Bolero tiene "el ritmo y forma de escritura *del danzón*, aunque más lento",<sup>13</sup> parece mucho más lógico pensar en desarrollos paralelos si se consideran los siguientes puntos.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Ángel Trejo, *¡Hey, familia, danzón dedicado a...!*, Plaza y Valdés, México, 1992, 18-19.

<sup>12</sup> Para unos 1883 es la fecha de composición (Orovio, *300 boleros*, 7), para otros la del estreno (Guillermo Murray Prisant, "El origen. La canción yucateca", *Época* no. 78, 74). Otros más fijan el estreno en 1885 (Pablo Dueñas, "Cien años de boleros en la romántica de México", en el *Libro de oro. Un siglo del bolero*. Edusa, México (ca 1987), 39) y hay también quienes lo ubican, sin decir si hablan del estreno o de la composición, en 1885 (Zavala, *El bolero*, 30).

<sup>13</sup> Anónimo, "Qué es el Bolero". *Época* no. 78, 78. El subrayado es mío.

<sup>14</sup> Toda esta sección sigue el primer capítulo del libro de Trejo, *¡Hey, familia!*, 1-29). Los subrayados son míos.

1) El danzón evoluciona a partir de la *country dance* inglesa del siglo XVII, pasa a Francia como *contre dance* —“a través de un equívoco idiomático, pues los burgueses en lugar de traducirla con una denominación que dijera danza campesina, rural o campestre, le pusieron *contre dance*, término que más tarde los hispanoamericanos traducirían como contradanza”—, en la España peninsular no entra, pero sí a sus ex-colonias americanas: en la Española, “en manos francesas desde 1697” los esclavos negros la adoptan y por último, la rebelión antiesclavista de los negros haitianos (1780) lleva el ritmo transformado, a los hacendados y los esclavos que a éstos les quedaban, a las provincias de Matanzas y Guantánamo en el oriente de Cuba, donde se convierte en *contradanza*.

2) La *country dance* era, en un primer momento, la música con que “pequeñas bandas de viento de procedencia militar regidas por un timbal,” acompañaban un baile colectivo. En Francia adquirió cuerdas (sólo se excluyó el contrabajo) y en la Española se adicionó a su estructura musical el *cinquillo*, ritmo “propio de los tambores rituales de África”.

3) En un primer momento fue baile de campesinos ingleses. La burguesía francesa, que la conoce gracias a su intercambio comercial con Inglaterra, decide adoptarla. Trejo cita a Carpentier para explicar que, aunque los cortesanos franceses rechazaron la *contre dance* porque provenía de plebeyos y no ofrecía ninguna dificultad coreográfica, al intentar darse aires cortesanos con ella los burgueses le introdujeron elementos dancísticos propios de los bailes aristocráticos y fue en estos rastros cortesanos, en esta solemnidad versallesca y en su carácter colectivo de origen, donde el negro antillano halló los elementos “mágicos” que le cautivaron.

4) Una vez instalada en Cuba, la *contre dance* se convierte, por “traducción” del término, en contradanza e inicia su evolución independiente. Hacia 1850 Mameñ Saumell Robredo

da a la luz pública *La Tedeceo*.<sup>15</sup> Carpentier opina que esta contradanza es en realidad el primer *danzón*, pues en ella “están ya enunciados los 16 compases que caracterizaron al ritmo”; sin embargo, parece que su autor “concebía y presentó *La Tedeceo* todavía como contradanza”. Y, aún más importante, lo que realmente lleva a la contradanza a convertirse en *danzón* es una curiosa necesidad de formalización de un fenómeno que ya estaba presente en 1850 entre los bailarines de los estratos bajos cubanos: el haber sustituido la solemnidad y dificultad de las figuras coreográficas del baile original con una forma mucho más lenta, sensual y “vulgar” de danza que llamaban *danzón*. Así, fue “la existencia de esta coreografía popular la que planteó la necesidad de contar con una música especial para bailarla y que la independizara de la contradanza”, y fue Miguel Fañle y Pérez —“un joven músico de origen humilde, negro y nativo de Limonar” (Matanzas) que en aquellos años alternaba la sastrería<sup>16</sup> con la composición y la dirección de una pequeña orquesta de contradanza”— el encargado de independizar el baile a que tanto se habían aficionado los carretoneros de La Habana. Después de tres presentaciones fallidas (junio 7 de 1877, agosto y octubre de 1878) —dice Consejo Valiente Robert, *Acerina*, que los músicos de Matanzas rechazaron la composición porque les pareció que el ritmo era aún muy rápido y porque “le pedían que le introdujera un *matiz de bolero*” (Trejo, *¡Hey, familia!*, 18)—, *A las alturas de Simpson* se convirtió el primer día de 1879 en el primer *danzón* oficialmente reconocido. El “nuevo” ritmo siguió evolucionando, por supuesto, y años después prohió al Cha-cha-chá y al Mambo, eternizándose

---

<sup>15</sup>Supongo que *La Tedeceo* fue el nombre o apellido de una artista (como en México *La Conesa*) contemporánea a la publicación de esta contradanza, pero me fue imposible confirmar la idea...

<sup>16</sup>Hay que notar que también José Domínguez (autor de *Tristezas*, primer bolero reconocido como tal) era sastre de profesión...

transformado como se eternizó en él la *country dance*. Pero ésa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

Antes de retomar la puntuación con que se desarrolla esta "síntesis" sobre la historia inicial del danzón para poder señalar los paralelismos y las diferencias que tiene con el Bolero, es importante citar una entrevista a Mario Ruiz Armengol en la que el compositor de *Estoy enamorado* empata, simplificaciones extremas de por medio, ambos géneros de forma definitiva:

el origen del bolero, a grosso modo [sic] puedo decir, por lo que he leído, que está en la *danza* que nace en *Francia*, pasa a *España*, España la transmite a *Cuba*: en Cuba se convierte en la danza con *rítmico afrocubano*. Allí se hace ya la *combinación* de lo que es la *música antillana*. Y se convierte después en *bolero*, cuando a esas mismas *danzas* que *sólo se bailaban*, a alguien se le ocurre *ponerles letra* y nace la canción bolero<sup>17</sup>

Y es que la afirmación anterior no por inexacta es menos útil, porque presenta una visión de conjunto en la que debe subrayarse que, si bien es imposible separar totalmente el Danzón y el Bolero, no hay en realidad razones para ver al segundo como una transformación de aquel, dada la distinta relación que tienen en cada uno la música y la letra: aunque por un momento volviera a la definición que hace del Bolero un aire de canto y baile —que para el Bolero americano queda en segundo plano—, en el caso del Danzón es claro que la letra es secundaria; e igualmente claro debe resultar que, aun evolucionando más o menos a la par, se trata de géneros independientes porque fueron concebidos cada uno por su cuenta y a partir de dos tradiciones distintas que se desarrollaron en circunstancias diferentes.

---

<sup>17</sup>Héctor Madera Ferrón. "Los grandes autores definen al bolero. Encuesta". en *Un siglo del bolero*, 15. El subrayado es mío.

Ahora puedo retomar tranquilamente los puntos con que inicié este cruce de datos entre Danzón y Bolero:

1) El Bolero siempre se llamó así. Mientras en la evolución del Danzón cada cambio de significante representa uno de significado, en ésta el significante es permanente aunque sirva para designar distintas realidades en cada momento y lugar: el "modo cancioneril cubano [que es el origen más "continental" de lo que hasta ahora he llamado "bolero americano"] lo tomó directamente de su homónimo hispánico", y en cambio éste, el bolero español que se canta y danza, "pareció inspirarse en su modo danzable, como volando, boleando" (cfr: Orovio, *300 boleros*, 7). Así, aunque en un primer momento el aire español se danzara y cantara, para el momento en que el bolero cubano se concibe, sólo es posible reconocer su ascendente peninsular porque ha conservado el nombre de éste.<sup>18</sup> Nombre que, además, disfraza el verdadero y remoto origen de ambos: las seguidillas.

2) Puesto que de las seguidillas viene, el bolero español se instrumentó, en un principio, con acompañamiento de guitarra y a tres tiempos "descompuestos por las castañuelas según una fórmula característica".<sup>19</sup> En Cuba el cinquillo se incorpora a su estructura rítmica —como hizo con el danzón en la Española— y cambia su ritmo de 3 a 2/4; durante el siglo pasado se transforma con la incorporación de un nuevo estilo de acompañamiento de origen guajiro, "mezcla de rasgueado y punteado por contactos con sones yucatecos", que básicamente se diferenciaba por

---

<sup>18</sup>Cfr: Vicente González Rubiera y Rosendo Ruíz, hijo. *Música Popular Cubana, una valorización necesaria* (inédita) apud Hedio Orovio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Letras cubanas, La Habana, 1981, s.v: bolero cubano.

<sup>19</sup>Fórmula que puede verse analizada en Thompson.

ser "un rayado rítmico, muy segmentado y constante en la guitarra prima, acentuado tonalmente en la guitarra segunda, que producía así un nuevo estilo en el acompañamiento que, al llamarle bolero, era como decir bolereadamente".<sup>20</sup>

Ahora bien, según opinión de Carpentier,<sup>21</sup> aunque "muy poeta, el guajiro cubano no es músico". El siglo pasado las publicaciones de décimas "para cantarse con tiple" no incluían la notación musical correspondiente porque el canto se mantenía ceñido a "diez o doce patrones fijos, muy semejantes unos a otros, cuyas fuentes primeras pueden hallarse en cualquier romancero de Extremadura". La única variedad musical posible se da "ocasionalmente, por el virtuosismo de algún punteador o la fantasía circunstancial de un intérprete", con lo que el bolero cubano desarrolla dos características propias que lo distinguen del español: concede gran importancia al virtuosismo que pueda mostrarse al *requintear* ("solo" derivado del primitivo "rasgueo a lo bolero") y, sobre éste, privilegia la letra por una cierta afición guajira a "*renovar las palabras* de sus cantos". En este privilegio de la letra sobre la música hay que anotar también el aporte negro: si bien los tambores *yorubas se afinan*, la música afrocubana, al prescindir de todo instrumento apto para producir melodía, se convierte en *canto desnudo sobre percusión*<sup>22</sup> y este hecho quizá haya reforzado la tendencia guajira a crear *letra y no música* una vez terminado el proceso de mestizaje del bolero.

---

<sup>20</sup>Para la explicación de "lo boleado", *vid supra* nota 3.

<sup>21</sup>Cfr: Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, FCE, México, 1972 (Colección Popular, 109), 303-304.

<sup>22</sup>Cfr: Carpentier, *La música*, 299. Y, sobre la afinación de los tambores *yoruba*, 296-299.

3) El nacimiento del bolero (en cuanto danza española) se registra en el último tercio del siglo XVIII y como un derivado de las seguidillas, que en ese momento también se bailan, aunque se canten y practicen igualmente.

Altra bien, el bolero americano NO es baile, pero mantiene el nombre que heredó del español, a diferencia del Danzón que lo fue cambiando. Además, y curiosamente, aun sus características "más americanas" parecen tener un correlato en lo danzario del baile europeo original: el *pasacalle* es, además de un pasaje instrumental ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra (por eso creo que originó los *requintos*) que separaba los dos períodos de dieciséis compases de los boleros primitivos (en el danzón hay una sólo),<sup>23</sup> una "danza lenta en compás ternario" similar a la zarabanda

que primitivamente se ejecutaba en movimiento vivo, pero después se llevaba con lentitud *al despojársela de lo danzario* y, al igual que, la chacona y el *pasacalle*, era escrita sobre "un bajo obstinado", es decir, sobre unas notas de varios compases que se repetían incesantemente<sup>24</sup>

Bajo obstinado que, por otra parte, parece sellar toda la música cubana para guitarra que, popular o culta, se estructura sin "la menor complejidad rítmica", con un movimiento "de regularidad absoluta, casi mecánica", que sella su sonido como "cubano de modo inequívoco" (Carpentier, *La música*, 352-353 y 354-355).

Así, convertido en baile de corte<sup>25</sup> a fines del siglo XVIII, el bolero viaja y llega a Cuba, "des-danzarizándose". Esto puede explicarse de dos maneras: trazo un superficial símil y supongo

---

<sup>23</sup>Cfr: Orovio, *Diccionario, s.v: bolero cubano*; y Zavala, *El bolero*, 24.

<sup>24</sup>Cfr: José Subirá, *Compendio de historia de la música*, Bibliográfica española, Madrid, s.f., 316. El subrayado es mío.

un fenómeno como el que malamente describía Subirá para el *pasacalle* y la zarabanda: o, porque es más interesante como hipótesis aunque sea menos fácil probarlo, supongo que la permanencia del nombre de *bolero*, el dejarle a un canto americano el nombre de la danza española que lo originó, obedece a que éste sigue siendo un género artificioso y “boleado” en la forma (vid *supra* notas 3 y 20) porque mantiene una estructura que también prevé diferentes funciones para cada parte y, en esa medida, sigue siendo *boleada*.

4) El primer bolero que se reconoce como tal, *Tristezas*, fue escrito por otro sastré, José Sánchez, en 1883. Sin embargo, considerando lo que dice *Acerina* sobre el rechazo que inicialmente sufrió *A las alturas de Simpson* (vid *supra passim*, nota 16) parece que, de nuevo, se trata de una fecha oficial de nacimiento, una convención con que se fija el “surgimiento” del género y que necesariamente pasa por encima de la callada evolución previa porque en ésta las modificaciones quizá no eran tan claras como para hablar de un “nuevo” ritmo. En cualquier caso, debe ser claro que llegar a una definición tan ceñida como la que a continuación se cita únicamente es posible si se considera y sopesa seriamente todo lo expuesto hasta aquí:

**BOLERO CUBANO:** Género cantable y bailable diferente por completo de su homólogo español, del que sólo conserva la nomenclatura genérica. Surge en el tercio final del siglo pasado en la trova tradicional de Santiago de Cuba. Fueron frecuentes los boleros que, como el titulado *Tristezas*, de *Pepe Sánchez*, comprendían dos períodos musicales de dieciséis compases, separados por un pasaje instrumental, ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra, al que llamaban *pasacalle*. Aquellos boleros podían estructurarse en modo mayor o menor y a veces alternando ambas modalidades. En el bolero tradicional es total la fusión de factores hispanos y afrocubanos, que aparecen por igual en la línea acompañante de la guitarra que en la melodía, donde el acento sonoro-percutivo del cinquillo cubano se impone a las palabras del texto literario, dentro del compás de 2x4 (el bolero español utilizaba el compás de 3x4) (Orovio, *Diccionario*, s.v: bolero cubano)

<sup>25</sup>La conservación de los datos existentes sobre Sebastián Lorenzo Cerezo (que era mallorquín e inició la gran transformación del bolero, en tanto baile de pareja, en 1780) hace suponer que pertenecía a un estrato de memoria escrita que, además, daba importancia a la autoría... ¿puede, entonces, pensarse que fue parte del pueblo llano?

## 1.2 Historia continental del Bolero

Ahora, por fin, se puede intentar la historia de este bolero que de momento es cubano, pero pronto habrá de hacerse continental en el mejor sentido de la palabra. Las tres partes de treinta y seis compases (ciento ochocientos compases totales) con que se estructuraba el bolero (baile) español, quedan reducidas, en el momento en que Pepe Sánchez fija la estructura del bolero cubano, a treinta y dos compases. Estos iban separados en dos secciones de dieciséis por el pasacalle que, como ya se dijo, se interpretaba en las cuerdas agudas de la guitarra y que al parecer se debía a la influencia del son yucateco en la música cubana que había propiciado el “creciente tráfico entre México y los puertos del sur de Cuba desde los años de la retención de la zona de San Juan de Ulúa por tropas españolas (1825)” (León, *Del canto*, 192).

Contemporáneos de Pepe Sánchez son Nicolás Camacho y Alberto Villalón. Éste, más joven que los otros dos y alumno del primero, dejó Santiago de Cuba a fines del siglo pasado y se fue a vivir en La Habana. En la capital siguió cultivando boleros y, al mismo tiempo, inició el proceso de internacionalización y urbanización del mismo; en 1906 estrenó, en el Teatro Alhambra, una revista musical que llamó *El triunfo del bolero*.<sup>26</sup> Después Villalón empezó a viajar por el Caribe, siempre como director de *troupe*, y en esos recorridos dejó en Puerto Rico el germen del bolero y luego lo llevó a Yucatán.<sup>27</sup> Lastimosamente, la “evidencia de que el bolero cubano fue

<sup>26</sup>Vid: Zavala, *El bolero*, 24 y Castillo Zapata, *Fenomenología*, 24.

<sup>27</sup>Mis intentos por conocer la estructura de esta revista, el papel que en ella jugó el bolero y sus posibles repercusiones en el teatro mexicano resultaron infructuosos. Sin embargo, por el interés que pueda despertar el tema, se anexa la bibliografía consultada:

Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*, Universo, México, 1984.

Armando De María y Campos, *Las tandas del Principal*, Diana, México, 1989.

Álvaro López, “Los teatros de variedades en La Habana durante los primeros años de la república neocolonial. Estudio complementario”, en *Teatro Alhambra. Antología*, 651-701.

Rine Leal, *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, Arte y

conocido en Yucatán a principios de siglo es indudable [sólo] por las reseñas biográficas de Alberto Villalón;<sup>28</sup> es decir que —igual que con los cronistas de Indias— no se puede dudar de la información que se tiene sobre un personaje porque *el mismo* testifica la veracidad de lo que dice que hizo...

Con ello, el papel de Villalón parece reducirse a un primer intento de introducción del género en el país, puesto que el Bolero

no parece haber causado sensación sino hasta 1918, cuando el cantante mulato Arquímedes Pous llegó a la península yucateca con su compañía musical, en donde abundaban los boleros de Manuel Corona, Luis Casas y Jorge Anckermann  
(Dueñas, *Historia documental*, 176).

Y, sin embargo, el siguiente punto evolutivo está claramente determinado por el cultivo yucateco del bolero, en el que hay que distinguir dos periodos importantes: la trova tradicional y el desarrollo moderno.

Al primero pertenecen la canción mexicana, la cubana y, de algún modo, lo que después ha dado en llamarse *canción romántica*. Las tres presentan, en un primer momento, “los artificios vocalistas del aria operístico italiana, la línea melódica de la romanza francesa y de la canción napolitana, y el movimiento ternario del vals lento”. Después se convierten en melodía cantada “a dos voces por tercetas y sextas con dos guitarras para acompañarse” (León, *Del canto*, 173), con

literatura, La Habana, 1982.

Eduardo Robredo, *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana, 1961 (Cuadernos de historia habanera, 74).

Eduardo Robredo, *Teatro Alhambra. Antología*. Selección, prólogo y notas de... Letras cubanas, La Habana, 1979.

Paco Ignacio Taibo I. *Gloria y achaques del espectáculo en México, 1900-1929*, Leega/Júcar, México, 1988 (Crónica General de México Leega/Júcar, 8).

<sup>28</sup>Cfr: Dueñas, *Historia documental*, 176. El subrayado es mío.

las cuales "el ritmo de acompañamiento se desenvuelve en tresillos (herencia de la ópera) sobre acordes funcionales, aun en contraste con la voz. Cuando al construir la letra se recurre a la tradición hispánica se usan versos octosílabos, a veces dobles, compás de 6/8 y también ritmo de bolero o de zapateado".<sup>29</sup>

Nótese que el uso de un *ritmo*, en este caso el del bolero, no implica un cambio de género en las canciones de fines del siglo pasado; así como la canción yucateca se llama canción y tiene por base ritmos de *bambuco* (sobre el que trataré pronto) y de bolero, dentro de lo que Argeliers León llama "ciclo de la contradanza" —caracterizado por la adopción de la romanza por los cantores americanos— se da, como consecuencia de la "forma binaria de la *romanza* y del contraste de carácter que plantea en cada sección", una especie "llamada *canción*, simplemente, que cuando adoptaba patrones rítmicos distintivos producía un *bambuco*, un *bolero* o una *guaracha*".<sup>30</sup>

Así, desde antes de la llegada a la península del bolero como tal, en todo el sureste mexicano se cultivaban canciones, en este sentido amplio que recién señalé, "canciones románticas" en ritmo de danza<sup>31</sup> y bambucos. Las letras de algunas de estas canciones dejan ver lo difícil que resulta establecer un lugar y un momento unívocos para el nacimiento del discurso del bolero.

Te ausentas dueño mío,  
te ausentas ¡Ay que pena!  
sin que ponga remedio  
al dolor que me aqueja

---

<sup>29</sup>Cfr: Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM/III/Imprenta Universitaria, México, 1956 (Estudios y fuentes del arte en México, VII), 97.

<sup>30</sup>Argeliers León, *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*, Universidad de La Habana, La Habana, 1974 (Serie 2: Literatura y Arte, I), 21.

<sup>31</sup>Cfr: Gerónimo Baqueiro Foster, "El desarrollo musical de Tabasco", en Francisco J. Santamaría (ed.), *Antología folklórica y musical de Tabasco*, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1952. xlii.

A esta primera generación de la trova yucateca pertenecen Cirilo Baqueiro, *Chan Cil* (1849-1910), y Fermín Pastrana, *Ihuay Cuuc* (1857-1925) que, si no formaron escuela es porque vivieron precisamente el momento en que todos los elementos de la canción romántica yucateca se acrisolaban, perdiendo nombres y especificidades. La discontinuidad con la primera generación es tal que

Si en Mérida acaso llegaran a mencionarse las canciones de la trova "tradicional", se referirán obligatoriamente a los mismos tres músicos mayores: Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y Pepe Domínguez<sup>32</sup>

que, como se verá de inmediato, pertenecen en realidad a "la otra generación del '27".

Así pues, desaparecidos *Chan Cil* y *Ihuay Cuuc*, el Bolero y el Bambuco son adoptados por los yucatecos en virtud de sus propias características musicales; una guitarra punteada, un tiple rasgueado y una o dos voces: el resumen del estilo cubano. Además

el bolero, como una transformación más rápida y viva de las antiguas danzas lentas, se adaptaba a las necesidades expresivas de los compositores, mientras el bambuco, con sus alegres acentos rítmicos de origen negro, suavizados por la dulzura colombiana  
(*vid: Moreno Rivas, Historia, 106*)

se adaptó muy bien al "sentimiento" que, como señalaba antes, caracterizó siempre la canción peninsular.

Aunque buscar la distinción y ubicación absolutas de todos los elementos que intervienen en la formación de la canción romántica yucateca (canción yucateca, bolero yucateco y cuántos nombres más se puedan o quieran generar) en realidad resulta inútil, es importante señalar lo que es un bambuco porque más adelante tendrá un papel importante en la "mexicanización" del bolero.

---

<sup>32</sup>*Vid: Yolanda Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana, Alianza Mexicana-CONACULTA, México, 1989 (Los Noventa, 2), 100.*

Existen dos teorías acerca del origen del bambuco; una de ellas lo hace provenir de la tierra de los mandingas, en el Senegal, en la costa del Atlántico. La segunda afirma que fue llevado al valle del Cauca —en Colombia— por esclavos negros provenientes de la región de los Amaraes en el Sudán egipcio, y con toda precisión de un lugar llamado Bambuk. Esta segunda teoría, tiene mas visos de realidad, ya que además del bambuco nacido en Cauca, se ejercita allí una especie de esgrima con machete que, según parece, es también característica en dicha zona del Sudán egipcio. Esta forma de *baille* y *canto* se aglutinó al folclore nativo convirtiéndose en uno de los géneros más populares de Colombia. Dentro del bambuco se reconocen algunas variantes: el *currulao* o bambuco viejo era bailado por los negros de la costa del Pacífico, y el llamado *bambuco antioqueño*, conocido así porque los poetas de Antioquia (provincia de Colombia) le dieron letra a los más bellos bambucos colombianos. El bambuco se baila colocándose las parejas una frente a otra. Los dos miembros de la pareja llevan un pañuelo en la mano, y la mujer, con las manos en las caderas, parece huir del bailarín, que la asedia. *Esta forma de bambuco antioqueño fue la que se trasplantó a Yucatán, tomando carta de naturalización en la península.*

(Moreno Rivas, *Historia*, 120. El subrayado es mío)

Llega la segunda generación de la trova yucateca, que no había de llamarse así porque es ya de boleros mexicanos; es la generación que Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y Pepe Domínguez, la nueva trova “tradicional” a que me referí antes. En ella militó, además, Enrique Galaz Chacón, *El Curra*, quien, contra la costumbre cubana de repetir dos veces la letra completa, empezó a cantar repitiendo sólo la segunda parte de sus canciones. Pablo Dueñas (*Historia documental*, 176) dice que Galaz Chacón vive en el Distrito Federal desde 1921, pero no aclara dónde fue que se produjo este cambio de *performance* (aquí o en Mérida), ni si el compositor sigue o no vivo.

En cualquier caso, parece que fue desde Yucatán que el bolero pasó al Distrito Federal. Ello plantea nuevos problemas que, por tratarse de un género de transmisión oral, se agudizan: ¿quién ha de considerarse el primer bolero mexicano, dada la multiplicidad de las ofertas? ¿Armando

Villarreal. Enrique Galaz Chacón. Guy Cárdenas. Agustín Lara. Pepe Domínguez? Vayamos por partes.

Armando Villarreal Lozano (1902-1976) nació en Sabinas Hidalgo, N.L., y vivió en Monterrey. En 1919 —dos años antes de que *El Cirro* llegara a la capital— estrena *Morenita Mía*, que se considera el primer bolero nacional,<sup>33</sup> José Mojica (1896-1974) lo graba en 1924. Sin embargo, la información que hay en la *Historia documental*, además de ser ambigua no concuerda con los datos de *Epoca*. Dueñas sostiene (57) que es el “bolero famoso más antiguo”, lo que no permite saber si hay muestras previas que no lograron fama; que, si “no es un dechado de perfección literaria ni musical”, en cambio “tuvo ESO que otras composiciones más elaboradas no han logrado: hacer vibrar durante más de setenta años”;<sup>34</sup> y por último, que “fue dedicado a su novia Lupita Salazar el 12 de diciembre de 1921”, anecdotismo inútil que, sin embargo, retrasa dos años el estreno de la pieza. Agrega, para colmo [18-19], que la pieza “pese a que rítmicamente corresponde a un bolero” fue catalogada *por su autor* como “*canción colombiana*”,<sup>35</sup> lo que hace dudar al mismo Dueñas sobre la difusión que haya tenido el Bolero en esos años, pero no le impide sostener que, como fue un éxito, “Villarreal, aferrado a una *corriente musical antillana que de seguro llegaba a Monterrey* cultivó esa línea, componiendo otros temas a ritmo de bolero, junto con foxes, marchas, y valsos que nunca lograron superar a la «Morenita». Así las cosas, parece

---

<sup>33</sup> Anónimo, “Qué es el Bolero”, 78. También en Orovió, *300 boleros*, 12.

<sup>34</sup> Dado que la cita es textual, es imposible resolver el *anacolito* que implica la pérdida de Objeto Directo... ¿qué vibra?

<sup>35</sup> Por su parte, Juan S. Garrido sostiene (*Historia*, 56) “que su autor denominó la *Morenita* como «canción mexicana fronteriza» y que, así mismo, “la había escrito en diciembre de 1921, pero no había logrado interesar a ningún editor”.

que *Morenita mía* es una mala composición que resultó insuperable para el resto de la producción de su autor; que el compositor era un regionmontano "antillanado" por una corriente musical supuesta a la que se aferró, pero no lo suficiente como para distinguir un bolero de una "canción colombiana".<sup>36</sup> No queda, entonces, sino intuir que la clave está en la primera cita: es a partir de la fama alcanzada que se supone este bolero como el primero.

Sobre Enrique Galaz, *El Curro*, he de agregar que, cuando "los primeros boleros yucatecos llegaron a México, en 1921, en las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, entre otros artistas famosos vinieron Ricardo Palmerín y Enrique Galaz, *El Turco*".<sup>37</sup> Resulta entonces que debo separar el bolero cubano, el yucateco, el capitalino y aquél que responde a la corriente antillana que se suponía para Monterrey y, considerando el primero origen de todos los otros, decidir cuál de los tres restantes tiene, con su autor representativo, el derecho a ser el primero en México, el paradigma nacional ¿Lo complico más?

---

<sup>36</sup>Que es una *canción colombiana* no resulta claro por la dispersidad de los datos disponibles. Por un lado, entre 1900 y 1930 la música mexicana parece nutrirse con la de todo el continente —bambucos colombianos, danzones y boleros de Cuba, *fox-trat* norteamericano, tango argentino—, lo que hace pensar que se trata de un género definido que se incorpora al acervo musical yucateco.

Por otro lado, en 1915 Pedro L. Gasca presentó un buen *arreglo* de *Asómate a la ventana* (canción colombiana que *estaba de moda*) y en 1917 Felipe Llera editó el *arreglo* de la lúnebre canción colombiana *Simón el enterrador*, con lo que también es posible pensar en canciones hechas en Colombia que se diferencian de la canción mexicana por el lugar de origen.

Por último, hacia 1923, Ricardo Palmerín escribe *Dos dolores*, sobre un poema del colombiano Julio Flores, que visitó México por esos años, lo que hace pensar que la influencia haya sido casi personal, a través de un poeta específico. Esta idea, sin embargo, no explicaría la producción de canciones colombianas *antes* de 1923.

Cfr: Claes af Geijerstam, *Popular Music in Mexico*, University of New Mexico, Albuquerque, 1976, 101; y Garrido, *Historia*, 42, 44 y 54. Los subrayados son míos.

<sup>37</sup>Pablo Dueñas, "Cien años de boleros...", 39. Como una muestra más de que las fuentes a partir de las que se hace este estudio no pueden considerarse perfectas, cfr: Dueñas, *Historia documental*, 176, donde Enrique Galaz es apodado *El Curro*.

Los datos que aporta *Época* (no. 78, 76-78) resultan tan contradictorios como los de Dueñas: mientras se asegura que *Morenita mía* es el primer bolero, al hablar de Guty Cárdenas (Augusto Cárdenas Pinelo, ca 1905-1931<sup>38</sup>) resulta que "a la edad de 22 años escribe *Nunca*, al que puede considerársele [sic] el primer bolero mexicano y el inicio de la *canción romántica*" lo que, de paso, convierte "canción romántica" y bolero en una misma cosa. Es más, Guty Cárdenas "fue el culpable directo de que la gente en la ciudad de México le agarrara gusto al bolero porque se trajo el bolero desde Yucatán y aquí lo hizo popular"<sup>39</sup> participando en "el festival "La Feria de la Canción", organizado por el Teatro Lírico, con *Nunca*, que por causas desconocidas, se cambió a ritmo de clave" (Dueñas, "Cien años de boleros", 39), aunque otros dicen "que originalmente era cantado como danzón".<sup>40</sup> En cualquier caso, si ahora procuro ordenar los datos, parece que si Cárdenas es el autor del primer bolero mexicano y éste es *Nunca*, el "nacimiento" de nuestro bolero ha de situarse en 1927 (Orovio, *300 boleros*, 12) y no en 1919 o 1921 como había creído. Esto puede ser, además, el inicio de una corriente o un género que no resulta claro, la "canción romántica", pero que al parecer ha de distinguirse del bolero yucateco y que, en un curioso paralelo con lo que le pasaba a Villarreal, al principio fue interpretado en otro u otros ritmos. Por último, hay que pensar en Guty como el máximo *difusor* del bolero *yucateco*, lo que implica identificar "bolero-mexicano-a-secas" y bolero yucateco si se lee con cuidado la cita, y entonces la opción de

---

<sup>38</sup>Las fechas están calculadas por mí: a los 22 años escribe *Nunca* (1927) y muere a los 26 (cfr. *Época*, no. 78, 76).

<sup>39</sup>Pablo Dueñas, "Los compositores románticos y sus espléndidos boleros", en *Un siglo del bolero*, 43. El subrayado es mío.

<sup>40</sup>Anónimo, "La insólita inspiración de Agustín Lara", en *Un siglo del bolero*, 4.

hacer que nuestro bolero sea una "canción romántica" se cancela... o se afirma definitivamente. A ver.

"Canción romántica" es un término que, en sí mismo, presenta grandes problemas para ser definido como género. Si se piensa con calma, "canción romántica" puede ser etiqueta de cualquier cosa que, en su momento, sea o haya sido considerada como tal: un vals de principios de siglo, un tango cantado por Gardel, la música de cualquier trío que competía con Los Panchos, los boleros que me ocupan. Entonces, ¿de qué depende que llamemos "romántica" a una expresión musical y no a otra? Moreno Rivas sostiene que

la clasificación de romántica puede aplicarse a todos los géneros y el epíteto tan frecuentemente utilizado indica *más bien una temática que un estilo definido*. La canción romántica es por lo general de tema amoroso, hace alusión a sentimientos tiernos y rara vez manifiesta el despecho, las exigencias y retos de la canción bravía, tampoco es narrativa, ni descriptiva y sólo habla de los acontecimientos del alma.

(Moreno Rivas, *Historia*, 123. El subrayado es mío)

Definición que, aun rematada por inexactitudes que la debilitan —el manejo de términos como "sentimientos tiernos" y "acontecimientos del alma", plantear el género como "no narrativo y no descriptivo" sin decir cómo debe entenderse— deja en claro que el elemento común está en la narración de hechos amorosos en que se excluye la violencia. Entonces se puede intentar una definición un poco más exacta, diciendo que la

canción romántica es aquella que tiene por tema las manifestaciones no problematizadas del **Amor Feliz**

(*vid*: Frenk, *Cancionero*, I:x-xiv y II:ix-xvi)

La importancia que Agustín Lara tiene como exponente no puede discutirse, sus fechas de nacimiento y muerte sí. Alguien las ubica en 1900 en Tlacotalpan, Ver., como hacen cánones y

pobladores de esa ciudad, y su muerte “70 años después, el 6 de noviembre”, sin decir dónde.<sup>41</sup> Otros dicen que “Lara falleció el 7 de noviembre de 1970, a la edad de 73 años”, lo que implica una fecha de nacimiento cercana a 1897 (Pablo Dueñas, “Los compositores románticos”, 42) y le da 3 años y 24 horas más de vida. El problema del tiempo y Lara no para aquí, sin embargo; con una frase que ahora suena ya repetida, dice Dueñas: “él fue quien impuso el gusto por el bolero en México, a partir de 1928 con *Imposible*” (“Los compositores románticos”, 42) y de nuevo *Época* (no. 78, 74) lo contradice y habla de cómo fue “grabada a fines de 1927 por el Trío Garnica Ascencio en New York”. En este caso no hay que dejar la duda abierta porque el mismo Lara dice que inició su “carrera artística en 1915, con *Imposible*, que en 1927 grabó el Trío Garnica Ascencio” (Anónimo, “Los grandes del bolero”, 76). Remato esta parte viendo lo que sí importa de Lara: el piano. En sus *300 boleros de oro* (9, el subrayado es mío) Helio Orovio dice:

En 1929 el compositor y pianista Nilo Menéndez, con *Aquellos ojos verdes*, inicia la *línea moderna* en el romántico género. Tras esa realización rítmico-melódica vienen una serie de compositores que, común denominador, tienen el *piano como instrumento* idóneo.

Y yo pregunto ¿cómo puede iniciarse en 1929 una línea que, pensando en el piano característico de la producción tarista, en realidad arrancó dos años antes? Definitivamente no es del *Flaco* la gracia de iniciar el bolero en México, pero sí la de convertir el piano en su segunda piedra de toque (la primera es la guitarra) completando un proceso de elevación social que la canción romántica en formación había iniciado “a mediados del siglo XIX”, cuando “la expresión melódica general, en la élite social tuvo como instrumento de propagación el piano y, en las capas bajas, la guitarra” (cfr: Baqueiro Foster, “El desarrollo”, xxxvi). Por último, habrá que revisar el caso Domínguez.

---

<sup>41</sup>Sin autor, “Los grandes del bolero”, *Época* no. 78, 76.

José del Carmen Domínguez y Saldívar nació en 1900 en Dzidzantun, Yucatán, y murió en Cuba en 1955, durante una gira de trabajo (cfr: Dueñas. *Historia documental*, 191). A él (nótese que es el tercer caso que se caracteriza de la misma forma) "le debemos el que el bolero haya llegado a la ciudad de México, ya bien madurito y «muy a la mexicana»" puesto que "fue uno de los primeros eslabones entre la trova yucateca y el bolero cubano" (cfr: Dueñas, "Los compositores románticos", 46). Ahora, viendo que fue hasta 1928 que publicó *Pijaro azul* (Dueñas, *Historia*, 260) ¿de verdad es él y no Guty o *El Turco* quien introdujo el bolero a la Ciudad de México?

De momento no parece que pueda darse una solución historiográfica seria al problema porque la escritura de la historia de los géneros populares está marcada por la complejidad de los elementos que intervienen en su difusión (oralidad, moda, trashumancia de sus cultivadores, rumores y chismes sobre la vida íntima de éstos), y ésta la lleva a generar más mitos que certezas. A ello contribuye que las mejores fuentes de que se dispone sean textos que, aunque sean los más cercanos a la forma de vivir cotidianamente los fenómenos, sujetan el manejo de su información a las expectativas de un público para el que resultan más importantes las anécdotas "autoconfesionales" de los autores que la claridad de los datos que se les brindan, como más importante les resulta el *status* que gana su gusto personal al reflejarse en un medio impreso (la magia de la imprenta se mantiene) que la buena o mala forma de lograr éste y/o el manejo mercadotécnico que, en consecuencia, subyace a la preparación y difusión de esos textos. Se trata, pues, de publicaciones que en el mejor de los casos han de considerarse no-especializadas, a partir de las cuales es difícil hacer nada más que un bosquejo general que dé cuenta de la situación y

plantee los problemas que han de subsanar las investigaciones futuras. Habrá entonces que centrarse en las letras.

### **I.3 La evolución del Bolero en sus primeros años**

Hasta aquí la revisión externa de la historia del Bolero. Revisaré ahora cómo se modifican sus letras —al margen de la discusión de cuáles pueden o deben considerarse los textos que representan la primera expresión “pura” del género— tomando en orden cronológico las seis de más temprana aparición.

Dueñas, "Cien años de boleros", 39	1883, <i>Tristezas</i> Dueñas, "Cien años de boleros", 38	Murray Prisant, "El origen. La canción yucateca", 74
Tristezas me dan tus penas, mujer  profundo dolor, no dudes de mí. No hay prueba de amor que deje entrever cuánto sufro y padezco por ti. La suerte es adversa conmigo no deja ensanchar mi pasión un beso me diste un día lo guardo en el corazón.	Tristezas me dan tus penas, mu- jer,  profundo dolor, no dudes de mí. No hay prueba de amor que deje entrever cuánto sufro y padezco por ti. La suerte es adversa conmigo. no deja ensanchar mi pasión. Un beso me diste un día. Lo guardo en mi corazón.	Tristezas me dan tus quejas, mu- jer,  profundo dolor que dudas de mí. no hay prueba de amor que deje entrever, cuánto sufro y padezco por ti. La suerte es adversa conmigo, no deja ensanchar mi pasión, un beso me diste un día y lo guardo en el corazón.

Al margen de las variaciones que presenta la transcripción —la de Murray Prisant, aunque tiene el mismo tipo de errores ortográficos que las otras, ofrece el texto más cuerdo y es, por lo tanto, mi guía—, *Tristezas* es, más que nada, una declaración de amor y constancia.

El primer "dístico"<sup>42</sup> resulta ambiguo en las versiones de Dueñas; al plantear un amante solidario pero causalmente ajeno a las penas que dice compartir, su oferta de firmeza se torna ridícula. Como las penas no son compartidas ni comunes (*mis* penas), más que conmovido y/o comprometido con su *amada* —término cuyo uso suple al de *Destinatario* y es también un rasgo a

<sup>42</sup>Aunque la primera estrofa está enteramente ligada en la rima —es un cuarteto deca [vs. 1, 2 y 3] y monosilábico [v. 4] de terminaciones agudas—, "semánticamente" el primero y segundo versos forman una unidad que puede interpretarse al margen de la que el tercer y cuarto verso constituyen porque son un dístico *supraformal*. El adjetivo deriva de plantearlos como elementos análogos a los rasgos *suprasegmentales* que se manejan en Lingüística (acento, timbre, entonación) y por lo tanto, por *verso supraformal* debe entenderse la unidad compuesta por versos con separaciones formales claras pero que, por sus propias relaciones de ritmo, rima y/o significado, funciona como una unidad distinta, mayor o menor puesto que *supraformalmente* también pueden acortarse los versos, a las que la originan.

señalar, como se verá adelante— y/o las penas de ésta el Enunciador parece movido a tenerle compasión, a apenarse por ella como podría hacerlo cualquier testigo de una escena triste.

En la versión de Murray, en cambio, el Enunciador reprocha el cuestionamiento que se le hace y se ve a sí mismo como víctima dolida de una acusación injusta. En este caso el profundo dolor es pesadumbre por el trato recibido, y no compasión hacia la amada, porque se “sabe” (el texto así lo sugiere) que ella no tienen razones para dudar con justicia.

El segundo dístico subraya la falta de lógica en Dueñas y, en las tres versiones, abre nuevas preguntas. Lo que Frenk llama **Soy firme contigo** no resulta claro aquí. El amante se halla dispuesto a probarse, y sin embargo, *no hay prueba de amor que deje entrever* su sufrimiento, ¿por qué? ¿Porque la voz pertenece a un amante que sufre sin síntomas, pero no en silencio? Si esto es así, se trata de un sufrimiento dicho, que no puede probarse, pero es real porque puede enunciarse (o bien porque en cuanto se enuncia empieza a existir). La otra interpretación posible es que ninguna prueba resultará suficientemente sintomática para un sufrimiento amoroso tan grande. Si la construcción sintáctica es torpe (y lo es bastante) y dificulta la interpretación, aún se alcanza a entender (¿o intuir?) el sentido: en ningún acto concreto es posible siquiera adivinar (entrever) la grandeza de la potencia amorosa por la que este amor, y el sufrimiento que genera cuando se le pone en duda, son movidos.

Los dos primeros versos de la segunda estrofa<sup>43</sup> sientan la base para la afirmación final de la constancia. Si en un primer momento, aislados, parecen liberar al amante de su responsabilidad por sufrir-sin-manifestarlo, sujeto pasivamente a la suerte (convertida en destino trágico) que le es

---

<sup>43</sup>Una cuarteta de metro irregular (9-9-8-8) en que la rima está dada por las terminaciones agudas de los vs. 2 y 4.

adversa, en el momento en que un beso sigue conservado en el corazón (prosopopeya de por medio) el amante deja de ser pusilánime y se vuelve ejemplar.

Es sorprendente la facilidad con que se puede voltear un significado. Ya no es más un amante callado, incapaz de demostrar lo que siente. Ni el que se justifica con la suerte adversa en una actitud pasiva. Ahora se trata de un amante estoico y constante, al que basta una prenda "menor" para seguir amando siempre.

Este es el surgimiento formal del Bolero, inicio de una serie de patrones posteriores y, probablemente, de la difusión más fuerte del género<sup>44</sup> que, como Roma, no se hizo en un día. Las rimas casi siempre consonantes. Los metros irregulares, pero con tendencia al romance. La retórica poco elaborada y, sobre todo, los tópicos que trata y mantiene: constancia, reproches, amores que se ofrecen eternos, el Enunciador sujeto al hacer de su Destinatario y la constante ausencia-eflicción de éste, la lucha contra el olvido, la suerte o el Destino, y siempre la construcción tramposa, efecticista e hiperbólica con que el amor humano quisiera volverse heroico.

### 1906: *El triunfo del Bolero*

Aunque en sentido estricto no se trata de un bolero sino de una revista musical que, supongo, se construyó apoyada en éstos,<sup>45</sup> *El triunfo* parece marcar un hito en esta historia.

---

<sup>44</sup>La Casa Wagner y Levien editó, en 1909, una colección de 52 cantos populares, que se usaban en México entre 1860 y 1910. En el cuarto lugar de la lista se consigna un *Tristezas* (danza), del que Garrido no incluye más datos. Ahora bien, pensando en la evolución musical del Bolero, en las rutas de influencia y difusión y en el año en que se escribió y/o estrenó *Tristezas* de José Sánchez (hacia 1883), ya revisadas, resulta tan arriesgado como posible pensar que se trate de la misma pieza... Cfr: Renán Irigoyen, *Primeros impresos musicales de Yucatán*, Universidad de Yucatán, Mérida, 1975, 2 y 4 (nota 1). Y Garrido, *Historia*, 31-32.

<sup>45</sup>La suposición parte de lo que Zavala y Castillo Zapata dicen de la obra pero, sobre todo, de las lecturas que se consignan en la nota 27 de este capítulo.

Es una verdadera lástima no haber podido acceder a las partituras de la revista porque quedará el hueco del estabón perdido en la explicación evolutiva del Bolero. Sin embargo, es posible explicar la lógica por la que antes de treinta años (1883-1906) el género alcanza fuerza para garantizar el éxito de una pieza de teatro.

Lo que hoy conocemos como teatro de revista (que no es lo mismo que una *revista musical*<sup>46</sup>) fue, desde su origen en la Zarzuela<sup>47</sup> y el sainete, un género musical. Sin embargo, conforme se le relaboró en Cuba, la importancia de la música se fue subrayando hasta convertirse en el hilo conductor de las obras, que seguían cultivando el costumbrismo y la crítica (política y social) de los hechos recientes como tema. Y también los nuevos géneros se hicieron tema de las revistas; por ello, a partir de 1882 Ramón L. Morales Alvarez (nacido en Santiago de las Vegas) cultivó revistas en que

la exuberancia musical, la parodia y el doble sentido se suman a una apasionada defensa de la música cubana frente a sus rivales extranjeros. Bajo la influencia de *El proceso del can-can*, Morales representa el juicio solicitado por Terpsícore para juzgar al danzón *El oso*. A *El proceso del oso* (estrenada el 28 de enero de 1882) comparecen el zapateo, el minué, los bailes de origen africano, lanceros, danzas, el can-can. Trabajada en forma de revista, la pieza culmina con la absolución del danzón, defendida por la catedrática danza, tras lo que *El oso* es bailado por toda la compañía.

---

<sup>46</sup> "Aun cuando contratara artistas extranjeros o introdujera en el espectáculo números artísticos ajenos a la actividad dramática, el trabajo en el "Alhambra" no cayó totalmente en la revista musical, sino que mantuvo cuidadosamente el sainete vinculado a la anécdota cotidiana. Sin embargo, el sainete sufrió la influencia de las comedias y revistas musicales. De ahí que la música y la escenografía hayan constituido una producción importante del "Alhambra". La introducción del danzón, alejaba la posibilidad de caer en la comedia musical, manteniendo la pieza dentro del clásico sainete cubano" (Álvaro López, "Los teatros de variedades en La Habana durante los primeros años de la república neocolonial. Estudio complementario", en Eduardo Robreño (selección, prólogo y notas de...), *Teatro Alhambra. Antología*. Letras cubanas, La Habana, 1979, 651-701, 680).

<sup>47</sup> "La zarzuela cubana es un género teatral tomado de la zarzuela española, llamada así por haberse originado, durante el siglo pasado, en el teatro denominado "La Zarzuela", en la Villa del Oso y del Madroño". (Eduardo Robreño, *Historia del teatro popular cubano*, 44).

LA DANZA (*defendiendo a El oso*): Y por último, digo que no es posible condenar a mi defendido, porque es mudo de nacimiento y no ha podido prestar declaración. (Acto II, escena II), no hay que olvidar que estos años marcan el climax del ataque moralista al danzón)

(Cfr: Leal, *La selva oscura*, 284-285)

Así, puesto que la evolución del Danzón ha sido paralela a la del Bolero, y considerando que ambos tienen contactos con la seguidilla y que ésta también entró en el teatro, ¿por qué pensar que el papel del Bolero en *El triunfo del bolero* haya sido distinto al del Danzón en *El proceso del oso*? Existen también elementos para suponer que la estructura dramática de la obra obedecía a los patrones que *todo* el teatro cubano seguía desde mediados del siglo anterior. Entonces puedo pensar, sin demasiado temor a equivocarme, que “la revista termina con un clásico fin de fiesta por toda la compañía, mientras se escucha [en lugar de] una rumba, un cocuyé o un tango”, un bolero apoteósico (Leal, *La selva oscura*, 336).

### 1921: *Morenita mía*

Conocí una linda morenita  
y la quise mucho;  
por las tardes iba enamorado  
y cariñoso a verla  
y al contemplar sus ojos  
mi pasión crecía.

¡Ay! morena, morenita mía  
jamás te olvidaré.

Hay un amor muy grande que existe  
entre los dos  
ilusiones blancas y rosas  
como la flor

Un cariño y un corazón  
que siente y que ama.

Si no me olvidas siempre felices  
seremos los dos

Yo le dije que de ella tan sólo [sic]  
estaba enamorado  
y mi amor fue tan grande  
y tan grande que nunca se acaba

Cuando a solas pienso en ella  
muchos más la quiero,  
¡ay! morena, morenita mía  
no te olvidaré.<sup>48</sup>

De metro básicamente irregular, tiende en algunas partes a mezclar versos de 10 y 7 sílabas, que sugieren una silva poco lograda.<sup>49</sup> Solamente hay rima (consonante) entre los versos 10 y 16, y entre éstos y los versos 12 y 13 (asonante), pero éstas no definen ningún tipo de estrofa. Sin embargo, dado que la silva es un poema no estrófico, el hecho de que no haya regularidad en las rimas y la distribución de los metros resulta poco importante.

En lo que se refiere al contenido no hay nada especialmente bueno. Los cuatro primeros versos plantean un cuadro de costumbre poco sugerente, pues "querer mucho" y hacer visitas vespertinas, por más "enamorado y cariñoso" que resulte el Enuciador, está lejos de ser una manifestación digna (o al menos sugerente) para el deseo. Y en el deseo se basa el discurso del Bolero.

Así, la repentina irrupción de la pasión (versos 5 y 6) no puede interpretarse en esta línea y ha de quedar "únicamente" como un primer indicio del fetichismo que caracterizará el amor-bolero: el cuerpo femenino, como *objeto del deseo*, protagoniza el Bolero pues a través suyo, y

---

<sup>48</sup>Sigo la versión del *Cancionero W*, edición al cuidado de Rebeca Bolok Charifquer (María la O), EDIgrupo, México, 1992, 105. Cfr: Garrido, *Historia*, 56.

<sup>49</sup>Cfr: Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, Colección Málaga, México, 1975, 165 y ss.

sólo a través suyo, el hombre percibe su «otredad», aun si considera ese objeto “únicamente” como totem por adorar (cfr: Zavala, *El bolero*, 84). Y, sin embargo, tampoco son una pasión y/o un deseo que, subjetividad y referencia a la Teoría de la Recepción de por medio, me suenen reales.

Quizá marcada por las características culturales de la zona y la época (Monterrey, principios de siglo), la pasión surge en la contemplación de los ojos que, aunque fueran “ventanas del alma” resultan poco convincentes cuando se enuncian de un modo tan simple. Nada hay por sugerir y por eso nada sugiere la estrofa. Describe un cuadro de costumbres (las visitas vespertinas) y luego quiere meter a fuerza un pasión... Aun la oferta de amor eterno, la **Firmeza** con que el amante se plantea frente a su amada, está enunciada con una sencillez rayana en la simpleza: jamás te olvidaré. El mismo tipo de sencillez simple tendrán, treinta y cinco años mas tarde, los versos de José Alfredo Jiménez, pero éstos apelarán constantemente a lo extremo del **Desamor** y no a la mala mezcla que resulta de hablar en primera persona como si se narraran hechos de terceros, como en este caso.

De pronto la pasión de él se contagia a ella. Los versos 9 a 16 plantean que es un amor correspondido que, sin embargo, sólo puede ser **Amor Feliz** y eterno si Ella, de pronto responsable del futuro común, no lo olvida. La siguiente estrofa (vs. 17-20) introduce un nuevo cambio de destinatario que debilita aún más la estructura del bolero. En vez de declararse fielmente enamorado ante su amada empieza a narrar para el escucha y, con una extraña sintaxis, plantea el amor en pasado simple... ¿El amor terminó? En los versos 21-22 no parece así, pues pensar en ella parece una acción condicionada por una ausencia temporal, pero tampoco tienen demasiado sentido. Si el amor del Bolero es eterno, su nostalgia también debe serlo. Pero en este caso se trata, quizá, de la

separación entre una visita y otra, de una nostalgia falsa que obedece más a una mala poética “sentimental” que a un buen manejo de los tópicos de la poesía amorosa.

De los últimos dos versos, 23-24, casi no vale la pena hablar. Sólo hay que señalar que reafirman una ambigua promesa de eternidades en que no es claro si la amaré siempre o si la nostalgia por su ausencia ya es eterna. Ambos serán tópicos en discursos posteriores, superando por mucho la mala fortuna con que en este caso corren.

#### 1924: *Presentimiento*

En realidad, *Presentimiento* no es más que una musicalización mexicana. La letra es “del célebre novelista y poeta romántico español, Pedro Mata” (Garrido, *Historia*, 55-56)<sup>90</sup> y la música de Emilio Pacheco, campechano. Antes de analizar la letra es importante notar que los letristas se pierden pero los músicos no, pues “la radio convierte a todos estos hombres en sombras famosas cuando los cantantes dan el nombre de cada compositor antes de iniciar la canción, cimentando una fama popular y reverencial” (Talbo I, *Gloria y achaques*, 101-102). No todos los boleros de Lara

---

<sup>90</sup>Sobre quién pudo ser Pedro Mata sólo fue posible hallar lo siguiente: **Pedro Mata y Fontanet**, nació en Reus, en junio de 1811, y murió en Madrid el 27 de mayo de 1877. Médico, escritor y filósofo, además de una extensa obra sobre medicina (*Reflexiones sobre la gripe* (Barcelona, 1837), por ejemplo), medicina legal y política (que le valió una vida agitada y llena de malos ratos), publicó *Gloria y martirio*, poema en 3 cantos (Madrid, 1851) y *Fotografías íntimas* (Madrid, 1875). Como poeta su labor no pasa de mediocre, pues en la época en que el Romanticismo triunfaba en España, los versos, novelas y dramas de Mata ocupaban un lugar muy inferior a los del duque de Rivas, García Tarrasa y Zorrilla...

En realidad es difícil saber si éste es el Pedro Mata del que habla Garrido, pero parece la opción más viable si vemos que los otros son: **Pedro Mata Domínguez**, escritor español, nieto del célebre médico del mismo apellido, que nació en Madrid en enero de 1875 y escribió novelas, teatro y crónica (pero no poesía). Y **Pedro Mata y Ripullés**, médico y escritor español nacido en Villalonga (Gerona) en 1780 y muerto en Reus (Tarragona) en 1846, quien ejerció con brillantez la medicina —esto es que si hacía poemas los hacía en secreto— y escribió una *Refutación completa del sistema de contagio de la peste y demás enfermedades epidémicas en general* (Reus, 1834) y una *Memoria sobre la gripe*...

¿Podría ser Pedro Mata y Ripullés padre de Pedro Mata y Fontanet y abuelo de Pedro Mata Domínguez, todos médicos y sólo el segundo poeta?, las fechas coinciden y permiten suponerlo... (Cfr: *Enciclopedia universal ilustrada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, tomo XXXIII, s.v: Mata, Pedro).

tienen letra suya (es más, la mayoría son letras ajenas) pero es con su firma que se identifican. Lo mismo ocurre con Guty Cárdenas<sup>51</sup> o, en este caso, Emilio Pacheco.

Y sin embargo el Bolero es un género poético con música de fondo. De sus dos constituyentes el más importante es *lo dicho* ¿Por qué, entonces, se olvida a los letristas? Seguramente, y esto no es más que un hipótesis de trabajo, porque el mercado en que las boleras compiten es musical. Desde esta perspectiva la letra es sólo un requisito formal para que el producto se haga canción, un vestido para una buena música. Parecería que los músicos entienden las letras como algo que su música eleva, algo rescatado del anonimato, salvado de ser "un poema más". Lo que se olvida al tomar esta actitud es que el discurso musical es menos inmediato y, por eso, menos claro. Y no es que las letras no sean obra abierta (al contrario, porque lo son es necesario estudiarlas), sino que con la música sola la transmisión de un mensaje que quiera ser unívoco es mucho más complicada porque puede interpretarse de muchas más formas que un poema leído.<sup>52</sup> Vuelvo al *Presentimiento*

Sin saber que existías te deseaba.  
Antes de conocerte te adiviné.  
Llegaste en el momento que te esperaba.  
No hubo sorpresa alguna cuando te hallé.

El día que cruzaste por mi camino  
tuve el presentimiento de algo fatal.

---

<sup>51</sup>Casi todas las canciones de Guty Cárdenas están escritas sobre poemas del inmenso vate Ricardo López Méndez, el que dice que la X de México tiene algo de cruz y de calvario, mientras Agustín Lara le compraba al Chamaco Sandoval letras escritas en servilletas de cantina... (Cardona Lynch, "Tararear un Bolero", 77).

<sup>52</sup>Pienso en el *Huapango* de José Pablo Mancayo o en *Sensemayá* de Silvestre Revueltas. En ambas hay (dicen quienes creen saber) una serie de "claras intenciones" y "referencias obvias" a la mexicanidad. Yo pocas veces me entero, y como yo habrá muchos. Así ¿dónde la univocidad del mensaje que estas piezas, se supone, transmiten? Lo mismo pasa con "las maravillas que el Bolero de Ravel" encierra: a mí me aburren a los dos minutos y, definitivamente, no me parece ni sensual ni fuerte.

Esos ojos —me dije— son mi destino.  
 Esos brazos morenos son mi dogal.

El autor del poema en que este bolero se basa fue un romántico absoluto, por eso la regularidad métrica y rímica: un par de cuartetos consonantes contruidos en dodecasilabas. Ahora la apuesta es por el destino como determinación no-trágica. En *Tristezas* era el impedimento, aquí es la causa. No hay sorpresa en el encuentro, porque es un encuentro esperado desde siempre, de alguna manera parecido a la vuelta de Quetzalcóatl: siempre se supo que ocurriría y luego ocurrió.

La diferencia es, quizá, que el cumplimiento de la profecía se vive (o al menos se enuncia) como “algo fatal”. La fatalidad parece estar en el fin de la vida errante, en el quedarse para siempre en un amor, dejar de cambiar. De nuevo se presenta el tópico del amor eterno, pero esta vez matizado con la pérdida de “libertad” y el cumplimiento de un destino mareado que, al mismo tiempo, quiere parecer azaroso. El azar se presenta en una forma verbal y una sustantiva: *cruzaste* y *presentimiento*. El primero equivale a “ir pasando” y, por lo tanto, no podía depender más de la suerte. El segundo está en el campo léxico-semántico de la incertidumbre y el futuro que se hace de pronto hecho; presentimos lo inmediato y salemos vivirlo como inevitable, como el destino al que estamos sujetos.

Por último, la pieza es un ejemplo perfecto de lo que será el manejo del cuerpo en el Bolero: insinuación y bosquejo suficientemente abiertos para que cualquier mujer encaje pues, si bien los “brazos morenos” orillan a pensar en cabello, piel y ojos oscuros, no son en medida alguna más fuertes que la imagen de *esos* ojos, de los que no es necesario decir el color porque resulta obvio que deben ser tremendos para parecerse al Destino... o a eso se juega el Bolero cuando de cantar los ojos se trata.

### 1927: *Nunca*

También nacido en el sureste, Guty parece correr con más suerte que Pacheco. La letra de *Nunca*<sup>53</sup> es ya de un modernismo plenamente bolérico. No hace falta recurrir a poetas románticos, las letras del siglo XX bastan a un público contemporáneo y quizá a eso obedece su triunfo en “La Feria de la Canción” que, organizada en 1927 por José Campillo (empresario del Teatro Lírico), representa el nacimiento del *rating* de popularidad, pues tenía como jurado al público que asistía al espectáculo.

La música para acompañarla es, por supuesto, un bolero, pero tuvo problemas para ser identificado como tal: durante el festival y “por causas desconocidas, se le cambió a ritmo de clave” (Dueñas, “Cien años de boleros”, 39) y aun hay quien dice que “originalmente era cantado como danzón” (Anónimo, “La insólita”, 4). Por otra parte, Claes af Geijerstam sostiene que

*Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, and Pepe Domínguez, all from Yucatán, are other composers who commercialized the folk music of their native region through new songs written in the traditional style: Bambuco*

(Cfr: Geijerstam, *Popular Music*, 98-99. El subrayado es mío)

volviendo al complejo problema de entender bambucos y “románticas yucatecas” como géneros independientes o como componentes del Bolero peninsular. En cualquier caso, lo que es importante aquí es ver la poca difusión que, aparentemente, tenía el Bolero en la década del veinte y la dificultad de los músicos y el público para identificarlo como un género musicalmente diferenciado.

La letra, en cambio, es totalmente distinta a la de los ejemplos previos:

Ya sé que nunca besaré tu boca,	11 A
tu boca púrpura encendida;	09 B
yo sé que nunca, llegaré a la loca	11 A

<sup>53</sup>Letra de Ricardo López Méndez, primera transcripción para piano y arreglo para orquesta de Noé Fajardo.

y apasionada fuente de tu vida.      H B

Yo sé que inútilmente te venero,      H C

e inútilmente el corazón te evoca,      H A

pero a pesar de todo yo te quiero,      H C

pero a pesar de todo yo te adoro.      H D

aunque nunca besar pueda tu boca      H A

(Dueñas, "Cien años de boleros", 40)

En pleno fetichismo, el cuarteto con que abre el bolero plantea un nuevo tratamiento para el amor eterno: el amor como deseo que no habrá de cumplirse nunca pero será razón de la vida. Es el rendimiento amoroso, cortés porque se sabe inútil pero se mantiene; consciente del desdén y la imposibilidad continúa venerando, evocando desde el corazón, adorando.

Aunque aparentemente sea sólo una parte de Ella, la boca lo es todo porque a través de una sinécdoque que no acaba de sustituirla totalmente la representa. Es, también, apasionada (y loca) fuente de la vida, de alguna forma el origen. La fuerza de la imagen también se apoya en la rima: toda consonante y alterna (sólo el verso 8 está suelto), con /ó-ka/ como terminación dominante.

Por último, el cromatismo es parte de la fuerza. Si en *Presentimiento* el no-color de los ojos abría el texto (y la fantasía), ahora es la clara definición (*púrpura encendida*) la que posibilita la identificación del Escucha sin que por eso la interpretación se cierre: "sólo" se dice que son labios rojos, muy rojos. De algún modo resultan sensualmente rojizos. Sin embargo el resto de la carga sensorial no está dicha; simplemente sabemos que el prototipo no es un/una amante pálida(o) y yerta(o), pero el que sus labios sean carnosos o no, húmedos o brillantes, es algo que sólo puede decidir cada quien cuando escucha. Esa es la magia de la sugerencia.

### 1928: *Imposible*

Un año después de *Nunca* aparece *Imposible*. Grabada a fines del '27 por el Trío Garnica-Ascencio en Nueva York, "rápidamente se hizo popular aun cuando mostraba cierto parecido literario con el bolero yucateco "Nunca", de Guty Cárdenas, que originalmente era cantado como danzón" (Sin autor, "La insólita", 4). Y uno se pregunta si la fama y el éxito de *Imposible* se dan "aun cuando" se parece a *Nunca* o, más bien, "justo porque" se mimetiza a la línea recién descubierta. Igualmente hay dudas sobre el género: ¿qué lleva a Lara a cultivar una nueva forma músico-poética que por poco definida se confunde con otras dos? Las líneas de influencia no son nada claras. A veces parece que Cárdenas imita a Lara (o al contrario). Otras se le plantea como equivalentes.<sup>54</sup> Así, lo único seguro es el establecimiento de una línea clara, que ya no bandea entre Monterrey y el siglo pasado y va adquiriendo características propias: se marcan dos líneas claras (el Enunciador que se entrega vs el que reclama) para tratar una serie de temas compartidos (el **Amor Feliz**, el **Dolor de Amor** y el **Desamor** principalmente, y la constancia, la fidelidad y lo eterno en cualquiera de los tres), a partir de imágenes construidas con corazones entregados (entrecados) que todo resisten y siguen amando, siempre en tono hiperbólico, a un Destinatario [¿una mujer?] ideal e idealizado.

---

<sup>54</sup>Guty Cárdenas fue *admirador* de Agustín Lara y de Joaquín Pardavé al grado de grabar sus primeras canciones. Al morir, su rival, Agustín Lara se quedó como dueño del terreno boleroístico... (Cfr: Dieñas, "Los compositores románticos", 43).

En *Imposible*, escrita para piano por José López Alavés, encontramos la *influencia* de Guty Cárdenas, de la que después Lara pudo apartarse rápidamente ya que su *fresca y excepcional inspiración* así se lo permitió. El éxito de *Imposible* lo llevó a firmar un contrato con la *Southern Music Publishing Company*, pero su producción de 1929 (*Reliquia*, *Nunca te olvidaré*, *Boca Chiquita* y la clave *Serenata*) —pese a su "fresca y excepcional inspiración" y/o por el abandono de aquella influencia inicial— no llegó a la altura de *Imposible*... (Cfr: Garrido, *Historia*, 65-66).

Es con Lara que esta mujer cambia. En todos los ejemplos anteriores se trataba de una que podía despreciar al amante (*Nunca*), dudar de su amor (*Tristezas*), provocarle dudas sobre la felicidad condicionándole su aceptación como tal (*Morenita mía*) o ser un objeto deseado pero terrible por las renuncias que obtenerlo implicaba (*Presentimiento*), pero siempre buena. *Imposible* reafirma la entrega incondicional, pero lo hace cambiando el objeto adorado: la amada es puta y perjura, pero con ello, en vez de caer, se encumbra la entrega y la fidelidad del Enunciador es mayor mérito, porque los desprecios vienen ahora de alguien menos digno, una mujer mala (¿una “mala mujer”?)

*Imposible*. Lara, 1928

Yo sé que es imposible que me quieras,	11 A
que tu amor para mí fue pasajero,	11 B
y que cambias tus besos por dinero,	11 B
envenenando así mi corazón.	11 C

No creas que tus infamias de <i>perjura</i>	11 D
incitan mi rencor para olvidarte.	11 E
te quiero mucho más en vez de odiarte	11 E
y tu castigo se lo dejo a Dios	11 C'

(Garrido, *Historia*, 64. El subrayado es mío)

*Nunca*, Cárdenas, 1927

Yo sé que nunca besaré tu boca,	11 A
tu boca púrpura encendida;	09 B
yo sé que nunca, llegaré a la loca	11 A
y apasionada fuente de tu vida.	11 B

Yo sé que inútilmente te venero,	11 C
e inútilmente el corazón te evoca,	11 A
pero a pesar de todo yo te quiero,	11 C
pero a pesar de todo yo te adoro,	11 D
aunque nunca besar pueda tu boca	11 A

(Dueñas, “Cien años de boleros”, 40)

Aunque debe saltar a la vista, repito aquí la letra de *Nunca* para subrayar el parecido existente entre ambas piezas. Las dos se construyen a partir de cuartetos de rima consonante y juegan con los versos "sueños" (aunque Lara rime los versos cuartos entre sí). Las dos giran en torno al endecasílabo (Lara con mayor firmeza). Y, mucho más importante, inician declarando que el Enunciador es consciente de la imposibilidad de su amor, pero seguirá fiel. Sin embargo, *Imposible* supera de lejos la composición de Cárdenas, al menos en cuanto a definición del género: planteando el amor como un mal trago, *Imposible* sublima el sufrimiento que de la fidelidad se desprende y hace intervenir a Dios. La figura del amante crece, así, en dos pasos: el primero es continuar amándola, el segundo —mucho más importante porque remite a la mayor justicia y con ello eleva el amor, la amada y el amante— es sufrir (*casi* en silencio) aun las humillaciones que puedan ofender a Dios, y dejar en sus manos el castigo que esta dama sin merced haya ganado.

Algo hay de enfermizo en todo esto. El corazón se envenena, lleno de rencor por las infamias, mas no olvida a la traidora; al contrario, con cada nuevo maltrato más la quiere. Parece que la única venganza a la que accede está en querer a quien menos lo quiere. La pasión es, entonces, la respuesta.

Todos los demás ejemplos se han mantenido en terreno seguro. Cuando no tratan de relaciones reales, al menos tratan asuntos que, por darles un nombre, podría llamar "sentimientos nobles", de amores que aunque sean imposibles se mantienen siempre "sanos". De pronto se borró la medianía, y con ella los estándares cortesés en que se movía el Bolero. Se abandona el culto a la mujer que eleva a quien la ama, y lo que fuera mínimo abandona —que no por ello provocaba menos pena— deja de ser el centro, dando paso al gusto por el sufrimiento y el llanto en sí

mismos... en un proceso similar al que Pastor describe para el desarrollo temático de la seguidilla (cfr: Pastor, *La seguidilla*, 19).

Y sin embargo esto eleva, ante el Receptor y el Destinatario del Bolero, la figura del Enunciador como amante que, siempre con riesgo de excederse, ama, odia y sufre en una acumulación de imposibles, fetichismos focalizados o de los que abarcan todo, constancias eternas, destinos fatales, Destinatarios (mujeres) terribles, ausencias y nostalgias sabiamente cultivadas, incertidumbres y cuestionamientos de ambas partes, estoicismos corteses y reservas iguales, todos y siempre hiperbólicos. Estamos frente a la base de lo que habrá de venir.

## II. LA FORMA DEL BOLERO

### II.1 Metro

*A priori* era posible suponer que, por su origen popular, el Bolero había de componerse con versos de Arte Menor. Y que debía tender al heptasílabo, dado que de seguidillas viene. Agrupando por una parte los casos en que se presentan hexa, hepta y octosílabos, y por otra aquellos en que hay versos de nueve a once sílabas, la primera idea se veía confirmada: el 64.75% de los ejemplos son de Arte Menor y el 35.25% restante Mayor, aún si se cuentan dos veces los casos en que se hayan combinado.<sup>1</sup> Sin embargo, en lo que toca a la segunda idea, la tendencia “lógica” de las letras de Bolero al heptasílabo se vio substituida por una no menos lógica dominancia del octosílabo,<sup>2</sup> dominancia que, sin embargo, no necesariamente desmiente el origen supuesto.

Si bien hay octosílabos en 203 estrofas, distribuidas entre los 171 boleros que se analizan como *corpus*, aún es posible rastrear un origen “seguidillezo”. Por una parte, después del octosílabo, el metro más usado en el Bolero es el heptasílabo, presente en 189 estrofas y característico de las seguidillas. Por otra, las estrofas con mayor presencia en el *corpus* son las *cuartetas* (74/282 casos) y, en la rima, éstas corresponden, también, al esquema base de la seguidilla: una

---

<sup>1</sup>En los casos en que, por ejemplo en una quintilla, haya tres metros de Arte Menor y sólo dos mayores, ésta se contará como de Arte Menor. Pero si en un tetrástrofo hubiera dos menores y dos mayores, en principio se contarán dos veces.

<sup>2</sup>Como los metros se establecen con base en el último acento del verso, en los casos en que sea pertinente habrá de aclararse si se trata de palabras agudas o graves. No hay versos esdrújulos en el *corpus*.

cuarteta de nones heptasilabos y pares pentasilábicos (7a 5b 7c 5b) a la que podía o no agregarse un terceto de nones de 5 sílabas rimados (5d 7e 5d) [ $\rightarrow$ 7a5b7c5b / 5d7e5d].

Así, más que un desprendimiento completo de sus orígenes, parece que el Bolero presenta una transformación paulatina de los esquemas de que parte. En este sentido se puede pensar que la búsqueda inicial de un metro que facilitara la apropiación del ritmo y el cultivo popular de que fue objeto (ver capítulo I.2) le hicieron entrar en un proceso de "tradicionalización" paulatina que disfrazó poco a poco sus características de seguidillas, haciéndolas menos obvias, pero no menos fuertes.

Ahora bien, como no puede estudiarse un metro en estado puro, aislado del texto en que es usado, un intento por explicar su funcionamiento implica necesariamente la revisión de las estrofas en que se presenta. Y, puesto que el panorama del Bolero se halla dominado por los tetrástrofos, estos serán el punto de partida.

La mayoría de estas estrofas hacen uso combinado de los metros. Así, en un grupo inicial de dieciocho estrofas de cuatro versos, sólo noventa y cinco son estrofas "puras".

Dentro de éstas, el grupo más grande es de tetrástrofos octosilabos:

24	8
21	11
18	7
13	6
07 Tetrástrofos con versos de 10 sílabas	
05	12
03	13
03	5
01	9

Salta a la vista que, entre los metros anotados como dominantes para el *corpus*, se halla el endecasílabo. Con este dato sería fácil caer de nuevo en la discusión sobre el cultivo (popular o

cullo) que caracterice al Bolero a partir de los metros que usa pero, si se observan estos mismos metros en estrofas de cinco y seis versos, ya no hay razón para pensarlo así. De los setenta y cinco pentástrofos que presenta el *corpus*, sólo seis son "puros": cuatro con versos hexasílabos y dos con romances, mientras que, de ochenta y ocho hexástrofos, once son octosílabos, diez heptasílabos, cuatro hexasílabos y sólo dos endecasílabos.

Hay que notar, entonces, tres cosas importantes. Una, que no sólo dominan los metros populares, sino que se da preferencia a las estrofas de canción, dentro de las cuales sigue dominando el verso de Arte Menor. Segunda, que la proporción de estrofas "puras" disminuye mucho cuando éstas tienen más de cuatro versos. Y tercera, que aún cuando dominen las estrofas y los metros populares o, quizá, por la misma preminencia popular que ello implica, lo que más abunda es la combinación de metros. A la exposición de las razones que existan para que éstos se combinen como lo hacen dedicaré las siguientes páginas.

Los trisílabos se usan poco. Parece que el único uso "consciente" que puede dárseles está en el inicio o el final de una estrofa, usándolos para subrayar una idea. Sin embargo, aún en tales posiciones puede ser difícil saber si obedecen a una intencionalidad autoral o a un ajuste a la música. *Conozco a los dos* (letra y música de Pablo Valdés Hernández), pese al excelente juego rítmico que produce mezclar tres metros dispares, pierde fuerza porque, en realidad, está aislada del resto de la composición, más cercana por su metro y estructura a una silva, y porque el recurso está sub-aprovechado al usarse para construir una mala estrofa de **Amor Desdichado** en que el amante ruega que no se le desprecie:

Que vuelvas	3 a
que vuelvas, tan sólo una vez,	9 b
pero que vuelvas	5 a

En cambio en *Preciosa* (Rafael Hernández) y *Dos gardenias* (Isolina Carrillo) los trisílabos parecen obedecer a la necesidad de subrayar una idea. *Preciosa* únicamente usa el trisílabo para su vocativo final, en un terceto que visio supraformalmente<sup>3</sup> sería un tetrástrofo sin rima:

Preciosa, Preciosa te llaman	9 a
los hijos de la Libertad	9 b
¡Borinquen!	3 c
	↓
Preciosa,	3 a
Preciosa te llaman los hijos	6 b
de la Libertad	6 c
¡Borinquen!	3 d

mientras el texto de *Dos gardenias* se enriquece cuando estos mismos cortes convierten un tetrástrofo polimétrico de rima abac, en una sextilla casi monorríma que sugiere un pie quebrado:<sup>4</sup>

A tu lado vivirán y te hablarán	12 a
como cuando estás conmigo	8 b
Y hasta crearás que te dirán:	9 a
te quiero	3 c
	↓
A tu lado vivirán	8 a
y te hablarán	5 a
como cuando estás conmigo	8 b
Y hasta crearás	5 a
que te dirán:	5 a
te quiero	3 c

Así, con un mejor corte supraformal de sus versos, *Dos gardenias* juega con una de las constantes más fuertes de la poesía en español. Esta es aprovechar bien los recursos sencillos; la posibilidad

<sup>3</sup>Como dije antes (*vid supra*, capítulo 1, nota 42), identifiqué como *verso supraformal* la unidad compuesta por versos con separaciones formales claras pero que, por sus propias relaciones de ritmo, rima y/o significado, funciona como una unidad distinta, mayor o menor puesto que supraformalmente también pueden acortarse los versos, a las que la originan.

<sup>4</sup>5. Octosílabo y tetrasílabo.- Prototipo de concordancia rítmica. El verso menor, pie quebrado, actúa como hemistiquio del mayor 6. Octosílabo y pentasílabo.- El verso de cinco sílabas alterna a veces con el de cuatro como pie quebrado más lento..." (Navarro Tomás, *Arte del verso*, 76-77).

de, con algo tan sobado por la poesía tradicional, popular y culta en español como un pie quebrado, quizá por sencillo tan constante, agregar al contraste rítmico de la música los contrastes métrico-accentuales de la letra. Queda, por último, un caso en que los rasgos anteriores estructuran un solo tipo de estrofa, enriqueciendo la pieza al darle constancia: *Perdida* (Jesús Navarro). Aquí la diferencia métrica subraya el adjetivo inicial y lo separa del resto del tetrástrofo sin crear en el Escucha la necesidad de divisiones supraformales. Esto es posible porque la música se estructura para los versos largos y ello obliga a enunciar los cortos lentamente, alargando las sílabas.

Perdida	3 a
te ha llamado la gente	7 b
sin saber que has sufrido	7 c
con desesperación	7 d

Vencida	3 a
quedaste tú en la vida	7 a
por no tener cariño	7 e'
que te diera ilusión	7 d

Perdida	3 a
porque al tango rodaste	7 e
después que destrozaron	7 f
tu virtud y tu honor	7 d'

No importa	3 g
que te llamen perdida,	7 a
yo le daré a tu vida,	7 a
que destrozó el engaño,	7 h
la verdad de mi amor	7 d

Aunque la significación que adquiere la letra se antoja consecuencia del ritmo que resulta de la combinación métrica, no puede olvidarse que ello es posible, también, porque se mantiene en los versos la relación métrica básica del pie quebrado: una combinación de versos en que los "cortos" son, poco más o menos, "la mitad" de los "largos", tri y heptasílabos en este caso.

¿A qué llevan estas descripciones? ¿Ya puedo establecer algún rasgo válido para todo el género? Quizá. En cualquier caso, ya puedo apuntar la fuerza que dan al Bolero el uso del pie quebrado y un buen manejo del cambio de ritmo. Creo que estructuralmente *Perdida* está mejor lograda porque mantiene las terminaciones de los versos 1 y 4 de los tetrástrofos y crea con ello un esquema rímico para el poema completo que, al oído, resulta fácilmente aprensible. *Dos gardenias* se maneja, en cambio, con un contraste métrico más cadencioso que rompe casi todas las divisiones formales de la letra, generalizando el ritmo supraformal de la estrofa vista.

Así, aunque la presencia de elementos supraformales pudiera verse como una falla en el manejo “literario” que subyace a la construcción del texto, si tengo presente que hablo de *canciones* y que éstas, en cuanto *versos que se emiten con música*, se marcan para la lectura posterior por la *performance* de la que su transcripción arranca, tendré que suponer que *Perdida* no es necesariamente superior a *Dos gardenias*; a menos que opte por un criterio formal cerrado que sólo considere rimas, metros y estrofas exactas —ése con que se divide a la literatura en “buena” y “mala” desde un paradigma cultista— y renuncie al gozo de oír una letra que se modifica a sí misma por la música de la que parte o que de ella se desprende.

Por último, obligado a escoger, quizá la revisión de los temas ayude. Es difícil pensar en una clasificación directa y sin dudas porque, dada la brevedad de los descriptores usados en los índices del *Cancionero folklórico de México*, siempre puede identificarse una letra con más de uno de éstos, aún así es claro que ambas canciones son parte del paradigma del **Amor Feliz** (si tal cosa es posible, aún como paradigma de un estudio teórico) y que *Dos gardenias* entra directamente en lo que Frenk llama “Te amo”, mientras a *Perdida* corresponde, de manera casi unívoca, “A pesar de todos te amaré”. Casi, porque aquí pudiera haber más elementos para la discusión si se

considera que, leyendo su letra "culturalmente" se da paso a la duda sobre si, en realidad, la categoría que mejor pudiera describirla no es "A pesar de tu pasado te redimiré". Saque cada quien sus conclusiones y elija, de estos dos, el bolero que más le plazca. Paso a los casos con tetrasílabos.

En el *corpus* no hay más que una estrofa compuesta en pies quebrados y el hecho de que sea un coro (que alguna vez oí como *montuno*<sup>5</sup> de *Lágrimas Negras*) que después modifica y hace irregular su métrica no hace fácil elegirla como paradigma de uso del pie quebrado en el Bolero:

CORO: Hablándole al corazón	8 a
de mis quebrantos	5 b
contándole de mi amor	8 a
la triste historia	5 c
DS- Le dije que la quería	8 h
tanto y tanto	4 i
y que su nombre	5 j
por siempre guardo en mi memoria	9 g

(*Mi delito*, Rafael Hernández)

puede pensarse, entonces, que lo que pasa en realidad es que el pie quebrado no existe como paradigma estable dentro del Bolero; se presentan formas que lo recuerdan, usos métricos que lo sugieren, pero nunca una forma constante ni perfectamente identificada con sus cánones.

En *Enamorado de ti* (Rafael Hernández) los metros a combinar se respetan. Pero se modifica la colocación de los versos cortos y largos y se suprime la alternancia porque, de hecho, la estrofa se construye acentualmente y con base en el tetrástrofo:

Porque hablan	4 a óóóó
los destellos de tus ojos	8 b óóóóóóóó

<sup>5</sup>El *son* era un baile sencillo, con una forma basada en un esquema de alternancia de un motivo fijo por el coro y un motivo improvisado variante, por un solista. Motivos a los que se llamó *montuno*, por venir del campo, del interior montañoso, del monte... (Cfr: María Teresa Linares, *La música popular*, Instituto del libro, La Habana, 1970 (Serie de Cuadernos Populares, Colección Introducción a Cuba: ), 86). Lamentablemente, la redacción no permite saber con exactitud si el *montuno* es el motivo fijo del coro, el motivo variable que canta el solista o la combinación de ambos...

y también tus labios rojos	8 b óóóóóóóó
de una mística ilusión	8 c óóóóóóóó-
	↓
Porque hablan	óóóó
los destellos	óóóó
de tus ojos	óóóó
y también/tus labios rojos	óóó-óóóó
de una mística ilusión	óóóóóóóó-

Por eso, cuando el segundo acento es además final de una palabra aguda (3er verso) la ruptura del ritmo hace necesario ligar los dos hemistiquios irregulares en un octosílabo que da un nuevo balance a la estrofa. Balance y nuevo ritmo que se mantienen en el último verso aunque en este caso la ligazón obedezca a la sinalefa que hay en *mística ilusión*, tanto como a la imposibilidad de marcar hemistiquios sobre una palabra tan esdrújula como la primera.

Debe ser claro ahora cómo el uso de recursos poéticos tradicionales en el Bolero no es, ni mucho menos, una calca directa de sus modelos, sino la transformación de sus esquemas básicos. A casos tan claros como *Enamorado de tí*, hay que sumar los nuevos usos que se dan al pie quebrado cuando, por ejemplo, los versos largos son hexasílabos y los cortos tetrasílabos:

Adelante	4 a
quien quiera que sea	6 b
que me esté tocando	6 c
las puertas del alma	6 d
Adelante	4 a
que quiero que veas	6 b'
cómo estoy llorando	6 c
de amargo dolor	6 e

(Adelante, Mario de Jesús)

¿Es dado suponer un "pie quebrado" cuando el verso que hace de hemistiquio es tanto mayor que la mitad del verso largo? Quizá no, porque si en la combinación de hepta y trisílabos

podía argüir que no es posible un verso de tres sílabas y media, en este caso, puesto que un verso corto de cuatro representa las dos terceras partes de uno largo de seis, la relación es muy distinta. Sin embargo, viendo lo establecido a partir de *Preciosa* y *Dos gardenias*, ¿no es posible que la colocación de los metros busque subrayar ideas y construir un ritmo supraformal? ¿Puedo olvidar que los versos del Bolero no se construyen al margen de la música con que se emiten, ni dejan de lado el significado que les da el ritmo? Quizá el problema está en partir sólo de los pies quebrados, buscando una explicación aislada para el caso. Quizá un breve recuento de “irregularidades” ayude.

“Inexactitudes” como las de *Tres palabras* (Oswaldo Farrés) apuntalan la conservación y un nuevo uso de los pentasílabos que acercan el texto a la forma “lema” de los pies quebrados. Sin embargo, obviando la irregularidad de los versos largos, los pentasílabos también pudieran ser resabio de la seguidilla original de la que, supongo, pudieron desprenderse:

Con tres palabras	5 a
te diré todas mis cosas,	8 b
cosas del corazón	7 c
que son preciosas	5 b'
[...]	
Son tres palabras	5 a
solamente mis angustias	8 d
y esas palabras son:	7 c
cómo me gustas	5 d'

Al mismo tiempo, los casos que mantiene la diferencia de dos sílabas de los versos nones sobre los pares, como en *Cada noche un amor* (Agustín Lara), reafirman la derivación a partir de seguidillas al margen del metro usado:

Oye te digo en secreto	8 a
Que te amo de veras,	6 b
Que sigo de cerca tus pasos	9 c
aunque tú no quieras,	6 b

Entonces, visto por una parte lo que pueda haber de pies quebrados en esta evolución y por la otra lo que de seguidillas viene, el caso de *Adelante* sugiere que en el Bolero la agrupación de un tetrasílabo inicial a tres hexasílabos responde tanto al primero como a la segunda, siempre que se considere el romance como factor común. Esto es que, aunque un tetrasílabo no puede ser hemístiquio de hexasílabo (pie quebrado), toda vez que establece en la cuarteta de la que forma parte una diferencia de dos sílabas con el verso largo (seguidilla), debe poder agruparse con los nuevos pies quebrados que derivaron directamente de las seguidillas, en un proceso de derivación doble. Proceso que, por supuesto, no puedo suponer consciente en los cultivadores del género, sino consecuencia de la adecuación de los esquemas tradicionales a las necesidades de su cultivo popular, como el ritmo y la formación de versos supraformales.

Reviso, ahora, el funcionamiento de los pentasílabos como metro. A primera vista, el hecho de que los pies quebrados puedan componerse con versos de cinco y ocho sílabas sumado al de que las seguidillas agrupen hepta y pentasílabos haría pensar que, igual que los trí y los tetrasílabos, los pentasílabos son versos de apoyo. Sin embargo, sobre el terreno se comprueba no sólo la existencia de cuartetos pentasilábicos, sino de composiciones completas en este metro. Esto es así porque, a diferencia del tetrasílabo, cuya brevedad misma no le permite tener acentos más que en sílabas primera y tercera, los acentos de un pentasílabo pueden distribuirse en dos formas distintas dependiendo del pie en que se basen. Si es en el trocaico, los acentos serán de sílaba dos y cuatro (o óo óo); partiendo del dactílico, en primera y cuarta sílaba (óoo óo). Navarro Tomás plantea un tercer tipo, pero lo define por ser el que "se sirve conjuntamente de las variedades dactílica y trocaica" (*Arte*, 40-41), lo llama "pentasílabo polirrítmico" y con ello, además de no dejarme

entender por qué define un metro a partir de la presencia de otros dos en una misma estrofa,<sup>6</sup> hace por demás difícil imaginar la colocación de sus acentos.

Se trata, en cualquier caso, de un metro cuyo último acento se presenta siempre en sílaba cuarta al que, por tanto, es la alternancia en la posición del primero la que le permite ser metro base de una composición completa. *El retrato* (Gil Salinas)<sup>7</sup> es el mejor ejemplo de esto:

Rompí el retrato	5 a	oóoóo
lo hice pedazos	5 b	óoóóo
porque no quiero	5 c	óoóóo
ya sufrir más	5 d	óoóó-
Rompí el retrato	5 a	oóoóo
lo hice pedazos	5 b	óoóóo
Amor ingrato	5 a	oóoóo
no vuelvas más	5 d	óoóó
Para olvidarme	5 e	óoóóo
de aquel idilio	5 f	óoóóo
que fue en mi vida	5 g	oóoóo
desilusión	5 h	oóoó-
Rompí el recuerdo	5 i	oóoóo
que me mataba	5 j	oóoóo
y laceraba	5 j	ooóóo
mi corazón	5 h	o óoó

Es esta cualidad de ser el primer metro de arte menor que varía la posición de un acento lo que hace al pentasílabo tan útil. Y, sin embargo, la combinación con octosílabos y heptasílabos parece obedecer, en realidad, a la constancia del último acento del verso de cinco. Pentasílabos y

<sup>6</sup>En metros más amplios (a partir del heptasílabo) es posible pensar en *combinaciones* de acentos, pero cuando se tienen menos de siete sílabas, dado que los metros se definen por la colocación de su último acento y éstos tienen un lugar fijo dentro del verso y viendo que en español no se dan acentos contiguos, el máximo número de combinaciones posibles será dos: 1-4 y 2-4 para 5 sílabas, 1-3-5 y 2-5 cuando sean 6.

<sup>7</sup>El título es una suposición mía a partir de lo que la letra dice: el disco del que fue transcrita era un promocional que tenía una etiqueta que impedía leer el nombre impreso.

heptasílabos trocaicos compartirán, con el primer tipo de octosílabo mixto, acentos en segunda y cuarta:

o óo óo  
o óo óo óo  
o óo óoo óo

como octosílabos y pentasílabos dactílicos comparten acentos en primera y cuarta con los heptasílabos mixtos:

óoo óo  
óoo óo óo  
óoo óoo óo

En teoría estas combinaciones dependen de que se compartan ambos acentos, pero la verdad parece otra cuando se revisan casos específicos. Aunque la constancia del acento en cuarta constituye el eje de la construcción, éste no necesariamente se presenta en toda combinación acentual y, de hecho, las más ricas parecen basadas en un eje ausente; en la complementación entre acentos *alrededor* de cuarta, más que en un esquema (monótono y) rígido de acentuación. Así, la combinación acentual que recién proponía, la "lógica", no se presenta sino en *Declárate inocente* (José Alfredo Jiménez) que, construida en arte mayor, se fragmenta al pasar al coro, tanto en la guitarra como en la letra:

Si vas atrás del mar	7 a	o óo óo óo
ahí te sigo	5 b	o óo óo
Si vas al cielo azul	7 c	o óo óo óo
Yo voy contigo	5 b	o óo óo.

En cambio, abundan los casos de compensación rítmica por combinación acentual, en que unas veces se dan ambas clases de pentasílabos sumados con una sola de heptasílabos, como en *Tres palabras*:

Dame tus manos, ven.      7 a      ooóooó-

toma las mías	5 b	óóóó
que te voy a confiar	7 c	ooóooó-
las ansias mías	5 b	oóóó <sup>8</sup>

mientras en otras el pentasílabo marca la constante y el heptasílabo varía, como en *Vagar entre sombras*, de José D. Quiñones:

Te acordarás	5 a	óóóó-
de mí cuando me vaya	7 b	ooóooóo
Has de llorar	5 a'	óóóó-
desesperadamente	7 c	oóóooóo
[...]		
No te haré mal, mi bien,	7 a	óóóóóó-
no te haré nada	5 b	óóóóo
No te diré ni adiós	7 c	óóóooó-
cuando me vaya	5 b	óóóóo

Hay que notar en el segundo ejemplo que entre la primera y la segunda estrofa se invierte tanto el orden de los metros como el uso de terminación aguda. Y que, mientras en la otra canción la rima de los pentasílabos es menos importante que la constante acentual de los versos de siete, en ésta, aunque los acentos de palabra aguda siguen marcando tiempos, la asonancia en ambas estrofas y, sobre todo, la rima interna y la anáfora presentes en la segunda son la pauta rítmica real. Quizá a ésta singularidad se deba la sensación de estar oyendo pentasílabos a los que, de pronto, se hicieran contrapuntos más insinuados que dichos (*mi bien, ni adiós*), con los no se rompe el ritmo de la estrofa sino se subraya el contraste métrico y el juego supraformal de la letra.

Hasta aquí he hablado de octosílabos y heptasílabos indistintamente porque no había diferencias pertinentes, pero éstas existen y se entrecruzan. El verso de romance acepta mayor

<sup>8</sup>Otros ejemplos de este tipo de combinación se encuentran en *Qué más me da* (5:1-4 dac; 7:3-6 dac) y otra estrofa de la misma *Tres palabras* (5:2-4 troc; 7:3-6 dac).

número de acentos por verso (hasta cuatro) y por eso la posible coincidencia acentual con el pentasílabo es mayor. A esto se suma, quizá con mayor importancia, que la cuarta sílaba ahora puede marcar hemistiquio, cosa que no ocurría con los versos de siete sílabas, y así, aunque no sea acento obligado del verso largo,<sup>3</sup> su papel al interior de la estrofa es distinto y más importante. A partir de este acento de cuarta es que la complementación entre versos de cinco y ocho sílabas se amplía hacia uno de tres derroteros: la coincidencia, el contrapunto o la amalgama.

Estos términos han de entenderse como nombres tentativos para la descripción del acomodo acentual de los casos que se revisan. Cuando se habla de coincidencia es porque la mayoría de los acentos de los metros combinados coinciden. El contrapunto funciona al revés; se trata de metros ayudados en una estrofa en que no hay coincidencias (o hay muy pocas) en la ubicación de las sílabas tónicas. Por último, la amalgama caracteriza las estrofas sin dominancia; es decir, aquellos casos en que, por ejemplo, el primer pie quebrado de una cuarteta tiene coincidencia y el segundo contrapunto.

Quiero empezar por este último grupo porque en él se ve una serie de características importantes. Éste, tanto como los otros dos grupos planteados, necesita constantes; por eso incluso en los casos en que se mezclan cuatro esquemas acentuales se hallan puntos de coincidencia, aún si éstos sólo son válidos al interior de la estrofa que los presenta; ello permite pensar en una estrofa en que los versos se aislaran entre sí por su esquema acentual, aunque cada uno presentara un esquema propio. Puedo saber que esto será así, de hecho, con sólo calcular todas las posibles combinaciones

---

<sup>3</sup>De los octosílabos descritos por Navarro Tomás, la mitad tiene acento en cuarta sílaba (dactílico y mixto de primer tipo) y la mitad no (trocaico y mixto de segundo tipo). El quinto tipo sería el "polirrítmico" pero, como se vio antes, no tiene por qué ser considerado apto. (Véase Navarro Tomás, *Arte*, 44-46 y *supra passim* nota 6).

número de acentos por verso (hasta cuatro) y por eso la posible coincidencia acentual con el pentasílabo es mayor. A esto se suma, quizá con mayor importancia, que la cuarta sílaba ahora puede marcar hemistiquio, cosa que no ocurría con los versos de siete sílabas, y así, aunque no sea acento obligado del verso largo,<sup>9</sup> su papel al interior de la estrofa es distinto y más importante. A partir de este acento de cuarta es que la complementación entre versos de cinco y ocho sílabas se amplía hacia uno de tres derroteros: la coincidencia, el contrapunto o la amalgama.

Estos términos han de entenderse como nombres tentativos para la descripción del acomodo acentual de los casos que se revisan. Cuando se habla de coincidencia es porque la mayoría de los acentos de los metros combinados coinciden. El contrapunto funciona al revés; se trata de metros ayuntados en una estrofa en que no hay coincidencias (o hay muy pocas) en la ubicación de las sílabas tónicas. Por último, la amalgama caracteriza las estrofas sin dominancia; es decir, aquellos casos en que, por ejemplo, el primer pie quebrado de una cuarteta tiene coincidencia y el segundo contrapunto.

Quiero empezar por este último grupo porque en él se ve una serie de características importantes. Éste, tanto como los otros dos grupos planteados, necesita constantes; por eso incluso en los casos en que se mezclan cuatro esquemas acentuales se hallan puntos de coincidencia, aún si éstos sólo son válidos al interior de la estrofa que los presenta; ello permite pensar en una estrofa en que los versos se aislaran entre sí por su esquema acentual, aunque cada uno presentara un esquema propio. Puedo saber que esto será así, de hecho, con sólo calcular todas las posibles combinaciones

---

<sup>9</sup>De los octosílabos descritos por Navarro Tomás, la mitad tiene acento en cuarta sílaba (daclítico y mixto de primer tipo) y la mitad no (trocaico y mixto de segundo tipo). El quinto tipo sería el "polirrítmico" pero, como se vio antes, no tiene por qué ser considerado aquí (Véase Navarro Tomás, *Arte*, 44-46 y *supra passim* nota 6).

acentuales que haya entre penta y octosilabos. Si además considero la creación de versos supraformales que unan versos en función de sus acentos, las nuevas constantes que adquiriera la estrofa no dejarán dudas sobre su nueva unidad.

Ilustro lo anterior con tres canciones. Transcritas supraformalmente, *¿Por qué dudas mi amor?* y *El que canta* (ambas de Daniel Santos) parecen, por sus acentos, tridecasílabos compuestos (Cfr: *Arte*, 57). Es decir, versos de trece sílabas con dos hemistiquios que, en este caso, son de siete y seis sílabas respectivamente:

Tú me preguntas/que si es verdad que te quiero	óooóo:ooóooóoo
Tú me preguntas/que si sólo a ti yo anhelo	óooóo:óooóooó
*Vsf 1: 1-4:7-9-12	óooóooóooóooó
13 7-6: 2-4-6:9-12	ooóooóooóooó
*Vsf 2: 1-4:6-8-10-12	óooóooóooóoo
13 7-6: 2-4-6:8-10-12	ooóooóooóooó
Cuando yo pienso/que la voz dura tan poco	óooóo:óooóooó
me vuelvo loco/y me duele el corazón	ooóoo:óooóooó
*Vsf 1: 1-4:6-8-10-12	óooóooóooóoo
13 7-6: 2-4-6:8-10-12	ooóooóooóooó
*Vsf 2: 2-4:6-8-10-12	ooóooóooóooó
13 7-6: 2-4-6:8-10-12	ooóooóooóooó

Sin embargo, esta coincidencia casi perfecta de los versos supraformales con los versos de *Arte Mayor* conocidos no es sino engaño colorido. Si, por ejemplo, tomo el segundo verso supraformal de *El que canta* ("me vuelvo loco y me duele el corazón") y considero, además de la muy clara de la novena sílaba, la posible sinalefa de las sílabas 5-6, en vez de un tridecasílabo compuesto de 7-6, me hallo frente a un dodecasílabo de 7-5 que, además, equivale a media cuarteta de seguidilla<sup>10</sup>:

13 de 7-6:      2-4-6:8-10-12      ooóooóooóooó

<sup>10</sup> Se trata en este caso de un heptasílabo trocaico y un pentasílabo dactílico pero, a decir de Tomás Navarro, un dodecasílabo de 7-5 se forma con "dos hemistiquios desiguales, ambos polirítmicos" con lo que podía tratarse de cualesquiera hepta y pentasílabos ... (Ver Navarro Tomás, *Arte*, 56).

12 de 7-5: 2-4-6:8-11 | | oóoóoóoóoó

Y sin embargo, porque sé que la estrofa de la que parto nada tenía que ver con una seguidilla, antes de aventurar conclusiones debo ver el último ejemplo. La siguiente estrofa de *Vereda tropical* (Gonzalo Curiel, letra y música) presenta, en su forma original, un esquema acentual distinto para cada uno de sus versos, pues está compuesta por un pentasílabo trocaico, un octosílabo y un pentasílabo dactílicos y un octosílabo mixto de primer tipo, todos con terminación aguda:

Con ella fui	5 a	oóoó-
noche tras noche hasta el mar	8 b	óoóóoó-
para besar	5 b	óoó-
su boca fresca de amor	8 c	oóoóoó-

Cuatro tipos distintos de versos que, reajustados en función de lo que sus acentos proponen, se convierten en un dístico dodecasílabo en que la rima ventral se pierde:

Con ella fui noche tras noche hasta el mar	oóó:óoóoóó
para besar su boca fresca de amor	óoó:óoóoóó

que, como acentúa siempre las sílabas 4, 8 y 11, no puede ser tomado por un dístico dodecasílabo, entre otras cosas, por las claras marcas de su hemistiquios. Si el primer verso supraformal de este ejemplo semeja un dodecasílabo dactílico, y el segundo uno "de 5-7" (*vid Arte*, 54 y 56), basta confrontar sus respectivos esquemas para ver que no son tales:

*Vsf 1: 2-4:5-8-11	oóó:óoóoóó
12 dac: 2-5:8-11	oóoóó:óoóoó

*Vsf 2: 1-4:6-8-11	óoóó:óoóoóó
12 5-7: 1-4:7-9-11	óoóó:óoóoóó

Así, viendo que se pierde una rima cierta y que el verso supraformal sugerido por los acentos no es posible, al menos en el primer caso, porque habrían de plantearse dos acentos contiguos (sílabas 4 y 5), he de asumir la complementariedad acentual únicamente como un fenómeno que sugiere una

unidad mayor "inexistente": el verso supraformal. Fantasma metodológico que, sin embargo, está plenamente justificado en la *performance* tanto por la música como por la emisión; rasgos suprasegmentales de este análisis que, sin embargo, marcan la recepción, y podrían sugerir al oído tantas interpretaciones como formas de escuchar pueden ser pensadas.

Si la complementación acentual lleva a plantear posibles estructuras mayores, importa tener muy claro que el hecho de tener dos metros combinados no hace ni obligatoria ni ineludible esta conversión. Los casos de coincidencia acentual absoluta apuntalan esto. Si bien son poco comunes, resultan interesantes por la musicalidad que presentan, pues cuando los dos primeros acentos de ambos metros coinciden, el tercer acento de los octosílabos, al alargar y aligerar la estrofa, determina su ritmo.

Aunque esta combinación métrica puede convertirse en versos supraformales mayores, la coincidencia acentual la determina claramente como Arte Menor porque no es posible hallar un esquema al que se puedan ajustar, dados sus acentos y el ritmo que de éstos se desprende. Así, el coro de *Mi delito* ayunta octosílabos mixtos de primer tipo y pentasílabos trocaicos que al ser convertidos semejan tres clases de dodecasílabos, sin pertenecer a ninguna cabalmente:

hablándole al corazón/de mis quebrantos	oóoóoó:oóoó
contándole de mi amor/la triste historia	oóoóoó:oóoó
*Vsf 1 y 2	oóoóoó:oóoó 2-4-7-9-11
12 polirrítmico	oóoóoó:oóoó 2-4-7-9-11
12 dactílico	oóoóoó:oóoóoó 2-5-8-11
12 de 5-7	oóoó:oóoóoó 1-4-7-9-11

Lo que demuestra que, mientras la amalgama acentual produce unidades supraformales mayores, la coincidencia afirma la pertenencia a uno u otro Arte de una combinación métrica dada. Quedan por ver los casos de contrapunto acentual.

Lo primero que llama la atención es que, entre los ejemplos disponibles, no existen casos "limpios". Las estrofas que a continuación reviso presentan los tres metros vistos en esta parte y, como lo hacen de manera distinta, me parece importante verlos con cuidado. *Tres palabras* y *El que canta*, que corren riesgo de volverse ejemplos únicos, tienen versos de cinco, siete y ocho sílabas y quizá por eso establecen zonas acentuales" que, como no son patrones exactos, marcan ritmos menos fluctuantes que las estrofas mixtas, pero más flexibles que los de las coincidentes. Se trata, de nuevo, de una complementación acentual "alrededor de cuarta", con acentos en sílabas 1-4 para el pentasílabo, y 3-5 para el romance:

Con tres palabras	5 a	oóoóo
te diré todas mis cosas,	8 b	oóoóoóo

Estos versos, al margen de su posible transformación en un imperfecto tridecasílabo de 7-6 (el acento de la sílaba diez no existe y los hemistiquios no coinciden), plantea un juego acentual invertido porque, si se ve bien, los acentos del pentasílabo pueden coincidir con los del romance a partir de la sílaba tres,

Con tres palabras	5 a	oóoóo
te diré todas mis cosas,	8 b	oóoóoóo

del mismo modo que si reacomodo el pentasílabo trocaico y el heptasílabo dactílico del final de la segunda estrofa que usé antes como ejemplo:

y esas palabras son:	7 c	oóoóoó-
cómo me gustas	5 d	óoóóo

En cambio *El que canta* ejemplifica el contrapunto absoluto. No hay acomodo posible a una estructura previa porque, tanto si se ven como versos supraformales<sup>11</sup> como si se manipula la extensión de los versos para “correrlos”, el número de acentos que presenta y la distribución de éstos dentro del verso siguen siendo arbitrarios.

Porque el que canta	5 a	óóóóó
dice mucho y sufre poco	8 b	óóóóóóóó
porque el que canta	5 a	óóóóó
olvida su dolor	7 c	óóóóóóó

Así, parece que hay ya elementos suficientes para explicar por qué se presentan o no todas las combinaciones que la métrica del Bolero haría *posibles*. Retomando las ideas que abren este capítulo parece que, así como la complementación acentual se manifiesta en franjas alrededor de ciertos acentos, determinados a su vez por los metros de que se trate, el comportamiento métrico en sí se rige por sistemas similares.

Puesto que parto del establecimiento de una franja para determinar la pertenencia del *corpus* al Arte Menor he de suponer que estos metros funcionan, o pueden funcionar, en forma equivalente si se combinan con metros de “fuera” y que entre ellos, en cambio, la posibilidad de combinación disminuye por su proximidad métrica. Si por una parte las similitudes acentuales son necesarias para establecer el ritmo de un estrofa, no lo es menos la necesidad de diferenciación entre versos. Aquellos que se separen por más de una sílaba podrán establecer contrastes, pero los metros

<sup>11</sup>Revisadas todas las posibilidades para aproximar a un metro preexistente el segundo verso supraformal, es claro que ninguna de estas estructuras es suficientemente cercana como para empatarla con éste:

*Vsf 2:	1-4-6-8-10	óóóóóóóóóó
11 enfático:	1- 6- 10	óóóóóóóóóó
11 sáfico a:	4- 8-10	óóóóóóóóóó
11 sáfico b:	4-6- 10	óóóóóóóóóó
11 daclítico:	1-4 7 10	óóóóóóóóóó

contiguos crearán, la mayor parte del tiempo, la sensación de formar estrofas mal medidas. Por eso no hay mayor sentido en ver las combinaciones de hexa y heptasilabos (que, por otra parte, no se dan en más que una docena de casos) o las que estos últimos tenga con el romance, mientras es necesario ver las de versos de seis y ocho sílabas, puesto que dentro de esta *zona acentual* es el único par capaz de establecer concordancia regular (*Cfr: Arte, 76-77*).<sup>12</sup>

Esto es así porque la diferencia mínima entre metros (una sílaba) rompe la regularidad y/o el contrapunto interno de ambos sin ofrecer posibilidades combinatorias reales. Así, la inclusión de un verso en un metro distinto al que domina un estrofa determinada será percibida como un error, como una falla que un acento salva del desastre o como un riesgo tomado en función de la música y/o el ritmo de ésta, pero difícilmente como una decisión aural o una combinación, a menos que la proporción de un metro y otro se acercara.

Veamos ahora la concordancia entre versos de seis y ocho sílabas. Si no se analizan todas las estrofas en que se combinan es porque, de cuarenta que son, veintisiete presentan, además, otros metros. A diferencia del grupo amplio, en que la mayor parte de los ejemplos parten de estrofas de cuatro versos —son quince, entre tetrástrofos y octástrofos—, el grupo “limpio” está dominado por cinco sextillas e incluye, además, un nonástrofo, tres quintillas, dos tetrástrofos y un heptástrofo, lo que dibuja un panorama en que, al parecer, las estrofas en que mejor se acomodan octo y hexasilabos tienen “base tres”.

Sin embargo, puesto que con “base tres” se construyen lo mismo tercetos, sextillas, sextetos y “nonetos”, ¿a qué tipo de estrofa habré de achacar la reunión de hexa y octosílabos? En un

---

<sup>12</sup>Para ver una lista de las combinaciones hipotéticamente posibles entre estos tres metros, véase el Cuadro II.2, Combinaciones acentuales en torno al metro de romance, al final del capítulo.

primer momento tomé las sextillas como punto de partida porque eran las más abundantes. No los sextetos ni los "nonetos" porque éstos se componen, sobre todo, en Arte Mayor.<sup>15</sup> Por otra parte, pensar en tercetos repetidos era difícil por la ausencia, en este grupo, del terceto como tal y porque, aún estando presente, su esquema rímico no permitiría hablar de variación si no era en tercetos encadenados (aba-bcb-edc...). Sin embargo, la descripción que hace Navarro Tomás de los tercetos incluye la *playera* y a partir de ésta se hizo necesario volver a revisar el asunto.

Navarro Tomás describe la *playera* como una canción andaluza consistente "en un terceto en que los versos primero y tercero son hexasílabos rimados y el segundo generalmente endecasílabo suelto" (*Arte*, 100). En cambio Pastor Pérez considera la "seguidilla gitana, *playera* o *seguiriya*" como un grupo de "cuatro versos con rima asonante en los versos pares, todos de seis sílabas, excepto el tercero que tiene once sílabas", y casi por descuido admite que "a veces no tiene más de tres versos, en cuyo caso se repite el primero o se antepone un verso de invocación" (*La seguidilla*, 30).

Si abstraigo las coincidencias una *playera* puede convertirse, entonces, en un terceto de nones hexasílabos rimados con segundo verso suelto... mayor ¿Sería posible suponer que de la *playera*, en cuanto subclase de la *seguidilla*, se hayan desprendido las sextillas del Bolero? Si viendo que el último esquema rímico que Pastor Pérez propone (inv + bcb) puede escribirse como

---

<sup>15</sup>Entre los ejemplos que da Navarro Tomás, aunque haya sextetos "alirados", principalmente hallamos versos de Arte Mayor. En los "nonetos", sólo el "Diálogo entre Amor y un viejo", de Rodrigo de Coia, agrupa versos menores, en  $\pm 8$  sílabas (Ver Navarro Tomás, *Arte*, 108-113 y 123-125).

0bcb que, a su vez, puede simplificarse en aba, parecería que sí. Pero ninguna de las estrofas que siguen presenta un esquema abacaba ó abacede, como habría que suponer para una sextilla así cunstruida.

Y sin embargo, no parece imposible que, en la conformación de las sextillas del Bolero, el papel de la playera y los tercetos consistiera en establecer las estrofas de "base tres" como opción cabal, al tiempo que posibilitaba el cambio de los endecasílabos originales en romances, pues en romance se escriben los otros dos tipos de terceto que Navarro Tomás describe.

Quizá a esta mezcla de flexibilizaciones y cambios estructurales recíprocos obedecen algunos esquemas rítmicos presentes en las estrofas que ahora me ocupan. *Escándalo* (Rafael Cárdenas y R. Fuentes), mantiene en sus tres sextillas la rima aab:ceb, que en *Arte del verso* (111) únicamente aparece cuando se ejemplifican sextetos de endecasílabos y heptasílabos, ya como Aab:Ccb, ya bajo la forma AaB:CcB. Y, sin embargo, aquí se agrupa un octosílabo a cada par de hexasílabos (8.6.6) y a partir de esta combinación métrica se juega con los esquemas rítmicos variando los tipos del octosílabo inicial o los de los hexasílabos, aún dentro de una misma estrofa:

Porque tu amor es mi espina	8 a	óóóóóó	dae
por las cuatro esquinas	6 a'	óóóóótroc	
hablan de los dos	6 b	óóóóó- troc	
"es un escándalo" dicen	8 c	óóóóóó	dae
y hasta me maldicen	6 c	óóóóótroc	
por darte mi amor	6 b'	óóóóó- dae	
No hagas caso de la gente	8 d	óóóóóó	troc
sigue la corriente	6 d'	óóóóótroc	
y quíereme más;	6 e	óóóóó- dae	
con eso tengo bastante	8 f	óóóóóó	dae
vamos adelante	6 f	óóóóótroc	
sin ver qué dirán	6 e'	óóóóó- dae	
No hagas caso de la gente	8 d	óóóóóó	troc

sigue la corriente	6 d'	óóóóótroc	
y quíereme más;	6 e	oóóóó- dac	
que si esto es escandaloso	8 i	óóóóóóóó	dac
es más vergonzoso	6 i	oóóóóódac	
no saber amar	6 e'	oóóóó- dac	

La tentación de los tercetos resurge entonces porque, bien vista, la canción puede dividirse supraformalmente a partir de la constancia de los "segundos" hexasílabos agudos. Vista así, las dos primeras estrofas tendrán concordancias acentuales en dos de los tres posibles pares de versos y contrapuntos en el tercero, mientras la tercera sólo coincide en uno de los pares posibles:

óóóóóóó: óóóóóó: óóóóó-  
 óóóóóóó: óóóóóó: oóóóó-

óóóóóóó: óóóóóó: oóóóó-  
 óóóóóóó: óóóóóó: oóóóó-

óóóóóóó: óóóóóó: oóóóó-  
 óóóóóóó: oóóóóó: oóóóó-

El texto así explicado resulta por demás árido, pero me pareció la mejor manera de acercarme "objetivamente" a lo que el corazón transcribe como oferta de constancia ante lo adverso y que el oído no sabe catalogar puesto que suena a tango con ritmo andaluz, sin ser por ello bailable.

La riqueza de los posibles juegos acentuales entre ambos metros está determinada, así, por su coincidencia o separación acentual. Pero es en virtud de su suficiente separación que una estrofa cuyos tres primeros versos inician con sílaba tónica puede tener contrapuntos internos al variar el metro, e incluso entre dos versos de igual cantidad silábica:

óóóóóóó  
 óóóóóó  
 óóóóó-  
 óóóóóóó  
 óóóóóó  
 oóóóó-            (primera sextilla)

Como la disposición de sus metros corresponde mayoritariamente al esquema anterior, *La sitieta*.<sup>14</sup> *¿Qué te pasa?* (Pedro Flores) y *Bésame mucho* (Consuelo Velázquez), presentan juegos acentuales muy parecidos a los de *Escándalo*. Sin embargo los contrapuntos son mucho más frecuentes que en el modelo recién establecido y, si bien *La sitieta* mantiene un esquema más o menos rígido en que la variación acentual se limita a la contraposición de los octosílabos (trocaico el primero y dactílico el segundo), *¿Qué te pasa?* y *Bésame mucho* se enriquecen con la inversión del orden de sus hexasílabos de uno a otro de sus tercetos supraformales:

La sitieta se ha marchado	
y yo enamorado	
lloro por su amor	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
Es para la sitieta	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
cual si fuera un día	
que le falta el sol	

Entre el amor y el olvido	
no hay más que un momento	
de separación	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
Cuando el amor es sincero	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
no se queda solo	
ningún corazón	

Quiero tenerte muy cerca	
mírame en tus ojos	
verte junto a mí	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
Piensa que tal vez mañana	óóóóóó: óóóóó: óóóó-
ya estaré muy lejos	
muy lejos de ti	

¿Pero qué pasa al cambiar el número y el orden de hexa y octosílabos presentes en cada sextilla? ¿La diferencia de versos en que se presenten puede establecer dominancia entre dos metros

<sup>14</sup>*La sitieta* sólo se consigna bajo título porque la transcripción está hecha a partir de una grabación sin créditos y no se consigna en cancionero alguno.

combinados? En otra de esta estrofas. *Bésame mucho* redistribuye sus metros y, ya por la necesidad que hay de alargar los hexasilabos para cubrir la cantidad musical que a cada verso se le haya asignado, ya por el contrapunto entre sus acentos, ésta se alarga y se hace lento reclamo amoroso, arrullo casi, que al pasar al segundo terceto da al verso el impulso del miedo, subrayado en el cambio de ritmo:

Bésame, bésame mucho	8 a	óoo óoo óo	dac
como si fuera esta noche	8 b	óoo óoo óo	dac
la última vez	6 c	oo oo ó-	dac
Bésame, bésame mucho	8 a	óoo óoo óo	dac
que tengo miedo perderte,	8 d	o óo óoo óo	mix1
perderte después	6 c	oó oo ó-	dac

Se trata, entonces, de una buena combinación, con mucho juego y, pese a la mayor cantidad de romances, sin dominancia real.

*Flores negras* (Sergio de Karlo), en cambio, parece obedecer a un pie quebrado supraformal determinado por la música, toda vez que su sexteto:

Aunque viva prisionero	8 f	óo oo óo óo	troc
en mi soledad	6 g	oó oo ó-	dac
mi alma te dirá: "te quiero"	8 f	óo óo óo óo	troc
Nuestros labios guardan flama	8 h	óo óo óo óo	troc
de un beso voraz	6 g	oó oo ó-	dac
que no olvidarás mañana	8 h	o óoo óo óo	mix2

se presenta al oído como algo mucho más cercano a una estrofa de diez versos irregulares:

Aunque viva	4 a
prisionero	4 b
en mi soledad	6 c
mi alma te dirá:	6 c'
"te quiero"	3 b
Nuestros labios	4 d
guardan flama	4 e
de un beso voraz	6 e'
que no olvidarás	6 e'

en que, los versos largos aceleran el ritmo y en realidad se emiten como un sólo verso que sólo es posible separar por la rima final en aguda, mientras los trisílabos lo regresan al original, un poco más lento, para reiniciar los cambios a partir del tetrasílabo siguiente.

Hubiera sido interesante ver una estrofa de *Si Dios me quita la vida* (Luis Demetrio) en la que, suprimido el terceto inicial por su irregularidad métrica y con la consecuyente falta de sentido en la letra, se presentaba una distribución única de los metros que me ocupan:

[Si Dios me quita la vida / antes que a tí / le voy a pedir ser el ángel]			
que cuide tus pasos	6 a	oóoóo dac	d
pues si otros brazos te dan	8 b	oóoóoó-	mixl e
aquel calor que te di	8 c	oóoóoó-	mixl b
sería tan grande mi cielo	8 d	oóoóoóo	mixl f
que en el mismo cielo	6 d	úoóoóo troc	f
me vuelvo a morir	6 c	oóoóo dac	b

pero la imposibilidad real de renunciar a los tres primeros versos me orilla a asumir esta estrofa como un noneto hecho de un cuarteto y una quintilla en que los versos de metro menor (5 y 6) sirven sólo como apoyo para resolver los largos (8 y 9 sílabas), sin más relaciones acentuales y/o rítmicas que aquellas a las que la música obliga.

Esta obligatoriedad forzada por la música remite necesariamente a la ligazón de los componentes de un bolero. Fenómenos para los que en teoría podría suponer conexiones no obligatorias, como el metro de los versos y la extensión de las estrofas, parecen generar reglas internas para la composición. Así, la alternancia entre hexasílabos y romances, ausente en las sextillas, domina en los tetrástrofos que agrupan estos metros y, más interesante aún, repite siempre el esquema 6-8-6-8:

Sombras, nada más	6 a	úoóoóo troc	
acariciando mis manos	8 b	oóoóoóo	mixl

Sombras, nada más	6 a	óóóóótroe	
en el temblor de mi voz	8 c	óóóóóóó-	mixl
Sombras, nada más	6 a	óóóóótroe	
entre tu vida y mi vida	8 b	óóóóóóó	troc
Sombras, nada más	6 a	óóóóótroe	
entre tu amor y mi amor	8 c	óóóóóóó	troc
			( <i>Sombras</i> , F. Lomuto, y S.M. Contursí)
Llévame si quieres	6 a	óó'óóó troc	
hasta el fondo del dolor	8 b	óóóóóóó-	troc
hazlo como quieras	6 c	óóóóóótroe	
por maldad o por amor	8 b	óóóóóóó-	troc
			( <i>Entrega total</i> , Abelardo Pulido)

Ambas composiciones apuestan su ritmo a la posibilidad o no de establecer hemistiquios claros (aún si son irregulares) en uno y otro metro, pero la primera los marca en los versos de seis sílabas y acelera el ritmo de los de ocho (que no pueden subdividirse porque la sílaba cuarta o está a media palabra o es aguda), mientras la segunda genera un esquema más complejo en que la presencia de hemistiquios regulares se da o no al margen del metro del verso.

Viendo que no es posible documentar el fenómeno en otro tipo de estrofas, he de suponer que la alternancia entre dos metros combinados cualesquiera sólo es obligatoria si éstos se hallan dentro de un tetrástrofo. Y que cuando en esta clase de estrofa se combinan dos metros en otro orden éste obedece, en realidad, a otros factores de la composición que van de la necesidad de subrayar el sentido con tri y tetrasílabos iniciales a la combinación accidental de metros contiguos y no han de considerarse combinaciones métricas reales.

Para la combinación de más de dos metros puedo suponer, entonces, una *construcción zonal* —ya consecuencia de una métrica inexacta desde el punto de vista de la poesía culta, ya determinada por la música y entonces más popular que nunca— que, si bien no es menos válida por no

desprenderse de una decisión autoral, es difícil justificar como un rasgo estructural conscientemente definido.

Sé que es peligroso pensar, cuando se analiza un género de cultivo popular como éste, en actos conscientes e inconscientes durante la composición. Puesto que el proceso creativo no está necesariamente sujeto a una planeación previa de la obra, lo que pudiera llamarse "consciencia" es una abstracción riesgosa: parto de fuera en el intento por reconstruir las razones que haya para que las obras sean lo que son y, en esa medida, no hago más que sugerir explicaciones posibles. Por eso debo asegurar mi impronta, afianzar la explicación que me doy sobre la construcción del texto obligándome a decir que un rasgo es decisión autoral si encuentro una explicación que justifica la forma que el texto tiene *de facto* o catalogándolo en alguno de los espacios que se abre entre la complementación musical y el "error métrico" si no logro explicar la forma de lo que leo.

Las razones para que en los tetrástrofos dos metros alternen habrá que buscarlas en la estructura misma de la estrofa. Así, la tendencia del tetrástrofo a "balancearse" parece responder casi por naturaleza a su número par de versos; a su brevedad, pues a excepción de la octava real, en que además no se usan sino endecasílabos, no hay estrofas de ocho versos que presenten alternancia; y, por supuesto, a la multicitada tradición de la poesía popular originada en *muwashajaj* y cantares de gesta que, además de heredar a los cultivos secundarios la rima alterna pudo, al paso del tiempo, determinar también la alternancia en la combinación de dos metros diferentes.

En el grupo de canciones de que ahora me ocupo quedan cuatro estrofas. Las quintillas, que pertenecen a *Sombras* (Lomuto y Contursi) y *Perdón* (Pedro Flores), presentan rimas ventrales repetidas, totalmente ajenas a las previsibles para estas estrofas, y no relacionan sus metros.

Igualmente extraña es la combinación de éstos porque, puestos todos los octosílabos juntos, el ritmo cambia por partes en vez de ondular, como hubiera hecho de ser otra la disposición.

Pude ser feliz	6 a	óo óo ó-	troc
y estoy en vida muriendo	8 b	o óo óoo óo	mix1
y entre lágrimas viviendo	8 b	óo óo ?o óo	troc
el pasaje más horrendo	8 b	óo óo óo óo	troc
de este drama sin final	8 c	óo óo óo ó-	troc
Jamás habrá quien separe	8 a	o óoo óo óo	mix2
amor de tu amor el mío	8 b	o óoo óo óo	mix2
porque todo lo que ansío	8 b	o óoo óo óo	mix2
es que el amor mío	6 b	oó oo óo	dae
viva por tu amor	6 c	óo óo ó-	troc

*Perdón* justifica ampliamente el número de veces que se le ha grabado cuando, apoyado por la música, el emisor separa la primera palabra de cada romance (a ello contribuye también que las dos primeras sean agudas) creando la sensación, al llegar a los hexasílabos, de que el ritmo actual de la canción estuvo ahí desde el principio. En algunas grabaciones el juego continúa y, cantando contrapuntos con el coro,<sup>15</sup> construye un discurso doble en que se trenzan tanto los ritmos como las velocidades de enunciación:

<sup>15</sup>En el octavo corte del disco compacto *Quince grandes éxitos* (Continental, SD-1501) la parte del coro también está grabada en voz de Daniel Santos.

92

DS

Si tú sabes que te quiero  
con todo el corazón

con todo el corazón  
con todo el corazón  
que tú eres el anhelo  
de mi única ilusión  
de mi única ilusión  
de mi única ilusión  
ven calma mis angustias  
con un poco de amor  
con un poco de amor  
que es todo lo que ansía  
mi pobre corazón

CORO

si  
tú sabes  
que te quiero

Ven  
y dame la esperanza  
de la dicha  
que se alcanza  
cuando ama  
cuando ama  
el corazón

La voz principal para esta construcción, lo que canta Daniel Santos, pasa a segundo plano en la audición por las triples repeticiones de los versos que subraya, creando una sordina de fondo constante en que destacar los pies quebrados del coro.

Abandono mi digresión auditiva. Las dos estrofas que restan son un nonástrofo de *¿Qué te pasa?* —que en realidad es la misma estrofa que antes vista como sexteto con un nuevo terceto, por lo que voy a obviarla—, y un heptástrofo de *Venganza* (Pedro Flores) en que, pese a la esperanza puesta, es imposible encontrar la seguidilla a menos que se fuercen los hechos. En verdad se trata más bien de una quintilla a la que se agrega un distico suelto que encaja perfectamente por lo que enuncia pero que no mantiene relación rímica con el resto de la estrofa supraformal<sup>10</sup> de la que es parte:

Hoy me sobran los pesares	8 a	óóóóóó	trac
mi fe es una fe mentida	8 b	oóooóóó	mix2
tanto cambió en un segundo	8 c	óooóooó	dac

<sup>10</sup>Más adelante se discute la forma en que una estrofa ha de ser definida. Baste saber, de momento, que aquí uso *estrofa supraformal* para referirme a cualquier grupo de versos que forme una unidad por el sentido, más que un conjunto por la forma.

que hoy todo en el mundo	6 c	oó oo óo	dac
parece mentira	6 b	oó oo óo	dac
Estoy como un huerfanito	8 d	o óo óoo óo	míxl
¡Qué malo es ser infeliz!	8 e	o óo óoo ó-	míxl

Me pareció sin embargo que era importante incluir este ejemplo por sus posibles conexiones con formas de lírica popular como el huapango. La ligazón es aparentemente absurda, pero considerando que “en las cañas y polos andaluces y en los huapangos mexicanos, la quintilla asonantada suele dejar suelto el primer verso, abebe” (Navarro Tomás. *Arte*, 106) y viendo también que, entre las estrofas de cinco versos que describe Navarro Tomás no hay otra con tres tipos de rima, ¿qué evidencia tengo para no aceptar la posibilidad de que esta evolución andaluza → veracruzana no haya marcado en algo la forma de componer del Caribe? La quintilla rima abebc y no abebe, pero sí he validado un tetrasílabo y tres hexasílabos como resultado de una doble derivación del pie quebrado y la seguidilla con el romance como eje (*vid supra, passim* 72) ¿qué es tan distinto en este caso que no permita suponer un uso popular (y por eso “inexacto”) de una forma de versificación heredada?

Un último argumento en favor de esta idea. En el ejemplo domina claramente el verso de ocho sílabas lo que pudiera hacerme dudar si la presencia de los hexasílabos no es un error métrico. Sin embargo, la música con que se canta esta estrofa tiene dos tiempos, uno lento y quejumbroso para el primer par de versos y uno más ágil, que sin embargo parece caerse cuando la voz llega al final de los versos tres y cuatro, pero que se mantiene y vuelve a crecer al llegar al símil y el epifonema finales, todo ello habiendo cruzado por el par de hexámetros que me ocupan ¿Voy a imaginar un cúmulo de “fallos” técnicos (métricos, musicales y poéticos) tal que permita la continuidad para el poema? Podría, pero me parece absurdo reducir tan redonda expresión de

sufrimiento por ausencia a algo semejante, aún con la incomodidad que crean el débil sími! de orfandad y la ñoñería del diminutivo en el penúltimo verso.

¿Qué es posible concluir sobre el metro en el Bolero? Se extrañará quizá, para los versos de Arte Mayor, un análisis similar al que me trajo aquí, pero creo contar con suficientes elementos de juicio para saber que éste es prescindible. Puedo obviarlo porque he visto como la conjunción de música y poesía, esto es, la forma en que se estructura el Bolero en la rima y el ritmo, dados sus juegos acentuales y musicales, lo convierten generalmente en un texto nuevo y un tanto ajeno a los parámetros con que normalmente nos acercamos a la música. Los textos que resultan, entonces, de los versos supraformales, la idea misma de la supraformalidad de los géneros populares cantados, permite suponer que cuando se recurre a la versificación de Arte Mayor para construir éstos no se hace más que echar mano de un metro "otro", de un elemento que podía no ser previsible pero que se adapta y funciona igualmente bien, quizá porque se le usa sin solemnidades, uso que si a veces es ambiguo, en general enriquece las composiciones, abriendo muchas posibilidades de recepción e interpretación para cada pieza.

Amor perdido:  
 si, como dicen, es cierto que vives  
 dichosa sin mí,  
 vive dichosa  
 quizá otros brazos te den la fortuna  
 que yo no te di  
 Hoy me convengo  
 que por tu parte nunca fuiste mía  
 ni yo para tí<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>La autoría de esta pieza está a discusión porque el *Cancionero Mexicano* y el *Libro de oro. Un siglo de bolero*, sostienen que es de Rafael Hernández, mientras el *Cancionero Popular Mexicano*, el *Cancionero W* y *Boleros de siempre* (Orfeón, LP-JM-28, 1:A6), la asignan a Pedro Flores.

dejando entender que no es posible poner en compartimentos estancos todos los elementos que se reúnen en la música y la poesía popular pues *Amor perdido*, por ejemplo, puede tener la forma que tiene tanto por una transformación del pie quebrado con el uso de nuevos metros, como por influencia de la playera. En cuanto a que los versos sean pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos o sólo versos de seis y cinco sílabas, aún quedarán la música, los supraformales y el sentido que encierra cada verso para defender la transcripción actual, conscientes de que ésta es sólo una explicación posible.

## II.2 Estrofa

Antes de analizar la forma en que el Bolero dispone sus estrofas procuraré aclarar lo que éstas son puesto que, en realidad, ni el número de versos que ha de tener es fijo, ni obligatoria la repetición de sus esquemas rítmicos y/o métricos.<sup>13</sup> Veo dos posibles soluciones para esto. La primera, formal, partiría de la observación del primer esquema métrico-rítmico que se identifique en la composición que, suponiendo que se desvelara constante, permitiría establecerlo como estrofa; sin embargo, en los casos sin rima o con estrofas irregulares, el método, como modelo puramente experimental, puede no servir. La segunda opción —más complicada por lo que implica como análisis fragmentario de un discurso pero, quizá, mucho más conveniente— sería considerar que una estrofa se autodefine por ser la expresión cabal de una idea y que, sólo en segundo término, presenta esquemas rítmicos y métricos que la determinan como subconjunto formal de un discurso.

---

<sup>13</sup>Véase D.L.C. DRAE y Fernando Corripio, *Gran diccionario de sinónimos* (Bruguera, Barcelona, 1978) s.v: estrofa, y Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (Porrua, México, 1988) s.v: estrofa, metro e isosilabismo.

dejando entender que no es posible poner en compartimentos estancos todos los elementos que se reúnen en la música y la poesía popular pues *Amor perdido*, por ejemplo, puede tener la forma que tiene tanto por una transformación del pie quebrado con el uso de nuevos metros, como por influencia de la playera. En cuanto a que los versos sean pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos o sólo versos de seis y cinco sílabas, aún quedarán la música, los supraformales y el sentido que encierra cada verso para defender la transcripción actual, conscientes de que ésta es sólo una explicación posible.

## II.2 Estrofa

Antes de analizar la forma en que el Bolero dispone sus estrofas procuraré aclarar lo que éstas son puesto que, en realidad, ni el número de versos que ha de tener es fijo, ni obligatoria la repetición de sus esquemas rítmicos y/o métricos.<sup>15</sup> Veo dos posibles soluciones para esto. La primera, formal, partiría de la observación del primer esquema métrico-rítmico que se identifique en la composición que, suponiendo que se desvelara constante, permitiría establecerlo como estrofa; sin embargo, en los casos sin rima o con estrofas irregulares, el método, como modelo puramente experimental, puede no servir. La segunda opción —más complicada por lo que implica como análisis fragmentario de un discurso pero, quizá, mucho más conveniente— sería considerar que una estrofa se autodefine por ser la expresión cabal de una idea y que, sólo en segundo término, presenta esquemas rítmicos y métricos que la determinan como subconjunto formal de un discurso.

---

<sup>15</sup>Véanse *DLC*, *DRAE* y Fernando Corripio, *Gran diccionario de sinónimos* (Bruguera, Barcelona, 1978) s.v: estrofa, y Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (Porrua, México, 1988) s.v: estrofa, metro e isosilabismo.

Así fue como se subdividieron las transcripciones para su análisis y, pese a que cabía el temor a formar estrofas artificialmente *sui géneris*, el resultado me parece aceptable y cercano al que podría arrojar un análisis tradicional restringido a la forma. Y tiene la ventaja de estar compuesto por estrofas que se determinaron "solas" y no a partir de la imposición de una poética "lógica" predeterminada.

Si el resultado, que no se despega demasiado de las formas estróficas tradicionales, puede hacer pensar que esta manera de definir estrofa no es sino un truco metodológica será porque, en realidad, una estrofa no puede ser definida únicamente por sus características formales y siempre ha requerido dar una idea completa para ser tal: no porque aquí se finja un procedimiento nuevo para definir un subconjunto viejo en la poesía en español. Paso a ver las estrofas que prefiere el Bolero y a explicar por qué lo hace.

Pese a que a partir del Siglo de Oro se le ha usado a veces como base de composiciones mayores, el dístico, por su propia naturaleza, se presenta de preferencia como estribillo. Cuando es base de una composición completa pierde una parte de su definición de estrofa: enlaza su rima para dar continuidad al poema, pero sigue expresando ideas aisladas cada dos versos. En el otro extremo, cuando aparece en refranes populares, queda cerrado sobre sí mismo; es su propia síntesis porque da una idea cabal y, sin mezclarse, cumple sus requerimientos formales como estrofa.

Así, no debe ser extraña la poca presencia de esta estrofa en el *corpus*. De hecho, dísticos reales, no hay sino tres; monorrimos —sí es posible plantear tal categoría para un conjunto de dos versos— y monométricos, presentes en *Lamento borincano* (Rafael Hernández), *Sin un amor*

(Alfredo Gil<sup>19</sup>) y *Virgen de media noche* (Pedro Galindo). Creí que entraban en esta categoría otro par de estrofas, pero sus metros no parecían naturales (hacían pensar en versos dobles) y una lectura más cuidadosa demostró que son dísticos supraformales.<sup>20</sup> Sobre el papel que, como marca de separación de los distintos tratamientos discursivos que puede presentar una pieza, parece jugar el dístico dentro de las composiciones que lo incluyen volveré más adelante.

El reducido número de tercetos presentes en el *corpus* responde a su tendencia a ligarse en sextillas (*vid supra, passim* nota 13) y hace innecesaria su revisión. Aunque se puede adelantar que el centro de la estructura estrófica del Bolero está en las *coplas*,<sup>21</sup> a partir de los tercetos y su constante ligazón quizá sea importante revisar, primero, las estrofas "mayores".

El uso de sextillas es amplio e irregular. Sólo hay estrofas constantes, con metro común a todos los versos, en seis, siete y ocho sílabas y no son más que veinticinco. Las otras sesenta y tres (el 72% restante en el *corpus*), no obedecen a una concepción estable. Los rastros estándar de las sextillas originales son difíciles de seguir porque, aunque se presentan a nivel estructural, lo hacen transformados y de forma velada. Es decir, responden al hecho de que en las estrofas de seis versos las únicas combinaciones métricas existentes establecen proporciones de uno y medio a uno (14 y 9,

---

<sup>19</sup>En el *Libro de oro. Un siglo de bolero* (61) y el *Cancionero W* (153) se dice que el autor es Alfredo Gil, el *Cancionero Popular Mexicano* (II:268) da a Jesús Navarro por coautor, Zavala (*El Bolero*, 155) dice que es sólo de Navarro y en el *Cancionero Mexicano* (II:1016) se da como autores al Trío "Los Panchos". El disco del que se grabó la pieza no aporta más datos y la pertenencia de Navarro y Gil al famoso trío obliga a aceptar la coautoría como verdad.

<sup>20</sup>Daniel Santos, *La muerte de Linda*. Sin autor, *Compasión*.

<sup>21</sup>Con base en la *cuarteta* se elabora una serie de estrofas de cuatro y cinco versos con rimas variadas que Navarro Tomás identifica, en conjunto, como base de la canción popular (Ver *Arte*, 100-108).

11 y 7) o de uno a dos (14 y 7, 8 y 4) entre los versos "largos" y "cortos" con que se forman, pero no respetan ni los metros ni las rimas que para éstas pudieran preverse.<sup>22</sup>

En cuanto a la regularidad de las sextillas compuestas en un solo metro (hexa, hepta y octosilabos), ésta responde tanto a una recomposición de la copla, en que la conservación del metro subsana la variación de la estrofa, como al posible origen de la sextilla del Bolero en la *playera* (vid *supra*, *passim* nota 13), siempre que se tome en cuenta el inevitable entrelazamiento evolutivo del metro y la extensión estrófica.

Los heptástrofos tampoco son frecuentes. Trece canciones, dieciséis estrofas, doce con presencia de hepta y pentasilabos; y una gran dificultad para hallar constantes-guía. No se puede documentar alternancia alguna, mucho menos la que originalmente presentó la seguidilla (7.5.7.5:5.7.5), y tampoco es posible establecer un patrón métrico; a tanto llega la polimetría de estas estrofas. El problema de evaluar su presencia en el *corpus* parece estar determinado, así, por su extensión misma. Un heptástrofo, seguidilla o no, no es suficientemente breve para ser una estrofa de copla ni puede asimilarse a ellas como, quizá, hizo la sextilla; pero tampoco es todo lo extenso que sería necesario antes de considerarlo entre las estrofas "dobles". Es incómodo porque es frontera. Comparte con las estrofas de ocho, nueve y más versos una existencia "semántica" real, pero también los problemas derivados de su descripción, que las acerca formalmente y las convierte *de facto* en estrofas compuestas y/o dobles. Y al mismo tiempo, aunque su propia unidad

---

<sup>22</sup>Cfr: Navarro Tomás, *Arte*, 108-114. Sobre la rima volveré más adelante; de momento sería interesante pensar en un tímido estudio que determinara el alcance del "principio de pie quebrado" que, al parecer, rige una gran parte de las combinaciones métricas que presenta la poesía en español.

formal es discutible (Cfr: Navarro Tomás, *Arte*, 114), tiene tras de sí la tradición de la seguidilla, que la afianza en su calidad de estrofa simple.<sup>23</sup>

¿Debe sorprenderme tal comportamiento? ¿Se puede cuestionar por esto que el Bolero deriva de la seguidilla? No. No lo creo porque la seguidilla se cultivó en cuartetas y, teniendo presente que ningún elemento poético formal puede evolucionar aislado, de éste cultivo pudieron derivar tanto la inclusión de metros ajenos en su estructura de estrofa simple, como el uso de su combinación métrica en estrofas de otro tipo. Basta considerar que la certeza intuitiva en que el tipo de estrofa condiciona rima y metro se confirma en el Bolero con la dominancia de las *cuartetas* (abeb) entre los tetrástrofos. Esto, sumado a la idea de una evolución en doble hélice —estrofas con metros específicos que adoptan metros comunes (seguidillas compuestas en octosílabos) y estrofas populares que rompen su determinación métrica (aparición de serventesios)— me parece que basta para explicar la permanencia dominante del tetrástrofo. Y la posibilidad de que las estrofas de copla, como representación máxima de la poesía popular para canto, cobraran fuerza suficiente para empezar a coquetear con sus propias derivaciones, disparadas en todas direcciones y enriquecidas por el juego constante entre ambos Artes.

Esto es lo que permite a las quintillas competir con los tetrástrofos por el puesto de estrofa-base. Es una estrofa claramente otra que, en virtud de su "verso extra" genera, para las composiciones que la tienen como base, esquemas rítmicos y acentuales totalmente distintos a los que adquiere una composición construida con cuartetos. Pero es suficientemente cercana a éstos

---

<sup>23</sup>Por las dudas que sobre su calidad de formalmente "simples" o "compuestas" generan sus descripciones no consideraré, por ahora, las estrofas de más de siete versos. La excepción hecha para la estrofa trovadoresca obedece únicamente a la necesidad de compararla con la seguidilla, en busca de elementos de prueba para las hipótesis iniciales.

para que se le cultive en forma popular, es decir, no es una estrofa cuyo manejo se haga difícil por sus características "cultas" como podría ser el soneto.

El problema que había en separar las estrofas simples de las compuestas parece, entonces, resolverse si establezco tres categorías. Dísticos y tercetos se manejan en la lírica popular como "subestrofas". Quintillas y sextillas se asimilan al canon del cuarteto como versiones ampliadas de éste en virtud de su estabilidad y brevedad. Y las que tienen más de seis versos se entienden como conjuntos de estrofas simples y subestrofas, a despecho de que la dupla trovadoresca sirva, en determinados estadios de análisis, como unidad básica que, en cuanto tal y aunque sólo sea de forma teórica, ha de verse como estrofa simple.

*Grosso modo* la canción popular puede caracterizarse por sus treinta y dos compases y sus versos octosílabos en tetrástrofos o entrar en una discusión eterna sobre cuántas otras posible combinaciones pueden ser las más características; pero la creación, los ejemplos concretos de esta vena poética quedan más allá de todo accidente material en tanto siguen siendo poesía cantada.

### II.3 Rima

Para terminar de ver los aspectos formales que hacen género el Bolero, y antes de analizar sus definiciones discursivas, reviso su rima. La rima no puede aislarse, pero hay patrones generales que pueden establecerse con abstracciones. Si cada rima es ella en función del número de versos hallados en la estrofa todas tendrán que definirse, sin embargo, por contener versos graves o agudos, consonantes o asonantes.

La rima del Bolero es mayoritariamente consonante, incluso en los pocos casos que se antojaran arrítmicos por no presentar coincidencia entre más de cuatro de sus veinte versos, pero de

ninguna forma puedo considerarla "pura" si para definir tal "pureza" he de optar entre rimas asonantes y consonantes. De hecho, la mayor parte del *corpus* (158/171 casos) asonanta en algún momento sus desinencias, aunque sea únicamente en un par de versos. La definición rímica del Bolero sólo puede plantearse, entonces, en términos de *dominancia*.

¿Por qué domina la rima consonante? ¿Es, como se dice, porque la identidad de sonido en la terminación de dos palabras, desde la vocal que lleva el acento, constituye "la rima perfecta"? ¿O, dado que hablo sólo de rima mayormente consonante, esto se debe a que ambas formas se presentan juntas porque se complementan, diluyendo la "imperfección" de estas rimas en la adecuación de música y letra? Quizá el problema esté en querer buscar la definición prescriptiva. El Bolero, en cuanto poesía popular musicada, no necesitó adoptar, en principio, una poética de academia en que sólo la consonancia se vale, como no hubo de hacer manifiestos de versolibrismo incendiario al gestarse.

Si en la forma inicial de sus letras la consonancia es "natural" en los versos, es porque el Bolero, en cuanto género de cultivo popular, tiene detrás una *tradición* poética que lo refuerza y que, a su vez, se renueva en cada nuevo uso que recibe. Porque es una forma de poesía *popular* adecua la tradición a cada momento y ya en los primeros ejemplos analizados (ver capítulo 1.3), además de las cuartetas que podían preverse, hay cuartetos que más adelante dejarán espacio a quintillas irregulares y cuartetos abrazados con rimas continuadas. Veamos.

En *Tristezas* (1883) la letra se estructura con un cuarteto y una cuarteta de versos agudos y rimas independientes entre sí, con la segunda rima de la cuarteta asonante: *abab / cded*. *Presentimiento* (1924) tiene dos cuartetos en que los versos pares son agudos y los nones graves,

igualmente independientes entre sí, y todos consonantes: *abab / cdcd. Nunca* (1927) inicia el cultivo del Bolero en Arte Mayor y sustituye el segundo tetrástrofo con una quintílla irregular (ABAB / CACDA) que también puede verse como una cuarteta invertida a la que se agrega un verso (abcb-->abacb). Por último, *Imposible* (1928) enlaza los cuartos versos de sus tetrástrofos con la única asonancia presente en la canción, en el mismo tipo de Arte de *Nunca*, pero con un esquema de rimas ventrales y extremos sueltos que no se había usado hasta entonces: ABBC / DEEC'.

Hablo de menos de medio siglo, cuarenta y cinco años en realidad. Un período de tiempo realmente breve en el que, no obstante, parece total el desprendimiento de las estructuras que recordaban el origen tradicional del género. Sin embargo, al margen de los motivos modernistas que pudiera tener Lara, este género ha dejado atrás Santiago de Cuba y su trova. Y por eso, conforme avanza el siglo necesita dejar de lado las terminaciones agudas de los versos primeros y las estructuras rítmicas simples con que éstos se componían. Se hace cosmopolita (o pretende hacerlo) y retoma y modifica redondillas abrazadas o invierte una cuarteta y le agrega un verso. O cambia de Arte y se vuelve "culto" en busca de una nueva forma de expresión que obedece, por supuesto, tanto a las necesidades expresivas de cada autor como a las exigencias de un mercado naciente que difícilmente va a conformarse con productos que puedan sonarle "viejos".

Esta renovación constante condena al Bolero a moverse, siempre, entre dos aguas. Situación de frontera a la que, quizá, deba la cultura popular su riqueza: se nutre de la tradición y la transforma; corre con la moda y, al confrontarla con los valores menos evanescentes que ha tomado de la tradición, pone al día una esencia de la que no puede desprenderse en realidad. Así, la dominancia de la rima consonante puede obedecer, a un tiempo, a elementos tan distintos como la herencia que arrastra toda la poesía en español por arrancar donde lo hizo, a una necesidad de

adecuación fonética con que reforzar o contrapuntear la música, a la poética que cada compositor adopta o al entrecruzamiento de los tres elementos anteriores del que, quizá, se desprende su flexibilidad como género.

En virtud de su escasez (cinco dísticos, un terceto y dos tetrástrofos) hago a un lado las estrofas monorrimas; quedan por revisar los pareados, la rima cruzada, la abrazada, y la alterna.<sup>24</sup> Retomo lo dicho en el aparte anterior sobre las tres clases de estrofa ("subestrofas", estrofas en canon de tetrástrofo y estrofas compuestas) y, restringido el análisis al grupo central y el heptástrofo, paso a ver si la rima, en cuanto identidad entre la terminación de dos palabras a contar desde la última vocal acentuada, determina o no el Bolero como género; por lo mismo, la distinción entre consonancia y asonancia ya no es pertinente.

He de abandonar los criterios cuantitativos que hasta aquí me apoyaron; un recuento de rimas "regulares" (preestablecidas y académicamente descritas) dejaría la sensación de que el Bolero es un género anárquico al darle demasiado peso a "irregularidades" que si al sumarse pueden ser la mitad de los ejemplos existentes, se presentan casi siempre en casos únicos. En cambio, el grupo de análisis que delimité, sin restringirse a las "rimas regulares", hace posible rastrear patrones de descripción, se repitan muchas veces o no.

Los casos de esquemas rítmicos con base en pareados no son más de veinte y se presentan, la mayor parte del tiempo, en tetrástrofos (aabb). En las quintillas se usan pareados en tres formas distintas: aquellas en que el último verso agregado corresponde a una desinencia previa (aabba),

---

<sup>24</sup>No hay un repaso de la rima encadenada porque implicaría la revisión de grupos de estrofas que, aunque habrá de hacerse más tarde, de momento no interesa. La rima irregular, en cambio, no se analiza porque lo que aquí se intenta es establecer constantes a partir de la excepción, y no excepciones a una regla que falta por enunciar.

aquellas en las que no (aabbc) y quintillas restructuradas que parecen basarse en una interpretación distinta de la idea de paridad, pues separan los dos pareados con una tercera rima aabcc. Creí encontrar pareados "nuevos" en un par de sextillas, pero si se consideran los cuatro últimos versos como una cuarteta —aún pensando, a partir de la "reestructuración" del pareado en las quintillas, que una cuarteta tenga "dos pares de versos alternos"—, era imposible incluir estos casos en tal esquema rímico.

La rima cruzada se presenta en el Bolero, de forma previsible, a través de sesenta y seis *cuartetos* de metros variados en que, de los veinticinco casos con metro único para toda la estrofa, once son de arte mayor, siete son heptasilábicos, cinco romances y dos tienen versos de seis pies. El resto de los cuartetos presenta combinaciones métricas varias e, incluso, dobles hexasilabas.

En las quintillas, del cruce de rimas del cuarteto derivan dos formas. La primera deja suelto el primer verso (abcbe) y, dada su frecuente presencia en "las cañas y polos andaluces y en los *huapangos mexicanos*", tiene carta de naturalidad como estrofa de canción popular. El segundo derivado es algo más complejo porque, de algún modo, parece involucrar toda la evolución de la quintilla si se acepta que

entre las estrofas de cinco versos es la más común, [...] consta de cinco [versos] con dos rimas combinadas de varias maneras, empezó a usarse en el siglo XV [y su] variedad más corriente equivale a una redondilla cruzada que se prolonga con un verso, ababj  
(Cfr: *Arte del verso*, 105-106)

porque los casos que presenta el *corpus* en efecto prolongan con un verso una redondilla cruzada, pero lo hacen hacia el otro lado: es decir, anteponiendo a la redondilla un verso que rima con el primero de ésta: aabab. Si constriñó el manejo popular de la poesía a las formas en que la Academia espera que ésta sea usada, puedo pensar que esta segunda derivación nada tiene que ver

con la redondilla cruzada de la que pretendo que vino. Si, en cambio, soy capaz de entender que el único papel de la Academia es sugerir explicaciones generales y esbozar las grandes rutas por las que la poesía pudo correr, el que en esta quintilla abrazada se mantenga la alternancia rímica de su modelo ha de contribuir a la demostración de que la realidad es siempre más rica que la teoría; por bien estructurada que ésta esté.

La rima cruzada, aunque también en los hexástrofos pudo derivar del cuarteto en cuanto estructura básica de la alternancia, me obliga a implicar nuevos elementos para explicar la forma en que, en el caso de éstos, lo haya hecho. Si bien hay casos en que la redondilla simplemente se extiende otro par de versos (abab → ababab), alterna sólo en versos pares y libera los nones (abcbab y abcbcb) e incluso llega a delimitarse con el agregado de versos extremos coincidentes (abcbca), la mayor parte del tiempo recurre a la duplicación de la primera rima, manteniendo la alternancia original (aabaab), hecho que, dada la estructura de la sexta rima, que mantiene la redondilla y echa mano a los pareados, me orilla a pensar una posible influencia de ésta sobre los hexástrofos que reviso.

Si bien no fue posible documentar sexta rima en el *corpus*, el Bolero cuenta con otros seis esquemas rítmicos para estructurar sus hexástrofos, todos con pareados en las semiestrofas y terceros versos rimados entre sí que, en general, imita además la sextilla de pie quebrado y, en algún caso, llega a presentarla con dos versos cortos por cada verso largo.<sup>25</sup> La explicación de los casos en que la estructura puede equipararse a la de una sextilla lo mismo que a la de un sexteto (abcacb), se

---

<sup>25</sup>abcabc: *La sñitera* (5.5.7.5.5.7). Si bien hay variedades en que los versos cortos ocupan posiciones intermedias, parecería que toda transformación del hexástrofo arranca del modelo usado por Matrique en las *Coplas a la muerte de su padre* y sólo posteriormente tiende a usar pareados por influencia de la sexta rima (Cfr: Navarro Tomás, *Arte*, 108-112).

reduce a un problema de influencia rímica culta (el esquema se usa, en realidad sólo con versos de arte mayor) sobre metro menor, dada la dominancia de éste en los ejemplos vistos. En cambio, el por qué se duplica la primera rima necesita que se considere el cruce de la sexta rima, porque incluye la redondilla de la que desprendo toda alternancia rímica, con los esquemas de pareado que las otras formas del hexástrofo presentan. A este mismo proceso podría obedecer la estructura de los heptástrofos alternos, pues parecen sextas rimas "erecidas", toda vez que inician con un tetrástrofo cruzado al que sigue un pareado, rematando con un séptimo verso que repite la primera o la segunda rima inicial: ababcea, ababcecb.

La rima abrazada no aparece en las estrofas de siete versos del Bolero porque pertenece, al parecer en forma exclusiva, a la estrofa trovadoresca y sus posteriores recuperaciones cultas (ver Navarro Tomás, *Arte*, 114-116). En los hexástrofos, además de los casos que entendí como resultantes de la duplicación del primer verso que pueden verse, también, como redondillas con dos versos adelantados (aabaab → aabaab), las únicas estrofas que presentan rima abrazada agregan un verso inicial suelto y repiten en el sexto la rima del tercero y el cuarto: abcebc. Lo que llama aquí la atención es que esta estructura tiene también similitudes con las quintillas usadas para ejemplificar la rima cruzada (*vid supra, passim* nota 25), siempre que no se considere la repetición del tercer verso como rasgo definitorio y se privilegie la presencia del verso inicial suelto:

sextilla:	abcebc
quintilla:	abc bc

No es posible establecer con claridad —más allá de lo sugerente que sea el origen andaluz de ambos fenómenos— si es por influencia directa de esta clase de quintillas que en el Bolero se repiten con tanta frecuencia esquemas que la recuerdan. Pero no puede dejarse de lado el hecho de que

sean más frecuentes las quimillas con tres rimas —en posición inicial (abccb) o como segundo verso (abcca)— que las que presentan el anexo inicial canonizado (abaab); frecuencia que coincide, además, con el comportamiento de los tetrástrofos en que es más abundante la limitación de rimas abrazadas por versos sueltos (abbe) que la forma canónica de la estrofa (abba).

En los tetrástrofos, la rima alterna adquiere dos formas. Una corresponde a las cuartetas de las seguidillas (abeb) y la otra es su imagen especular (abac). Si bien, como el origen del Bolero obliga a suponer, la primera es mucho más frecuente, las transformaciones de su "espejo" son más variadas. La formación de las quintillas correspondientes se da, como en tantos otros casos, con la adición de un verso que ya anticipa la primera rima (aabcb), ya la repite al final en los casos con esquema especular (abaca).

Las diferencias más fuertes se hallan en los hexástrofos. Mientras la cuarteta simplemente agrega una cuarta rima y repite la del tercer verso (abebde), las derivaciones del otro esquema parecen conjugar la cuarteta con ciertos rasgos de encadenamiento de tercetos, toda vez que sus tres formas coinciden en agregar una cuarta rima, nueva o no, y repetir la del cuarto verso para formar la nueva estrofa: abacac, abache, abacde.<sup>26</sup>

Ninguno de los dos tipos de cuarteta que reviso cubre totalmente el esquema canónico de una seguidilla: 7a5b7e5b:5d7e5d porque, mientras a las cuartetas estándar se agregan tercetos ajenos al esquema (abebade y abebdec), al inicio especular se suma un terceto que corresponde al modelo sólo en forma parcial (abacded). Y, sin embargo, los tres casos implican referencias fuertes

---

<sup>26</sup> abacac: *Desvelo de amor* (12.13.12.14.12.12). abache: *Flores negras* (8.6.8.8.6.8). abacde: *Mi delito* (10.7.10.7.10.7). Si bien el último ejemplo es discutible por la ausencia de una rima previa en el "segundo terceto", se incluye aquí porque presenta la cuarteta que ahora nos ocupa y porque está definido como tal por su contenido.

si se les ve como resultado de una larga asimilación. El terceto del último ejemplo podría ser cualquier terceto, pero está junto a un tetrástrofo de rima alterna y a los tetrástrofos "originales" se agregan tercetos que, aunque lo hagan en forma imperfecta, incluyen al menos la cuarta rima que aparece aquí en las seguidillas.

El manejo que la poesía popular hace de sus elementos y la evolución de éste no están sujetos a verdades permanentes y, por ello, no es posible descartar que estos casos obedezcan a la casualidad o a un capricho autorial. Pero tampoco es imposible que resulten de actualizar un "background cultural" más complejo y menos consciente en el que, como sistema de composición, sea más importante la transmisión del mensaje que el respeto estricto de la forma académica. Algo similar a la emisión de la voz en que es imposible reproducir EL fonema, pero en la que, si se mantienen claros los rasgos básicos al grado de no ser confundidos con los de OTRO fonema, el mensaje es recibido y la forma está cubierta.

Quizá no sea suficiente con describir la rima del Bolero. Quizá habría que contrastarla con la de otros géneros populares. De momento sólo puedo establecer, en mi acercamiento a la poética del género, que prefiere la rima consonante y que, aún en los casos en que la usa con esquemas poco claros, renueva la forma sólo a partir de esquemas que el uso haya consagrado.

### Sistematización de Coincidencias Métricas

<b>T</b>	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	<b>M</b>
3	<b>4</b>		1	2	2	2	3	3		2							3
4		<b>22</b>	15	13	11	18	11	8	5	5							4
5	1	15	<b>50</b>	25	34	35	28	17	14	6	2	1	1				5
6	2	13	25	<b>74</b>	46	40	29	31	25	17	3	3	2	1	1		6
7	2	11	34	46	<b>93</b>	55	45	35	33	27	7	2	3				7
8	2	18	35	40	55	<b>98</b>	46	45	34	30	5	5	4	1	1	1	8
9	3	11	28	29	45	46	<b>61</b>	30	20	19	5	3	3				9
10	3	8	17	31	35	45	30	<b>67</b>	31	24	5	4	4				10
11		5	14	25	33	34	20	31	<b>70</b>	34	16	12	6	2	2	1	11
12	2	5	6	17	27	30	19	24	34	<b>52</b>	12	6	2	1	1		12
13			2	3	7	5	5	5	16	12	<b>19</b>	5	3	1	1		13
14			1	3	2	5	3	4	12	6	5	<b>13</b>	5	2	2	1	14
15			1	2	3	4	3	4	6	2	3	5	<b>7</b>	2	2	1	15
16				1		1			2	1	1	2	2	<b>2</b>	2	1	16
17				1		1			2	1	1	2	2	2	<b>2</b>	1	17
18						1			1			1	1	1	1	<b>1</b>	18
<b>M</b>	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	<b>T</b>

Si los totales, en diagonal sobre la tabla y marcados con negritas, no coinciden con la suma de las estrofas que se plantean en los ejes vertical y horizontal, es porque las estrofas en que se combinan distintos metros están contadas dos o más veces

**Combinaciones acentuales  
en torno al metro de romance**

	6t	6d	7t	7d	7m	8t	8d	8m1	8m2
6+7 → Cont	X		X		X				
		X		X	X				
6+7 → Am	X			X	X				
		X	X						
7+8 → Coin			X					X	
					X		X		
7+8 → Cont			X			X			
				X			X	X	
7+8 → Am			X				X		X
				X		X			
					X	X	X	X	

Cont = Contrapunto acentual

Am = Amalgama acentual

Coin = Coincidencia acentual

6t = Hexasilabo trocaico: óóóóóó

6d = Hexasilabo dactílico: óóóóóó

7t = Heptasilabo trocaico: óóóóóóó

7d = Heptasilabo dactílico: óóóóóóó

7m = Heptasilabo mixto: óóóóóóó

8t = Octosilabo trocaico: óóóóóóóó

8d = Octosilabo dactílico: óóóóóóóó

8m1 = Octosilabo mixto 1: óóóóóóóó

8m2 = Octosilabo mixto 2: óóóóóóóó

### III. LOS TEMAS DEL BOLERO

Parece, al echar el primer vistazo sobre una selección de boleros como el *corpus* del que esta tesis parte, que el tema único por cantar en el Bolero es el amor. Y la idea es casi cierta, pero sólo *casi*. En primer lugar porque lo que suele entenderse como una "Canción de amor" aquí no remite a un canto de alabanza a la buena ventura amorosa sino que responde, principalmente, a una necesidad metodológica de separar aquellos ejemplos en que hallan expresión las pasiones amorosas (**Amor Feliz, Amor Desdichado** y **Desamor**: temas reales de la que suele llamarse "canción de amor") del grupo, minoritario pero no por ello menos importante, formado por las narraciones de hechos carcelarios, los cantos nostálgicos al país de origen y las súplicas a las Vírgenes locales. En segundo porque, si en realidad quiere describirse un género, el problema ha de plantearse en función de sus usos dominantes, dejando abierto un espacio en que pueda establecerse lo heterogéneo. Así, el que el Bolero se haya usado mayormente para cantar pasiones amorosas no debe entenderse como una imposibilidad suya para tratar otros temas. Como tampoco significa que, en la práctica, no sirva a usos no-consagrados igualmente importantes.

---

<sup>1</sup>La diferencia entre estos dos temas está dada por la continuidad del **Amor Desdichado**, que debe entenderse como una pasión amorosa problematizada pero que aún está en desarrollo; la mejor prueba de ello está, como se verá luego, en que en las enunciaciones de **Amor Desdichado** aún se desea y en consecuencia se pide. El **Desamor** es, en cambio, una enunciación definida en torno al fin de cualquier pasión amorosa previa.

### III.1 Los otros usos

Sé que al definirlo como conjunto de los *otros* usos marco el grupo del que ahora me ocupo; lo hago porque, a riesgo de que la marca pareciera peyorativa, la creo necesaria. No hay otra manera de agrupar estos ejemplos sin hablar de pasiones amoratorias, pero recurrir a éstas e identificar “lo otro” como “carente de”, pensando en cantos de No-Amor en vez de pensar en Otros-usos, dispara la clasificación y no designa una verdadera característica común a los ejemplos de que hablo. Igualmente válido sería, entonces, hablar de *canciones-en-que-“anoche”-está-presen-te* y *canciones-en-que-no*. Y, sin embargo, esta misma agrupación en la “otredad” hace imposible darle al grupo la clasificación por oposiciones que usaré con las pasiones amoratorias.

Como los otros usos no representan en el *corpus* ni una docena de temas, y viendo que dentro de ésta cuatro son ejemplos únicos, oponer una canción de guerra a una de cárcel resultaría tan falaz como enfrentar una nostalgia localista a una admonición antialcohólica. Entonces, y visto que no hay temas por oponer, reviso primero este grupo porque su brevedad misma —presencia excepcional que confirma la regla— afirma el dominio de la pasión amoratoria como El tema del Bolero.

Dieciséis ejemplos. Uno que recomienda a una prostituta “darle el precio del dolor a su pasado” (*Aventurera* de Agustín Lara). Un segundo de la desesperación y soledad de un cantante envejecido (*El que canta*, Daniel Santos). El tercero, dedicado a la tipificación de quien prefiere su autodefinición a la posibilidad de tener compañía (*A mi manera*, Marcelino Guerra), ha de subrayarse porque atípicamente se centra en la autodescripción del Enunciador:

Dicen que no es vida  
ésta que yo vivo,  
que lo que yo siento  
no parece amor.

que tengo el defecto  
de ser muy altivo  
porque indiferente  
cruzo ante el dolor

(*A mi manera*, Marcelino Guerra)

Otro sobre la caída en el alcoholismo y sus consecuencias (*Delirium*, Daniel Santos). Dos ruegos a la Virgen en que varían las admoniciones locales con que se le identifica (*Virgencita del camino* de Daniel Santos y *Virgen del Cobre* de Pedro Flores). Cuatro más en que se abordan temas carcelarios y/o en que la enunciación se plantea desde la cárcel, todas de Daniel Santos que del tema algo sabía: *Amnistía*, *Cantiverio*, *Los dos amigos* y *El preso*.<sup>2</sup> Y seis más en que, por cantar al país de origen, las visiones independentistas puertorriqueñas (*Sin Bandera*, de Pedro Flores y *Levanta Borinquen* de Daniel Santos), despedidas desgarradas que equivaldrían a *México lindo y querido* (*En mi viejo San Juan*, Noel Estrada), la descripción localista que quiso ser militante sin serlo (*Lamento borincano* y *Preciosa*, Rafael Hernández) e incluso aquellos ejemplos en que, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, se confunde la patria con la guerra en el Pacífico (*Despedida*, Pedro Flores), comparten paradigma y se agrupan bajo el título, resbaladizo e

---

<sup>2</sup>1936: cárcel de Brooklyn por (supuesta) seducción de menor. Condena de 3 años suspendida.  
ca 1942: se fuga del Ejército durante un permiso en Nueva York; encarcelado en Governors Island lo transfieren a Alabama donde permanece preso hasta 1944, año en que lo "liberan" para ir a pelear a Japón.  
1950: encarcelado en La Habana por desfigurar a una mujer durante un pleito, compone *El preso*.  
1956: Guayaquil, tras un pleito en un centro nocturno.  
1972: Guayaquil, por escándalo y pleito con el público durante un concierto.  
19???: Managua, encarcelado en *El Hormiguero* por negarse a cantar en el burdel de una amiga de Somoza, compone *Los dos amigos*.  
Vid: Héctor Mújica, *El inquieto Anacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mújica*, Cejota, (CJ), España/Venezuela, 1982, 13-14; 26-28; 48-50; 83-88 y 100.

inexacto. de *canto a la patria*<sup>3</sup> aun sí. evidentemente, la unidad de un grupo tal sólo es posible en función de lo que deja fuera.

Parto de la idea de que la riqueza del Bolero se define mayormente por la variedad de sus tratamientos que por el cambio de los temas; en consecuencia, los cuatro primeros ejemplos no presentan más interés que el de documentar el alcoholismo, la prostitución, el egocentrismo y la tristeza por la vejez como temas presentes en el *corpus*. Busco, entonces, cotejar las diferencias de tratamiento en los temas repetidos y, por su poca abundancia, empiezo con las Vírgenes.

*Virgencita del camino* y *Virgen del Cobre*, comparten una misma línea (religiosa y de tratamiento) que apenas se diferencia por las peticiones hechas en cada caso. En contraste con lo que ocurre en los *Milagros* de Berceo, ahora, en vez de una devoción que nada espera y a la que sigue el milagro, se presenta una enunciación con claras expectativas de ver satisfechas las peticiones que hace. Y, sin embargo, aunque en *Virgencita del camino* redención y devoción sean eventos simultáneos que sugieren un intercambio directo, casi me animaría a decir: "una transacción comercial", el sentido religioso de la letra, la búsqueda del perdón *por* la Virgen y la salvedad a través de éste, se mantienen como objetivo final:

Virgen del camino [...]  
vengo aquí a rogarte:  
dame tu perdón  
Pecador del mundo  
vivo aquí en la Tierra  
como en la tiniebla  
y en desilusión [...]  
todo lo que tengo

---

<sup>3</sup> *patria*, escrito aquí con minúscula en un intento por dilucidarla de términos de análisis histórico o político como *Nación* o *Estado*, es el nombre de la noción bélica y/o emotiva que un individuo se forma sobre su lugar de origen al exaltarlo y va más allá de la idea territorial que denota la palabra *pais*. Entonces, cuando digo *patria*, pienso en dicha noción y en ningún otro uso que pueda adquirir en otros discursos.

todo a ti te ofrendo  
con el corazón

En *Virgen del Cobre*, en cambio, la petición se seculariza y la devoción disminuye. Sólo sugerida por las descripciones formularias con que el enunciador se dirige a la Virgen, que por lo demás se presentan únicamente al inicio y al final de la enunciación, la devoción aparece substituida por un sistema de intercambio explícito (*mandas?*), perfectamente regulado, en que a un hacer del enunciador corresponde un otorgar de la Virgen

Virgen del Cobre ya ves  
cómo he cumplido  
aquí me tienes de nuevo  
ante tus plantas  
vengo implorando de ti,  
que tienes tanta,  
un poquitito  
de tu caridad

¿Cuál es, entonces, el tratamiento que el Bolero da a la Virgen? ¿Por qué, pese al arraigo tradicional que tienen los cantos compuestos a todas y cada una de sus advocaciones, es tan infrecuente en este renglón de lo popular?<sup>4</sup> La explicación corre en dos sentidos. Por una parte, la escasa presencia de temas religiosos en el Bolero obedece a los pocos desarrollos posibles que éstos tienen; los dos ejemplos vistos deben evidenciar la dificultad de no dirigirse a la Virgen para pedirle favores, espirituales o no, sea con una enunciación llena de fórmulas de respeto o haciendo alarde de sencillez poética y pureza de alma. Por otra, aunque es interesante ver que la religiosidad popular puede registrarse en casi cualquier forma de creación artística, incluido el Bolero, dado que existen formas consagradas por el uso para cantar estos temas hablar aquí de la Virgen y sus

---

<sup>4</sup>La existencia de una tercera virgen, la *Virgen de media noche* de Pedro Gatindo, ha de analizarse después ya que, pese a la referencia, poco tiene que ver con las que me ocupan ahora.

advocaciones y/o santuarios resulta inadecuado y, de alguna manera, una transgresión de ambos campos, ya porque se usa una forma no-consagrada para un tema religioso, ya porque se fuerza un género al usarlo para abordar un tema cuyo tratamiento le resulta poco atractivo por difícil y ajeno.

El siguiente tema es la cárcel. Si la Virgen, en cuanto tema y motivo, da pie a la exposición del estado de un amante solitario y un pecador en receso, la cárcel, lugar que la enunciación pretexto en su génesis, sirve a Daniel Santos para hacer cuatro o cinco reflexiones distintas; lo que demuestra su insuficiencia como tema y la convierte en motivo. Así, *Amnistía* exaltece el valor de la libertad y la familia en un tono que, por su acumulación de lugares comunes que se pretenden sublimes, corre el riesgo de volverse cursi y que, por otro lado, confirma el papel de la cárcel como motivo, pues evita la enunciación de los detalles sórdidos a los que un adecuado tratamiento del tema debía conducir:

Hay que haber estado preso  
 un sólo día  
 para saber  
 lo que vale la libertad [...]  
 La amnistía  
 es la bendición solemne  
 para las madres  
 para los hijos  
 para el hogar

*El preso*, que aparentemente advierte del peligro del alcohol y sigue cantando la grandeza de ser libre (*Sólo pido a mis amigos de allá afuera / que se cuiden del licor y su maldad / que la última, la única y primera / para siempre es la palabra libertad*) se antoja, en realidad, defensa de los sistemas penitenciarios como necesidad de la vida socialmente organizada:

Preso estoy, estoy cumpliendo mi condena,  
 la condena que me da la sociedad  
 Me acongojo, me avergüenzo y me da pena  
 pero tengo que cumplirla en soledad

Visto lo cual, y a riesgo de convertir este análisis en una lectura de reflejos sociopolíticos, el tratamiento resulta más atractivo por su definición de la libertad como ejercicio únicamente posible en los silencios de la ley que por su origen en un motivo carcelario:

[...] Y aunque tarde sé que es una realidad  
que el que juega tan cerquita a la candela  
si no vive con cautela, quemará

En *Los dos amigos* es donde más fácilmente se reconoce que, en el Bolero, la cárcel es motivo y no tema. Planteado como segunda narración de una tragedia oída en una celda (*Oigan la historia que contome un preso / un preso que conmigo platicaba*), muy pronto se desembaraza del tema central y narra una historia otra; en este caso, un asesinato imprudencial durante una borrachera.

Me atacó con su puñal  
embriagado y sin pensar  
de que en forma desigual  
mi pistola yo portaba [...]   
sin poderse balancear  
a mi cuerpo se aferraba  
hizo el arma disparar  
y al caer pude palpar  
que la vida lo dejaba

Entonces, pese a que *Cautiverio* es el único caso en que no se recurre a elementos externos (familia, alcohol, asesinato), el único en que la cárcel es tema y no motivo —centrada la enunciación en el encierro se hace verosímil el lamento—, a la luz de los ejemplos previos el tratamiento resulta *sui géneris*

Qué lentas pasan las horas  
en esta cautividad  
Aquí se sufre y se llora  
qué triste es la soledad [...]   
Las sombras van en rebaño

domina la obscuridad  
 cada minuto un peldaño  
 que escala la libertad

En resumen, el tema carcelario en el Bolero (y, si lo pienso otro poco, en otros géneros de lírica popular) no es una unidad como tal sino, más bien, un motivo para, dadas los tratamientos vistos, tratar temas colaterales. Si, por ejemplo, no ocurre lo que en el corrido de *El preso número 9* (Roberto Cantoral), en que se cuenta desde la cárcel la historia de un hombre que espera ser fusilado por el asesinato de su mujer y un amigo traidores, es porque en el Bolero las tragedias de amor tienen carta de naturalidad. Y, por lo mismo, sólo cuando se tratan otros temas se hace necesario partir de motivos menores. La comparación entre Bolero y Corrido podría entonces extenderse y, en una extrapolación riesgosa por la ausencia de datos concretos, hacerme pensar que en ambos la cárcel juega un papel de motivo catalizador que les permite tocar sus temas no-consagrados, sus temas *otros*.

Llego al escabroso punto de los cantos patrios y el país de origen como tema. Dado el mecanismo usado para componer el *corpus* (*vid supra* Introducción apartado B) y como consecuencia directa de ser Daniel Santos boricua, el país en cuestión es en todos los ejemplos Puerto Rico. Sin embargo, dependiendo de quién escriba, Borinquen es "Perla del Caribe" o "una patria vencida". De agrupar las distintas visiones según sus rasgos más fuertes resultan tres subgrupos.

El primer corte agrupa la descripción localista y la añoranza. *En mi viejo San Juan* (Noel Estrada) me recuerda *México lindo y querido* y, sin embargo, a diferencia de éste, que es una petición directa y sin contexto narrativo para que los restos del enunciador vuelvan al país si muere

lejos, aquí, sobre la narración completa del alejamiento de la patria se imponen un velo de tragedia por la imposibilidad de volver vivo

Pero el tiempo pasó  
y el destino burló  
mi terrible nostalgia [...]  
Mi cabello blanqueó  
y mi vida se va  
ya la muerte me llama  
y no pude volver  
al San Juan que yo amé  
Puerto Rico del alma

El resto del subgrupo, cercano en las descripciones al ejemplo inicial, proyecta la enunciación a lo social. Aunque no se le pueda entender exactamente como una crítica, dado el gusto que Rafael Hernández parece encontrar en la idealización de la miseria local, *Lamento borincano* es tan incómoda como *Preciosa*, pese a que la última aparentemente corta el desarrollo de su discurso para subrayar el lamento final del enunciador

Sale loco de contento  
con su cargamento  
para la ciudad  
¡Ay! para la ciudad [...]  
Y triste el jibarito va  
pensando así, diciendo así  
llorando así por el camino:  
¿Qué será de Borinquen, mi Dios querido?  
¿Qué será de mis hijos y de mi hogar?

(*Lamento borincano*)

Yo sé lo que son los encantos  
de mi Borinquen hermosa  
por eso la quiero tanto  
por eso la llamaré: Preciosa  
Perla del Caribe, Borinquen [...]  
Preciosa serás sin bandera,  
sin lauro, ni gloria  
Preciosa, Preciosa te llaman  
los hijos de la Libertad

Ambos ejemplos producen una sensación final de agobio. Ambos contrastan, para ello, estrofas iniciales que cuando no son felices y bienaventuradas parecen al menos atractivas por su colorido, y estrofas finales que, de golpe, velan la imagen general de idealización, ya por desesperanza, ya por falta de libertad. El efecto emotivo es, por supuesto, una simpatía simpóna del escucha hacia las víctimas.

En el segunda corte, formado por *Sin Bandera* y *Levanta Borinquen*, el reflejo de la inconformidad de los enunciadores con la situación neocolonial puertorriqueña cierra los espacios que, para la simpatía y la compasión, abrió el otro grupo.

*Levanta Borinquen* es más interesante en su *performance* que en su texto, y sin embargo, el desarrollo que da a su petición de identidad patriótica prestada resulta, quizá por eso, más interesante. Iniciada con mariachi y terminando con el coro de *Lamento borincano*, aprovecha los tetrástrofos iniciales<sup>5</sup> —que no pueden si no producirme una evocación (apócrifa y etíabacana, pero no por eso menos instantánea) de Pedro Infante o Jorge Negrete en primer plano con la bandera ondeando al viento y el Popocatépetl atrás— para focalizar la atención del escucha, a partir de la tercera estrofa, en la tristeza del enunciador, moviendo al primero a cierto enardecimiento patriótico que, insisto, debe entenderse en acuerdo con lo que se dijo antes de *la patria*.

Como no tengo bandera  
para poderle cantar  
préstame la tuya charro  
para poderme inspirar

---

<sup>5</sup>*Soy puro mexicano / nacido en este suelo / en esta hermosa tierra / que es mi linda nación !! Mi México querido / qué linda es mi bandera / si alguno la mancilla / le parto el corazón.*

Analizar la verdad o falacia de la imagen que aquí se maneja de México no tiene mayor sentido, pero es clara la intención de establecer, a partir de las comparaciones tácitas que hay en la enunciación, que éste *sí* es un país libre e invicto:

Cubre mis ojos con ella  
para ponerme a llorar  
por lo triste de mi patria  
vencida y sin libertad

En cambio, *Levanta Borinquen* es de hecho, más que la simple exposición de la tristeza por la patria cautiva, una invitación a la guerrilla. Dirigida en tono admonitorio a Puerto Rico personificado, la toma de postura no es solamente más belicosa, sino una clara enunciación política si se considera la referencia a Cuba:

No ruegues más Borinquen con palabras  
no ruegues más tu ansiada libertad  
levanta y glorifica tu bandera  
que el mundo está cansado de esperar [...]   
Si Cuba con valor fue a la manigua  
tú puedes irte al campo y al manglar

Y ello me obliga a decidir si mantengo la definición del grupo a partir de su temática o, como ocurría con vírgenes y cárceles, debo considerar que los arrebaos de amor patrio son los motivos pretextados para una declaración de posturas políticas.

Esta dificultad alcanzará su punto más alto en el tercer corte, formado únicamente por *Despedida*, toda vez que la bandera por la que Pedro Flores clamaba en *Sin bandera*, descontento con la situación neocolonial borinqueña, paradójicamente queda substituida con una bandera norteamericana.

Si bien la enunciación ayunta amistad, guerra, patria, fe, amada y madre "como elementos de un mundo imaginario a partir del cual el bolero se alza con un discurso de organización casi mítica" (Cfr: Zavala, *El Bolero*, 94) que daría tentación eximir de este análisis, no es posible ignorar las oposiciones que hay entre las posturas. De hecho, son éstas quienes reafirman la idea de que, en el Bolero, la patria es una concepción emotiva que, dependiendo del momento histórico, se inclina hacia uno u otro lado de la balanza política. Si *Despedida* es, claramente, una canción de propaganda bélica para alentar la participación de los puertorriqueños en las tropas norteamericanas en la Segunda Guerra y la Guerra de Corea

Vengo a decirle adiós a los muchachos  
 porque pronto me voy para la guerra  
 y aunque vaya a pelear en otras tierras  
 voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe

y *Levanta borinquen* ha de entenderse como una promoción de la revolución socialista, ninguno de estos argumentos basta para cuestionar la definición del tema (la *patria*, *vid supra* nota 3), y apoya, en cambio, la tesis de que una parte del esplendor del Bolero se basa en la diversidad de sus tratamientos. Es en casos extremos como éste donde más claro debe resultar, por el cariz político al que el tema obliga, que el problema es cuestión de opiniones y que la diferencia se establece en el tratamiento y no, como pudiera haberse pensado en un primer momento, en el tema como unidad.

Sobre los otros usos del Bolero quedan, entonces, cuatro puntos en limpio. El primero es que aunque el tema principal se construye con pasiones amorosas, éstas no puede considerarse temas únicos y que, en cuanto al uso, el Bolero sirve aún para otros fines. Segundo, este grupo de temas menores es en realidad un conjunto de motivos que, como tales, más que unidades cerradas son referencias iniciales de enunciaciones que a veces derivan a otros temas. Tres, que el mayor o

menor número de ejemplos que deriva de cada motivo y/o tema depende directamente de sus posibles variaciones en el tratamiento, incluidas las que resulten de una derivación inicial. Y cuarto, que dentro de sus *otros* usos es mucho más probable que el Bolero acepte enunciaciones con determinaciones históricas precisas que, por lo mismo, están lejos de la "universalidad"<sup>6</sup> que lo caracteriza en sus tratamientos "de amor".

Pero ¿qué pasa con el amor, entonces? ¿Es, como hasta aquí presumo, EL tema para escribir boleros? Lo primero que se advierte es que, a diferencia de los ejemplos que cantan sobre otras cosas, los que versan sobre Amor abren una gama mucho mayor de tratamientos posibles si se toma en cuenta que:

1º en el *corpus* la sección sobre "el amor" representa, en realidad, tres pasiones amoratorias distintas, a saber: **Amor Feliz**, **Amor Desdichado** y **Desamor**. Y

2º, que éstas se manejan, a su vez, en dos niveles: uno de realidad (lo que el Enunciador tiene) y uno de deseo (lo que el Enunciador quiere).

Del cruzamiento de ambas consideraciones se desprenden seis tratamientos iniciales sobre la pasión amoratoria (que no "amor", para evitar confusiones con el **Amor Feliz**) a partir de los cuales es posible terminar la clasificación de las distintas enunciaciones que presenta el *corpus* porque ésta se basó, en un primer momento, en los criterios seguidos por Frenk para hacer los índices del *Cancionero Folclórico de México*, pero al avanzar la tesis se hizo claro que resultaban insuficientes

---

<sup>6</sup>El bolero sirve de apoyo a la elaboración de la peripecia amoratoria porque quien se enamora encuentra en él la posibilidad de reconocerse a sí mismo en la peculiaridad de su amor, como si en efecto él fuera el motivo del tema pasional aunque, en realidad, se trate de un discurso general. Sin embargo, en esta generalidad radica la posibilidad de que la enunciación resulte aferradamente apegada a la circunstancia vital de quien lo adopta: de ahí su universalidad en ciertos marcos culturales (Cfr: Castillo Zapata, *Fenomenología*, 23-24).

porque estaban demasiado imbuidos del carácter general a que obliga la clasificación conjunta de géneros diferentes (por ejemplo, el estar basados en la suposición de una voz *masculina* o el no desglosar con suficiente fineza las posibles enunciaciones de cada tema o motivo), y fue necesario ajustarlos. Así, la clasificación actual renuncia a considerar la voz como parámetro y, en cambio, procura especificar lo más detalladamente posible la forma en que se tratan los temas presentes en el *corpus*, dejando que sean los rasgos compartidos por los ejemplos quienes determinen los límites y grupos para cada uno, con lo que además se conjura el peligro de generar una categoría para cada ejemplo en función del tratamiento que presente.

### III.2 Amor feliz

Extrañamente, porque era presumible que la felicidad fuera estado culminante y por tanto permanente e insuperable del devenir amoroso, el Bolero marca el **Amor Feliz** como un estado de anhelo lo que, en cierta medida, lo hace irreal; en el *corpus* cincuenta de los sesenta y ocho ejemplos de los que es tema dan voz al deseo, veinticinco como ofertas del enunciadador, la otra mitad como peticiones para ser más querido.

Cuando el **Amor Feliz** pide el deseo puede enunciarse en dos formas distintas. "Quiéreme más" y "Quiéreme Siempre", ambas como tratamientos plenos y, en el caso de la primera, también como motivo para otras dos formas: "Entrégate" y "Vuelve". Si a primera vista parece contradictorio que en el **Amor Feliz** haya que pedir el retorno del Destinatario —imagen que sugiere una separación y pone en duda la idea de la felicidad perenne—, la explicación es más bien sencilla:

---

<sup>1</sup> Para tener una visión panorámica de la clasificación de los temas véase el cuadro de temas y motivos al final del capítulo.

no sólo se trata de un tratamiento infrecuente,<sup>5</sup> sino que en él la ausencia es sólo pretexto para encarecer la felicidad compartida y la intensidad del amor que el Emunciador siente.

En cambio, las enunciaciones ofertorias del **Amor Feliz** están dominadas por la permanencia. Si en el subgrupo anterior la diferencia entre peticiones de intensidad y peticiones de permanencia se nota apenas (“Quiéreme Más” se halla en catorce ejemplos, “Quiéreme Siempre” se da en otros once), aquí la proporción es diametralmente distinta: por cada ejemplo en que se ofrezca más amor (como entrega, como protección o sin adjetivos) se encuentran en el *corpus* cuatro casos en que la intención sea quedarse eternamente, con sólo tres ejemplos en que la protección es emblema (“Te protejo”).

Me parece, entonces, que hay elementos suficientes para suponer que la distribución obedece a que la tendencia hiperbólica del género no se restringe a la exaltación cantada de la pasión amorosa, sino que busca extremarlo todo. Por eso en el Bolero no cabe la estabilidad del amor maduro y, aun en el **Amor Feliz**, se juega con un pasional todo-ó-nada en que “Entrégate” es la única enunciación con que las peticiones de afecto parecen quedar cabalmente expuestas, aun si se les matiza en el tratamiento.

La entrega del Destinatario permite establecer, entonces, 3 categorías: a) la de aquellos ejemplos en que a una sexualidad plena —simbolizada, por ejemplo, con besos— se suman la incertidumbre del Emunciador y su necesidad de la permanencia eterna del Destinatario:

Bésame, bésame mucho  
como si fuera esta noche  
la última vez [...]

---

<sup>5</sup>*Nocturnal*, de José Sabre Marroquín (y José Mojica, según Zavala. *El bolero*, 150) y *Vuelve mpiequita*, de Lino Frías.

Quiero tenerte muy cerca  
 mirarme en tus ojos  
 verte junto a mí  
 Piensa que tal vez mañana  
 ya estaré muy lejos  
 muy lejos de ti

(*Bésame mucho*, Consuelo Velázquez)

b) la de aquellos en que el Enunciador presume una correspondencia que, previa o por venir, garantiza la permanencia del Destinatario a su lado:

Sé que tus rosales florecieron para mí  
 Dame la sonrisa que dibuja la esperanza  
 Dime que no te perdí  
 Dame el consuelo del alma

(Agustín Lara, *Piénsalo bien*)

y c) la que corresponde a las enunciaciones en que se pide, como muestra de mayor afecto ("Quiéreme más") pero también como condición para que hacer del amor en cuestión un **Amor Feliz**, la consumación del deseo en un acto sexual que, aunque contextualmente pueda resultar muy claro, no pasará nunca de ser una elición sugerente:

Virgen de Media Noche,  
 virgen, eso eres tú  
 para adorarte toda  
 rasga tu manto azul [...] ]  
 Virgen de Media Noche  
 cubre tu desnudez  
 Bajaré las estrellas  
 para alumbrar tus pies

(*Virgen de media noche*, Pedro Galindo)

Tamo he deseado tenerte  
 y besarte en la boca  
 hasta hacerla sangrar

(*Canción sin nombre*, Hermanos Martínez Gil)

Esto es lo que hace a los tratamientos posibles para la petición más frecuente en el **Amor Feliz**. La oferta de amor, en cambio, usa "Te querré siempre" como piedra angular de su discurso deseante.

Ahora bien, ¿realmente cuando el Enunciador pide, pide más, y cuando ofrece habla del tiempo? Parece, a partir de lo que dicen las enunciaciones que forman este apartado, que “querer siempre” acepta más de una preposición para completarse (te querré [*para, hasta, por*] siempre) y que, en función del elemento que se privilegia, aunque siempre represente una oferta de constancia, lo mismo significa “he de quererte en cada instante” que “seguiré queriéndote pese a lo que me hagas”.

Cuando el tratamiento gira sobre la firmeza “Te querré siempre” se convierte en una enunciación temporal —como en *Perfidia*, de Alberto Domínguez: “Mujer, si puedes tú con Dios hablar. / preguntale si yo alguna vez / te he dejado de adorar”— o puede remitir, en otros casos, a la decisión de luchar por el amor del destinatario

Por alto esté el cielo en el mundo  
por hondo que sea el mar profunda  
no habrá una barrera en el mundo  
que mi amor profundo  
no rompa por ti

(*Obsesión*, Pedro Flores)

Por otra parte, cuando el espacio para *siempre* es la constancia en la memoria, lo que haga falta sacrificar al recuerdo puede ser ofrenda votiva: “Yo por tu amor he de llorar / y hasta mi sangre derramar / pero jamás te he de olvidar” (*Qué más me da*, Mario Álvarez); o bien, una marca impuesta por el Amor que el Enunciador no ha escogido (y de la cual le es imposible desprenderse), pero que ahora es emblema de su constancia como amante:

Cada noche un amor  
pero dentro de mí  
sólo tu amor quedó  
Oye te digo en secreto [...]   
Que nada ni nadie hará

que mi pecho  
se olvide de ti

(*Cada noche un amor*, Agustín Lara)

En tercer lugar quedan las enunciaciones que ofrecen la constancia del sentimiento en el tiempo, con dos derivaciones posibles, según el punto temporal hasta el que la oferta se extienda. El primer tratamiento, que pareciera ofrecer amor constante más allá de la muerte, en realidad presenta el celar como sucedáneo amoroso –identificación universal, creo, ésta entre amor y celos– y, desde la substitución, enuncia la inseguridad en la fidelidad futura. Si la lejanía del ejemplo respecto al tratamiento quevediano del motivo inicial parece una grosería, en su descargo puede argumentarse la ventaja que supone una enunciación directa y, sobre todo, lo que vale como demostración de que el Bolero es un género usado para expresar una zozobra constante que por lo tanto, aun en los mejores momentos, prefiere tratar la posible infidelidad futura que el probado gozo presente:

Si Dios me quita la vida  
antes que a ti  
Le voy a pedir que concentre  
mi alma en la tuya  
para evitar  
que pueda entrar  
otro querer  
a saborear lo que es tan mío [...]   
le voy a pedir ser el ángel  
que cuide tus pasos

(*Si Dios me quita la vida*, Luis Demetrio)

La otra forma de hablar de amores eternos es mucho menos pretenciosa y, por lo mismo, mucho más probable. Porque no se ofrece amar después de morir, pero sí hasta la muerte y sobre todo durante el lapso que va del momento de la enunciación a este último. *Hilos de plata* suma a su

excepcional proyección a futuro<sup>9</sup> un sagemente manejo del envejecimiento compartido como máximo signo de amor:

Cuando aparezcan los hilos de plata  
 en tu juventud  
 como la Luna cuando se retrata  
 en un lago azul  
 Entonces alma con alma iremos  
 por el mundo  
 sin más testigos de nuestro amor  
 que el corazón<sup>10</sup>

Lo que va de éste al último ejemplo de "amor para siempre" es la diferencia entre amar envejeciendo y suspender el tiempo en un presente eterno; *Toda una vida*, de Osvaldo Farrés —de Jesús Navarro, según Iris Zavala (*El Bolero*, 156)—, logra lo último porque su único tiempo es *siempre*. Así, aunque la enunciación se construya en subjuntivo, la constancia del Enunciador se presenta como un solo bloque que abarca, de golpe, todo el tiempo:

Toda una vida me estaría contigo  
 no me importa en qué forma  
 ni dónde, ni cuándo pero junto a ti  
 Toda una vida te estaría mimando,  
 te estaría cuidando  
 como cuido a mi vida que la vivo por ti

(*Toda una vida*, Osvaldo Farrés)

<sup>9</sup>En este universo sin contornos fijos los adverbios (*aquí, ahora, en este momento*), relacionan el tiempo pasado con el tiempo del acto de lenguaje, como si fuera el tiempo de la épica heroica, multiplicando así las dimensiones del espacio y el tiempo [...] el diccionario del bolero se basa en el principio de presentar cada yo y cada tú como si realmente existiera en un espacio y tiempo determinados, en un *ahora*" (Zavala, *El bolero*, 73).

<sup>10</sup>Sobre la autoría exacta de esta pieza existen dudas; Garrido (*Historia*, 99-100) sostiene que es de Abel Domínguez y que fue compuesta en 1945, en *Un Siglo de Bolero* (47) se lee que es de Alberto Domínguez y, finalmente, el *Cancionero W* (82) la atribuye a Agustín Lara.

En el cuarto tratamiento dado a "Te querré siempre" la constancia amorosa se identifica con el desprecio del Enunciador por su propio sufrimiento. Si a primera vista suena extraño que se cante el **Amor Feliz** de esta manera, no puede dudarse la pertenencia de los ejemplos al paradigma viendo que en las enunciaciones el malpasar del Enunciador se considera ofrenda amorosa y no reclamo por el hacer del Destinatario. Se trata, como en los grupos antes vistos, de ofertas de constancia que abarcan tanto la memoria y la entrega absoluta

Préndeme fuego si quieres que te olvide  
 méleme tres balazos en la frente  
 haz con mi corazón lo que tú quieras  
 y después, por amor, declárate inocente

*(Declárate inocente, José Alfredo Jiménez)*

como la voluntad (de conquista) amorosa de un Enunciador cuya constancia se convierte en asedio al destinatario desde el momento en que ésta se enuncia

Te adoro cuando me olvidas  
 Si me odias te quiero más  
 Y mientras dure la vida  
 mi pensamiento ha de estar  
 donde tú estás

*(Mi pensamiento, Alfredo Núñez de Borbón)*

Por último "Te querré siempre", oferta del deseo en el **Amor Feliz**, puede casi convertirse en un discurso "de realidad" cuando el amor es disposición del Enunciador de ser fiel a su Destinatario sin tomar en cuenta ninguna opinión externa

Perdida  
 te ha llamado la gente  
 sin saber que has sufrido  
 con desesperación [...]  
 No importa  
 que te llamen perdida;  
 yo le daré a tu vida,

que destruyó el engaño,  
la verdad de mi amor

(*Perdida*, Jesús Navarro)

¿Cómo se define, entonces, la relación entre tema, tratamiento y nivel? La calidad fronteriza del último ejemplo parece demostrar que aunque el **Amor Feliz** sea, como demuestran los tratamientos vistos, un discurso en que se prefieren el deseo y la irrealidad ningún tratamiento es absoluto. De hecho, entre las enunciaciones plurales del **Amor Feliz** real, existe una triada de ejemplos muy cercanos a *Perdida* (uno de ellos enunciado para un tercero que por una vez no es al mismo tiempo el Delocutor) que, sin embargo, no comparten su clasificación porque no enuncian la aspiración redentora del Enunciador (por eso no son del *deseo* de **Amor Feliz**), sino un compartido desdén hacia la sociedad

No hagas caso de la gente  
sigue la corriente  
y quiéteme más;  
que si esto es escandaloso  
es más vergonzoso  
no saber amar

(*Escándalo*, Rafael Cárdenas y R. Fuentes)

No hagas caso al mundo si la quieres  
Deja que te juzguen sin piedad [...]  
Si es preciso deja lo que tienes  
y toma en tus brazos tu felicidad [...]  
Un trono igual que el tuyo fue despreciado  
por un rey que adoraba sin falsedad  
a una mujer plebeya que enamorada  
le juró para siempre amor con sinceridad

(*Romance del gobernador*, Daniel Santos)

Solamente la mano de Dios  
podrá castigarnos  
las demás opiniones, mi cielo,  
me salen sobrando

(*La Mano de Dios*, José Alfredo Jiménez)

Esto es que, teniendo un mismo tema, el tratamiento se diferencia porque el Enunciador representa a un número distinto de personas y el nivel de la enunciación (realidad-deseo) es otro, o bien porque el Enunciador se deslinda del desarrollo y, como tercero que testifica, aconseja a uno de los actores de la enunciación.

El par de ejemplos recién confrontados a *Perdida* son la representación en el *corpus* de "Nos amamos a pesar de..." y, como se ve, hablan de parejas socialmente censuradas. En el resto de los ejemplos, este tipo de enunciación plural se refiere al **Amor Feliz** (y real) sin problemas ("Nos amamos") y, si bien casi sería mejor no tenerlos, creo que precisamente lo fallido de las referencias "buco-tropicales" del primero y el ramplón manejo que el segundo hace del "destino" explican suficientemente por qué el Bolero elude este tipo de temas y le concede al sufrimiento amoroso más importancia y mejores recursos literarios:

Es mi vivir una linda guajirita  
la cosita más bonita trigueña  
Es todo amor lo que reina en mi bohío  
donde la quietud del río ensueña

(*Amor de mi bohío*, Julio Brito)

= Amor, amor, amor nació de ti  
nació de mí, de la esperanza  
Amor, amor, amor nació de Dios  
para los dos, nació del alma

(*Amor, amor, amor*,<sup>11</sup> Ricardo López Méndez)

---

<sup>11</sup>El título por el que la enunciación está clasificada corresponde a los datos de la grabación; los textos que la transcriben la registran como *Amor, amor* simplemente. La grabación incluye una llamativa estrofa en inglés que incluyo aquí porque los cancioneros no lo hacen:

*Amor, amor, my love  
make live be fine  
say you'll be mine  
and love me only*

(Los datos de la grabación y las transcripciones están en la ficha del *corpus*-apéndice).

Ahora bien, estos cuatro ejemplos en que el Enunciador habla por él y el Destinatario son la excepción; las enunciaciones “de realidad” del **Amor Feliz** se dan en singular principalmente pues, como debe ser evidente, en un discurso que “exalta la pasión”<sup>12</sup> no caben certezas compartidas.

A diferencia de lo que pasa con el grupo de enunciaciones plurales, que diversifica su tratamiento en función de la presencia-ausencia de elementos narrativos como el rechazo social, el eje en que se articulan las enunciaciones singulares de **Amor Feliz** real (“Te Amo”) permite tres formulaciones para la declaración de amor:

- a) sin explicaciones (“Te Amo” → 0)
- b) con encubramiento del Destinatario (“Te Amo: Eres lo máximo”)
- c) con menosprecio del Enunciador (“Te Amo: No soy digno de ti”)

que, como se ve, siempre parten de una diferenciación entre Enunciador y Destinatario, pero apelan a recursos diversos en el tratamiento y pueden aún subdividirlo.

Así, en el primer grupo, además de la declaración como forma canónica del decir amoroso

Oye la confesión  
de mi secreto,  
nace de un corazón  
que está desierto [...]  
Son tres palabras  
solamente mis angustias  
y esas palabras son:  
cómo me gustas

(*Tres palabras*, Osvaldo Farrés)

Si me llaman loco,  
porque el mundo es así,

<sup>12</sup>f. El acto de padecer tormentos, penas, muerte y otras cosas sensibles. *Passio* [...] //Cualquier perturbación ó afecto desordenado del ánimo. *Passio, animi tegrindo, perturbatio*. //Particularmente se toma por la excesiva inclinación ó preferencia de una persona á otra, por interés ó motivo particular. *Amor, studium vehemens*. //El apetito ó afición vehementemente á alguna cosa (DLC, s.v: pasión).

la verdad si estoy loco  
pero loco por ti

(*El loco*, Víctor Cordero)

quedan representados tanto el deslumbramiento inicial

Nunca sabré como tu alma ha encendido mi noche  
nunca sabré el milagro de amor que ha nacido por ti  
nunca sabré por qué siento tu pulso en mis venas  
nunca sabré en qué viento llegó este querer

(*Nunca sabrás*, Sin autor)

como un aconsejable *carpe diem* pasional en que la intensidad de permanencia no es menos importante que la intensidad que se sugiere

No quiero arrepentirme después  
de lo que pudo haber sido y no fue  
Quiero gozar esta vida  
teniéndote cerca  
de mí hasta que muera

(*Amar y vivir*, Consuelo Velázquez)

La diferencia con los grupos en que la declaración se extiende en los detalles está, entonces, en una suerte de justificación del enamoramiento que se hace necesaria ante la imposibilidad de agregar nada una vez enunciado el "te amo".<sup>13</sup> Es necesario que se exalte lo que ahora es cierto porque la declaración es enunciado expectante que, una vez en el aire, lanza al Enunciador a la duda y suspende todo valor de verdad hasta recibir una respuesta; y ahora lo único cierto son las razones del enamoramiento.

Si bien no se trata de una revolución poética, el repertorio de referentes es significativo en tanto confirma la raíz tradicional y la pertenencia popular del Bolero como género lírico en

<sup>13</sup>Vid: Teresa Carbó, "La declaración: el instante imposible", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XXXVI, 143 (enero-marzo de 1991, 25-32).

castellano. A eso responde el que, en los casos en que el Destinatario no está marcado sexualmente, una mirada suya pueda incendiar en amor al Enunciador:

Me encontré con tu mirar  
para quedar  
ciego de amor  
y hoy no cambio tu mirar  
por un sol

*(Ciego de amor, Pedro Flores)*

Como un rayito de luna  
entre la selva dormida  
así la luz de tus ojos  
ha iluminado mi pobre vida

*(Rayito de luna, Jesús Navarro)*

mientras aquellos en que el sexo (femenino) del Destinatario se hace explícito, establecen símiles tópicos con diosas, ángeles y rosas

[...] cada vez que yo la puedo ver  
me parece que estoy mirando a un ángel [...]  
la figura más perfecta de una diosa,  
la criatura más henchida de placer  
Es tan rara, tan sencilla y tan hermosa  
como la más linda rosa de un vergel [...]

*(Irresistible, Pedro Flores)*

y aun pueden sumar éstos al giro inicial de la enunciación sobre el asunto de los ojos o incluso hacia la visión de la boca como rasgo enamorante, por otro lado, presente en la poesía occidental desde el

*Canto de Salomón*

Muchacha preciosa  
tu cara le da envidia hasta a una rosa  
porque cantas con los ojos al mirar  
y tu boca al dar un beso es un panal

*(Preciosidad, Alfredo Núñez de Borbón)*

Luego, la separación real de este grupo con signo positivo y los casos en que la diferencia entre Enunciador y Destinatario se establece con la devaluación del primero está en el tratamiento temporal; es decir, en el tiempo que cada grupo enfoca y en la forma en que trata ese tiempo: la exaltación se proyecta a futuro porque es una declaración amorosa, y recurre al pasado como ancla; la devaluación sólo ve en el futuro el momento en que lo hecho sea explicado y en el pasado (o el presente) los hechos por aclarar, su fin mismo está en la enunciación y se cumple en el momento mismo en que ésta se completa:

Nosotros que nos queremos tanto  
debemos separarnos  
no me preguntes más:  
No es falta de cariño  
—te quiero con el alma—  
te juro que te adoro  
y en nombre de este amor,  
y por tu bien, te digo adiós

(*Nosotros*, Pedro Junco)

Dos letras tan sólo te escribo  
y te diré por qué  
de ti me separé  
haciendo un sacrificio [...]  
yo te adoré  
pero tuve el temor  
de no hacerte feliz  
y te mentí  
traicionando mi amor  
traicionándote a ti

(*Dos letras*, Rafael Hernández)

¿Cómo afirmar, entonces, que éstos son ejemplos de **Amor Feliz**, si todo lo que narran es tragedia? Por una parte se “sabe” (a nivel de chisme consagrado en cancioneros) que *Nosotros* es la pieza con que Pedro Junco, sabiendo que moriría tísico, se despidió de su mujer antes de abandonarla para evitarle el contagio. Por la otra, *Dos letras* sigue siendo una declaración de amor, toda vez que

habla de la separación como un sacrificio. Bien mirados, son retrato de amores que fueron felices y terminan mal; se trata de declaraciones de **Amor Feliz** con signo inverso, paradójicas renunciadas por amor si se quiere, pero que no son desamores. Esto es lo que impide su inclusión en el aparte de otro tema y, sobre todo, lo que debe dar la pauta para trazar la frontera entre uno y otro.

### III.3 Amor Desdichado

Que en el **Amor Desdichado** sólo ocho de sesenta casos sean enunciación del deseo ¿se debe a que esta pasión amorosa es tanto más real que el **Amor Feliz**? ¿es que la desgracia se impone? ¿o es que sólo puede desearse más cuando se mejora una situación que de suyo no es mala, como en las fantasías del **Amor Feliz**, que por otra parte no es otra cosa?

El Enunciador afectado de **Amor Desdichado** desea y, en consecuencia, pide: “Correspóndeme”, “Vuelve”, “Entrégate”, “Vete”, “Quédate” son formas que a veces se repiten en los tratamientos de otros temas pero que aquí, sin cantar la ventura ni mejorar una situación dada, dan salida a una queja. En esa desdicha a medio enunciar, en ese permearse el amor de nostalgia y dolores está el por qué de desear tan poco.

Aquí “Entrégate”, que en el **Amor Feliz** deriva de “Quiéreme más”, es una exigencia

No faltabas más que no fueras a quererme tanto [...]  
 Yo no me explico por qué te adoro  
 puesto que yo para ti no existo.  
 Aunque quisiera llorar no lloro;  
 Un día serás mía nomás no faltaba más

*(No faltaba más, Sin autor)*

y, como parte de un tratamiento que enuncia el dolor de no ser correspondido, acerca su tona al de una amenaza. Por ello mismo aun las enunciaciones en que se ruega (“Quédate”) suenan belicosas

Volvamos al camino del amor  
no importa lo que tenga que olvidar  
si vamos a sufrir por un error  
es preferible un ruego [...]

*(Un poco más, Álvaro Carrillo)*

de donde, para Frenk, dentro del apartado que el *Cancionero* dedica al **Amor Desdichado Pasesivo**, estas enunciaciones se agrupan bajo la idea de "Te haré a mi ley".

En el ejemplo anterior como en otras enunciaciones del **Amor Desdichado** no es claro si el enunciador perdona o es perdonado; esta clase de ambigüedades y dobles sentidos ("bidireccionalidad de lo dicho", sería más exacto) es frecuente porque su presencia permite enunciar cualquier situación sin necesidad de justificarla. Así, algún ejemplo en que se pide una vuelta ("Vuelve") recurre a la indefinición y proyecta reencuentros cuyas causas no establece:

Sé que has de volver  
corriendo hacia mis brazos  
sé que has de volver  
y yo me alegraré [...]

*(Sé que has de volver, Daniel Santos)*

Entonces, la enunciación general del **Amor Desdichado** no es otra cosa que un ir y venir el Enunciador entre el reclamo y la súplica, al mismo ritmo que el Destinatario oscila entre ser objeto amado y enemigo por destruir. En este sentido es que los extremos resultan ejemplares.

*Amarga Navidad*, de José Alfredo Jiménez, es una enunciación que se adelanta al propio abandono y hiere al destinatario pidiéndole que se marche ("Vete") sin por ello hacer de lado el sentimiento amoroso restante

Acaba de una vez de un solo golpe  
¿por qué quieres matarme poco a poco?  
Si va a llegar el día que me abandones  
prefiero corazón que sea esta noche

*(Amarga Navidad, José Alfredo Jiménez)*

En el otro brazo de la balanza, *Comozco a los dos* es la petición de una vuelta (“Vuelve”) en que el Enunciador acaba por segar su autoestima, pero que se reivindica frente a su Destinatario por lo que hay de volitivo en su caída:

yo sé bien que perdí la partida  
 y sé bien que humillaste mi amor  
 pero tuve ganas de verte muy cerca  
 y te vine a rogar:  
 Que vuelvas  
 que vuelvas tan sólo una vez,  
 pero que vuelvas

(*Comozco a los dos*, Pablo Valdés Hernández [Letra y Música])

Por último, para pedir correspondencia el **Amor Desdichado** recurre a la representación del Enunciador como un sujeto languidecente de amor y nostalgia. Para éste, la calma termina cuando el Destinatario aparece, aun en los casos en que se manejan los hechos como narración de amores pasados

Desde que yo te vi te quiero tanto  
 tanto que ya no puedo vivir tranquilo

(*Olga*, Pedro Flores)

Cómo son las cosas cuando son del alma  
 cuando yo te conocí perdí la calma  
 me estremecí como una palma  
 cuando la maltrata el viento  
 como tú me hiciste a mí

(*El viento y la palma*, Daniel Santos)

El sacrificio del amor es el olvido,  
 no sacrifiques en sus garras mi querer,  
 si tú te llevas lo mejor que yo he vivido,  
 la humedad de tus besos va en mi ser

(*Sacrificio*, Jesús Monge [Letra y Música])

Estos mecanismos, la insistencia misma con que el Enunciador se regodea en su dolor, el privilegiar la enunciación de la realidad (dolorosa) sobre la del deseo (esperanzado) y, sobre todo,

no buscar realmente una salida de-, sino una eternización en- el duelo se dan aquí porque, a fin de cuentas, en el **Amor Desdichado** no se quiere, ni cuando se enuncia el deseo, ver cumplidas peticiones y reclamos. Si las situaciones a que se refieren no existen en realidad más que en la enunciación, fuera de ésta no han de realizarse porque, como tantas otras cosas dentro del Bolero, su fin mismo está en ser dichas. Al ser enunciadas son reales y con ser ciertas (al menos discursivamente, al menos para quien enuncia un dolor por la ausencia de otro) permiten elaborar el despecho.

En los boleros en que no se desea un regreso ni se busca un perdón el **Amor Desdichado** es real, la inclinación a permanecer en un luto eterno es mucho más clara y, en consecuencia, su enunciación más precisa. Renunciada toda esperanza, sólo queda decir el dolor: "Sufro por..." la Duda o el Amor, por la Ausencia y el Desamor y/o por el Despecho; y en decirlo y repetirlo para el otro o para sí mismo pareciera encontrar el Enunciador la calma que perdiera,

como si toda la regulación formal de las instancias del devenir erótico que el bolero ha organizado estuviera dirigida de frente a intentar resolver el problema del despecho [...] como si el bolero estuviera llamado no a apuntalar simbólicamente la dicha —*pues la dicha no necesita de soporte; al contrario, bien que se basta ella sola para agotarse a sí misma*—, sino al despecho, y a dispensar recursos de salvación al despechado

(Cfr: Castillo Zapata, *Fenomenología*, 20-21, el subrayado es mío)

¿Podría pensarse que esta descripción es más cercana al **Desamor**?; yo no lo creo. El **Desamor**, al menos en las enunciaciones con que se presenta en el *corpus*, es un estadio *acabado* (en el sentido aristotélico) en que sólo puede decirse el estado final de las cosas ("Nuestro amor terminó", por ejemplo) porque la pasión amorosa está ya elaborada y no puede modificarse. En cambio el **Amor Desdichado**, aunque se regodea en la permanencia de un dolor "eterno", conserva

como potencia el olvido porque, sobre todo, dice para dejar de dolerse. Y resulta lógico viendo que la desdicha mayor es por "Ausencia".

Sufro mucho tu ausencia no te lo niego  
Yo no puedo vivir si a mi lado no estás

(*Desvelo de amor*, Rafael Hernández [Letra y música])

Ya no estás más a mi lado corazón  
en el alma solo tengo soledad

(*Historia de un amor*, Carlos Almarán)

Sufro la inmensa pena de tu extravío  
siento el dolor profundo de tu partida

(*Lágrimas negras*, Miguel Matamoros)

[...] ya va mi pensamiento rumbo a ti  
Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia  
y vengo aquí nomás a recordar

(*Tu recuerdo y yo*, José Alfredo Jiménez [Letra y música])

Estos tratamientos, tan a las claras auto-compasivos, tienen sin embargo un doble fin: decir el dolor provocando su aumento y, en el nuevo dolerse, cauterizar la herida. En los tratamientos restantes las causas de la desdicha amorosa son otras —en orden descendente, "Despecho", "Amor" y "Desamor"— y, sin embargo, la forma de decir y los recursos dolientes semejantes, si bien adquieren rasgos distintivos en cada tratamiento.

El "Despecho" agrega a las razones del dolor la devaluación del otrora objeto amoroso. Sin embargo, este desprecio del Enunciador al Destinatario en verdad devalúa al primero: ahora su dolor es consecuencia de amar a alguien indigno. Así, la paradójica situación del Enunciador duplica el impacto discursivo de ser despechado tras una entrega absoluta a un Destinatario indigno y, al mismo tiempo, posibilita la generación de ejemplos en que su nueva indignidad se presentan como motivo de orgullo para el Destinatario:

Como aventurera  
me engañaste, ingrata,

llevando en tu entraña  
mis clavos de cruz

(Señalada, Bienvenido J. Gutiérrez)

Mi delito mayor fue quererte  
y seguirte queriendo  
y tener que llevarte por siempre  
en el fondo del alma  
sin poder arrancar este amor  
que me roba la calma  
¡Oh maldición!  
¡Oh maldición castigo es!

(*Mi delito*, Rafael Hernández [Letra y música])

Si te cuentan que me vieron  
muy borracho  
orgullosamente diles que es por ti

(*Pa' todo el año*, José Alfredo Jiménez)

Los ejemplos en que el sufrimiento es "de Amor" que van, en cambio, del sufrimiento por la duda a la exaltación del dolor de amor como sacrificio, se centran siempre en el Enunciador. La autorreferencialidad, el que la enunciación no esté dirigida a nadie en realidad, transforma la autocompasión de los ejemplos anteriormente revisados de *captatio benevolentiae* en soliloquio; y ello apuntala, me parece, la idea de que en muchos casos la elaboración del duelo se completa con la sola exposición del dolor enunciado, sin necesidad de que ésta sea sancionada por el Destinatario o sus haceres

y a mi sombra pregunto  
si esos labios que adoro  
en un beso sagrado  
sabrán mentir

(*Flores negras*, Sergio de Karlo)

¿Qué saben de la vida  
los que no han sufrido?  
¿Los que nunca han sentido  
una pena de amor?

(*Yo vivo mi vida*, Federico Baena)

Si ya murió mi viejo amor  
¿para qué vivo?

(*Adelante*, Mario de Jesús)

De la causa que resta al **Amor Desdichado**. "Sufro el Desamor", sólo es posible señalar su ambivalencia. A veces su tratamiento parece consecuencia del "Sufrir de Amor" y sólo la oposición de sus causas los separa, dado que en ambos la enunciación se cierra sobre sí misma:

comedia de la vida  
tristeza del vivir  
amar es la mentira  
más fácil de decir

(*Amar es mentira*, Juan Nibor Matta)

En otros casos, al dirigirse claramente al Destinatario la enunciación se acerca a los ejemplos en que el "Sufrir" es "de Ausencia" o "por Despecho"; y el Enunciador queda devaluado frente a sí mismo.

Yo quise hallar un cielo entre tus brazos  
el mundo nuestro que había soñado  
Y tú me diste sólo un amor falso  
el desamparo de tu maldad

(*Cuando un amor se va*, Rafael Ramírez)

Por último, y estos serían los tratamientos más característicos para el tema dentro del *corpus*, están las enunciaciones dirigidas a un tercero, un Destinatario que no es Delocutor y con el que, en consecuencia, el Enunciador expone su pena hablando del primer Destinatario en tercera persona.

¡Oh, qué triste es la voz del desengaño!  
Yo que tanto creía en su querer  
hoy me cuesta decir que fue mentira  
¡Oh, la ingrata, nada le importa mi padecer!

(*Venganza*, Pedro Flores)

## III.4 El Desamor

En el *corpus* el **Desamor** se caracteriza como una enunciación definida en torno al fin de una pasión amorosa. Por eso, aun si proporcionalmente es “menos real” que el **Amor Destrichado**<sup>11</sup>, es el tema mejor definido de los que trata el Bolero: ahora incluso el deseo carece de expectación, y el futuro es mera proyección de las certezas que del fin de la pasión se desprenden.

No hay ejemplos en el *corpus* en que el **Desamor** desee con signo positivo. Si en una proyección teórica *a priori* podía esperarse que, puesto que la pasión amorosa ha tocado a su fin, el Enunciador le deseara al Destinatario “Que te vaya bien”, los ejemplos específicos inclina la balanza al otro lado; “Que te vaya mal” es lo único que el Enunciador espera, en seis ejemplos a partir de su certeza en que el Destinatario no ha de poder olvidarlo, en otro más pensando en la venganza. Este caso único, si bien parece contradecir la definición del **Desamor** como tema originado en el fin de la pasión amorosa, en el tratamiento resulta ser, simplemente, un dolor que aun estando presente ya no espera verse resarcido; de hecho, la amenaza y la revancha planteadas no pasan de sugerir una suerte de justicia divina de cuya ejecución el Enunciador ya no ha de ocuparse

Algún día has de saber  
de lo que es capaz un hombre  
cuando un dolor sin nombre  
le ha destrozado su ser

(*Gota a gota*. Hector Torres)

Los ejemplos donde “Que te vaya mal” se enuncia como “Te acordarás”, en cambio, se manejan sin dolo ni dolor porque simplemente establecen las cosas que al Destinatario han de

---

<sup>11</sup>En el **Amor desdichado** 8/60 (13.33%) ejemplos versan sobre el deseo, en el **Desamor** la proporción casi se duplica: 7/27 (25.93%).

### III.4 El Desamor

En el *corpus* el **Desamor** se caracteriza como una enunciación definida en torno al fin de una pasión amorosa. Por eso, aun si proporcionalmente es “menos real” que el **Amor Desdichado**<sup>14</sup>, es el tema mejor definido de los que trata el Bolero: ahora incluso el deseo carece de expectación, y el futuro es mera proyección de las certezas que del fin de la pasión se desprenden.

No hay ejemplos en el *corpus* en que el **Desamor** desee con signo positivo. Si en una proyección teórica *a priori* podía esperarse que, puesto que la pasión amorosa ha tocado a su fin, el Enunciador le deseara al Destinatario “Que te vaya bien”, los ejemplos específicos inclina la balanza al otro lado; “Que te vaya mal” es lo único que el Enunciador espera, en seis ejemplos a partir de su certeza en que el Destinatario no ha de poder olvidarlo, en otro más pensando en la venganza. Este caso único, si bien parece contradecir la definición del **Desamor** como tema originado en el fin de la pasión amorosa, en el tratamiento resulta ser, simplemente, un dolor que aun estando presente ya no espera verse resarcido; de hecho, la amenaza y la revancha planteadas no pasan de sugerir una suerte de justicia divina de cuya ejecución el Enunciador ya no ha de ocuparse

Algún día has de saber  
de lo que es capaz un hombre  
cuando un dolor sin nombre  
le ha destrozado su ser

(*Gota a gota*, Hector Torres)

Los ejemplos donde “Que te vaya mal” se enuncia como “Te acordarás”, en cambio, se manejan sin dolo ni dolor porque simplemente establecen las cosas que al Destinatario han de

---

<sup>14</sup>En el **Amor desdichado** 8/60 (13.33%) ejemplos versan sobre el deseo, en el **Desamor** la proporción casi se duplica: 7/27 (25.93%).

pasarle, echando mano de la ventaja que supone para quien genera un discurso —y el universo en que éste ha de instalarse— no tener que justificar lo enunciado:

Sé que sufrirás cuando recuerdes nuestra inmensa pasión  
cuando comprendas que por cobarde renunciaste a este amor

*(Compasión, Sin autor)*

Te acordarás  
de mí cuando me vaya  
Has de llorar  
desesperadamente

*(Vagar entre sombras, José D. Quiñones)*

Y, sin embargo, ello no evita que se abran espacios para otros recursos. Si bien José Alfredo Jiménez podría considerarse asunto aparte por su carácter de bolerista “ranchero”, el retrato machista con que explica su permanencia futura en el recuerdo del Destinatario no puede hacerse de lado.

[...] porque quieras o no yo soy tu dueño  
Yo quiero que te vayas por el mundo  
y quiero que conozcas mucha gente;  
yo quiero que te besen otros labios  
para que me compares, hoy como siempre

*(La Media vuelta, José Alfredo Jiménez)*

Olvídate de todo, menos de mí  
porque ni tú ni nadie  
arrancarán de tu alma  
los besos que te di  
Los besos, las caricias  
y tantas otras cosas  
que presencié la noche  
que te entregaste a mí

*(Para morir iguales, José Alfredo Jiménez)*

Así, tanto el “ser dueño de...” como el “haberse entregado a...” parecen bastar para que un Destinatario ahora ausente quede marcado. Y es en el marcar mismo donde el Enunciador encuentra calma para terminar de elaborar su duelo; ya no desea, pero aunque la pasión esté

acabada su afirmación aún pende, en cierta medida, de saber que ejerce (o podría ejercer) algún poder sobre el Destinatario.

La forma en que la realidad se enuncia es muy distinta. "Se acabó", que es evidentemente el tratamiento canónico, generalmente enuncia el fin del que tanto he hablado en forma casuística, esto es, para un *Tú* que si bien no tiene nombre resulta muy claro contextualmente:

Amor perdido:  
 sí, como dicen, es cierto que vives  
 dichosa sin mí,  
 vive dichosa  
 quizá otros brazos te den la fortuna  
 que yo no te di

(*Amor perdido*, Rafael Hernández<sup>15</sup>)

No te debía querer, pero te quise  
 No te debía olvidar, y te olvidé  
 Me debes perdonar el mal que te hice  
 que yo de corazón te perdoné

(*Naufragio*, Agustín Lara)

Ya me convencí  
 que seguir los dos es imposible  
 Que le voy a hacer  
 si al buscar tu amor me equivoqué  
 Hoy te digo adiós  
 me alejo de tí serenamente;  
 todo es por demás, no lo quiso Dios,  
 somos diferentes

(*Somos diferentes*, Pablo Beltrán Ruiz [Letra y música])

de donde se sigue que, si bien la pasión amorosa se ha acabado, el Enunciador y el Destinatario, en tanto actores de la enunciación, siguen siendo importantes y, de algún modo, "personales".

---

<sup>15</sup>La autoría señalada se establece en la grabación de la que esta transcripción proviene. Sin embargo, en los cancioneros existe una división de opiniones: el *Cancionero Mexicano* (1:90) y *Un siglo...* (64) coinciden, mientras el *Cancionero Popular Mexicano* (11:60) y el *Cancionero W* (20) la atribuyen a Pedro Flores.

Hay, sin embargo, otros ejemplos en que, al no tener el Destinatario ninguna marca que lo personalice, al ceñirse la enunciación a su funcionamiento arquetípico, en virtud de la apertura que provoca la ausencia de marcas personales y pronombres sexuados la situación enunciada se hace general. Y adquiere en el tratamiento un nuevo valor ejemplar que la convierte, en el texto, en una sentencia impersonal que bien podría ser aforismo de un *ars amandi* [←se dice así?] popular

La verdad en el amor  
es mejor, aunque nos duela,  
que engañar al corazón  
y vivir de una quimera

(*En qué quedamos*, Federico Baena)

No trates de engañar  
y por temor a herir  
oculles tu maldad

(*No trates de mentir*, Alfredo Gil)

Nada de esto ocurre con la otra forma de enunciar la realidad del **Desamor**. "No te olvido", por razones que deben ser evidentes dada su propia definición, no logra abstraer la situación ni cuando se dirige a personajes alegóricos. Y en la permanencia de su *Tú* y *Yo*, que parecerían remitir la enunciación a una pasión viva o a un duelo *en proceso* cifra la seguridad del final, toda vez que en ningún ejemplo la nostalgia alcanza a ser sufrimiento votivo:

No, ya no debo pensar que te amé  
es preferible olvidar que sufrir

(*Caminemos*, Alfredo Gil<sup>16</sup>)

Un día en el camino  
que cruzaban nuestras almas  
surgió una sombra de odio  
que nos separó a los dos

<sup>16</sup>La grabación de donde esta transcripción procede únicamente señala la autoría de Alfredo Güero Gil. Los cancioneros en cambio apuntan coautorías y disienten sobre quién sea el coautor: el *Cancionero Popular Mexicano* (II:350-351) sostienen que es H. de Oliveira, mientras Zavala (*El bolero*, 141) apoya a Heriberto Martínez. En cualquier caso, lo realmente lamentable es que ninguna fuente señale si se habla de una coautoría real, o de la colaboración, en caso de haberse dado, entre un letrista y un músico.

(*Dos almas*. Don Fabián [Letra y música])

En mi soledad  
yo pienso en ti  
En mi soledad  
me acuerdo de tu amor

(*En mi soledad*, Mirta Silva)

Hoy te perdí  
y te juro, no vuelvo a jugar  
porque a nadie más yo podré amar  
como te quiero a ti

(*Fichas negras*, Johnny Rodríguez)

Así, en los ejemplos en que el fin de la pasión amorosa se narra la aparente vigencia del dolor no es más que residuo del que hubo, y la enunciación sigue definiéndose por un fin o una ausencia; esta vez, la de aquello que el Enunciador sentía. Los ejemplos restantes pueden, por sus características, ser un tanto más claros para explicar la diferencia entre “No te olvidó” y los espacios fluctuantes en que a veces se maneja “Se acabó”. Aunque son composición de Jiménez, no presentan las marcas culturales que resaltan en otras enunciaciones suyas y, en cambio, demuestran cómo una enunciación no-canónica de la realidad del **Desamor** hace huir la separación entre los temas del Bolero si en ella el tiempo verbal no es pasado simple. Y cómo una enunciación, aún siendo canónica, puede actualizar el dolor, que se supone superado desde la definición misma del tema, si se maneja como narración para un tercero:

“No te olvidó”

La distancia entre los dos  
es cada día más grande  
de tu amor y de mi amor  
no está quedando nada [...]   
Déjame algo de recuerdo

una lágrima y un beso  
y un cachito de tu pelo

(*La Retirada*, José Alfredo Jiménez)

Ando borracho ando tomado  
porque el destino cambió mi suerte

ya tu cariño nada me importa  
mi corazón te olvidó pa' siempre

(Yo, José Alfredo Jiménez)

“Se acabó”

Ella quiso quedarse  
cuando vio mi tristeza  
pero ya estaba escrito  
que aquella noche  
perdiera su amor

(Ella, José Alfredo Jiménez)

En cuanto a las narraciones en que el Destinatario es una abstracción personalizada, *ergo* un personaje alegórico, sólo cabe decir que éste se convierte en motiva y que, por lo tanto, la enunciación puede explayarse a partir de él, exponiendo reflexiones personales que, si bien pudieran acercarse a los “aforismos” del *ars amandi* recién planteado, no suelen ser más que dolidos recuentos de un olvido que no se alcanzó

Ausencia tú que pensabas poner  
alivio a mi penar  
Ausencia te has engañado  
por lo mucho que he llorado  
no la pueda olvidar

(Ausencia, SIN AUTOR)

Esperanza inútil, flor de desconsuelo,  
¿por qué me persigues en mi soledad?  
¿por qué no me dejas ahogar mis anhelos  
en la amarga copa de la realidad?  
¿Por qué no me matas con un desengaño?  
¿Por qué no me hieres con un desamor?  
Esperanza inútil, si ves que me engaño,  
¿por qué no te mueres en mi corazón?

(Esperanza inútil, Pedro Flores [Letra y música])

El uso de la narración, aún si se trata de enunciados cuyo fondo es “Se acabó”, marca entonces la diferencia. Luego, puede concluirse que a) en el **Desamor** sólo puede generalizarse una situación acercándola al “aforismo” cuando lo enunciado carece de marcas de caso, esto es, cuando la

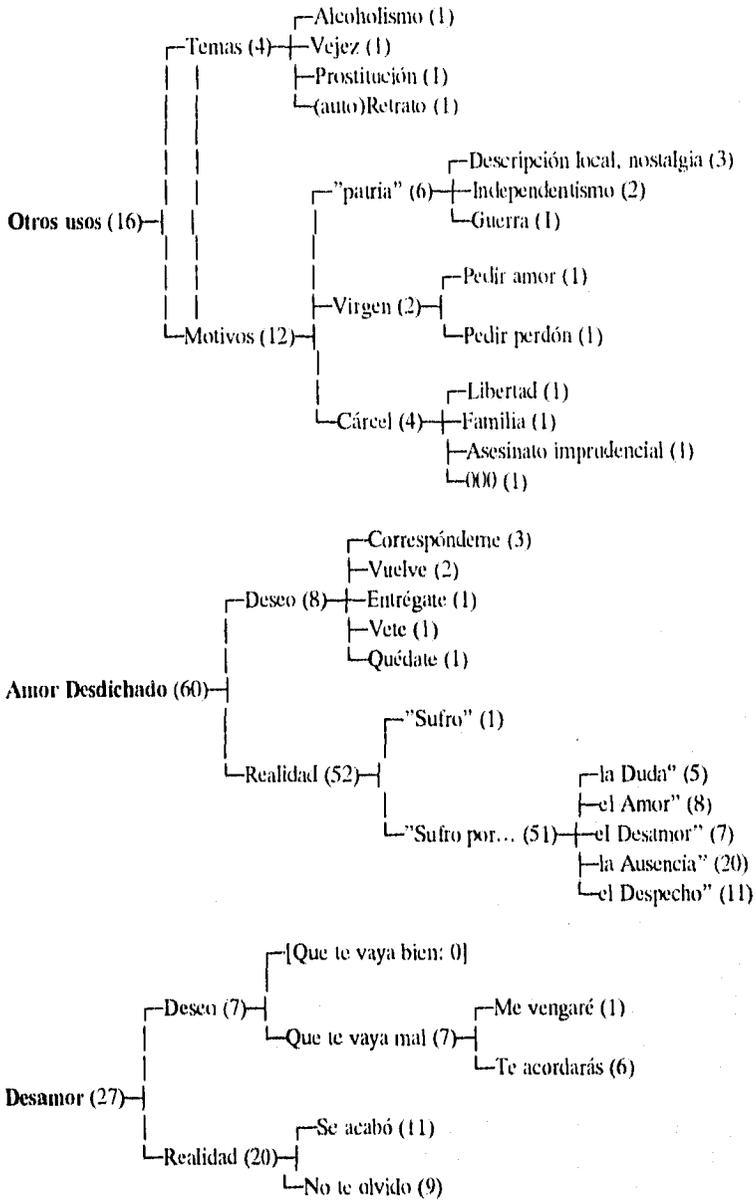
enunciación no presenta nombres y/o pronombres, o cuando se dirige a "alguien" (la esperanza inútil, la ausencia) que no participa de las acciones narradas; **b)** que su forma no-canónica ("No te olvido"), por sus propias características puede ser marca de frontera entre el **Amor Desdichado** (que espera) y el **Desamor** (que enuncia hechos consumados) sólo si el dolor residual que se enuncia no se convierte en ofrenda; y **c)** que de esta forma de enunciación derivan los espacios en que se narra, para un tercero, el fin de la pasión amorosa, y de éstos toda posible regresión en el tratamiento hacia una elaboración de duelo que invade los espacios en que, simplemente, debía enunciarse el final.

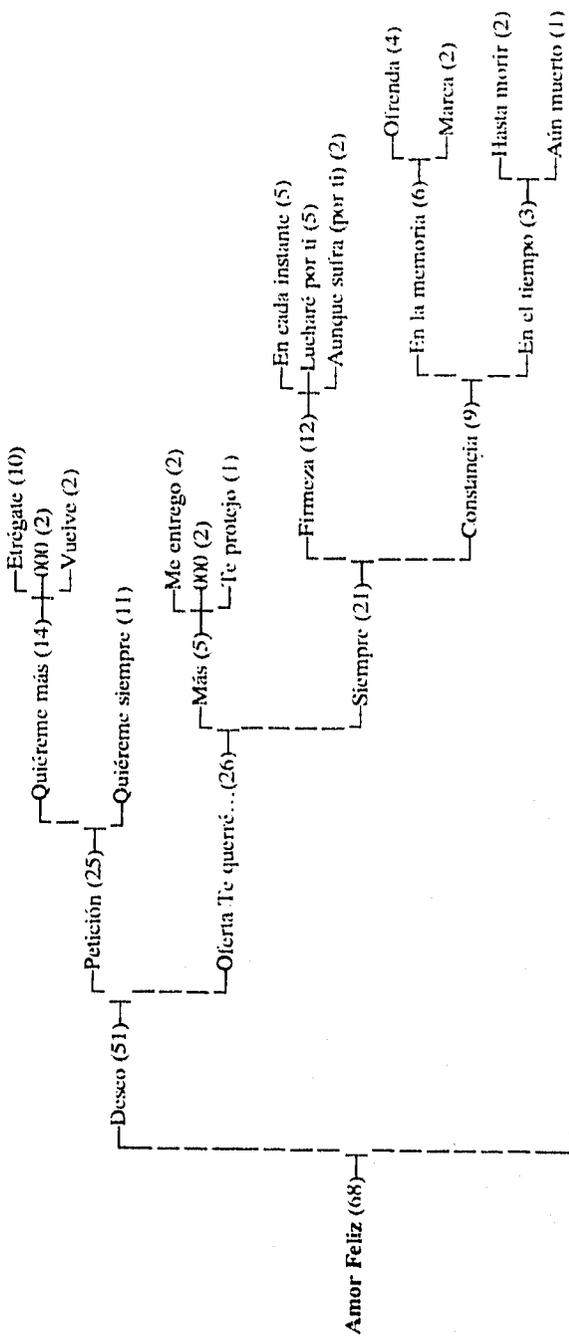
¿Qué puede decirse finalmente de los tratamientos, usos, motivos y temas del Bolero? Creo, en primer lugar, que queda confirmado cómo la riqueza del género, más que en la variedad de sus temas, está en la forma en que la enunciación los maneja; es por eso que el cuadro de clasificación primero considera el tema (**Otros, Amor Feliz, Amor Desdichado o Desamor**), luego el nivel en que la enunciación se produce (realidad/deseo) y finalmente la forma que adopta el discurso, considerando siempre si esta última vuelve o no a subdividirse. De no hacerlo así muchos ejemplos quedarían sin explicación y la parte de la riqueza del *corpus* que depende de la derivación de un motivo hacia la enunciación de otro tema habría de cancelarse.

Y, sin embargo, también es claro que de los usos consagrados, las preferencias temáticas y los cánones de tratamiento depende la cohesión del género. Y que ésta hace que los *otros* usos aunque sean marca fronteriza, funcionen como refuerzo del canon y ancla del Bolero en manifestaciones más amplias de la cultura popular, toda vez que cubren (aún si en forma marginal) usos y necesidades que en general se identifican con otro tipo de composiciones.

Así, la definición de los temas no se determina de manera independiente pues, lo mismo que el tratamiento que reciba, depende del uso que para la enunciación se prevea. Establecer un orden de sucesión para estas influencias sería difícil y probablemente estéril; puesto que son un conjunto cuyos elementos se afectan mutuamente y pueden aún volver sobre sí mismos (pienso por ejemplo en los distintos usos que puede tener "Entrégate", o en los ejemplos de deseo en el **Desamor** cuyo tratamiento los aproxima a los cánones de la realidad en el **Amor Desdichado**) me parece que deben ser tomados como una totalidad y que, aún si es posible analizar sus particularidades, es el proceso de enunciación —sobre todo su forma final, la letra del bolero en sí—, lo que importa a esta tesis.

## Temas y motivos del Bolero







#### IV. EL ESTILO EN EL BOLERO

Reviso ahora las fórmulas y los tópicos a que el Bolero recurre y, sobre todo, su uso, las funciones discursivas que éstos cubren porque creo que mi acercamiento a la poética del género no estaría completo sin la revisión de estos usos compartidos. Por otra parte, considerar el *uso* que el Bolero hace de sus recursos permite estudiar la posible "tradicionalización" del género, pues aunque la "invención" de sus materiales no le pertenece porque forma parte de un saber anterior, su originalidad depende en mayor medida "de la habilidad y las técnicas concretas que emplee en plasmar esas ideas, que de la inteligencia (entendida ésta como capacidad de abstracción) que para ello se requiera".<sup>1</sup>

Ahora bien, aunque compartir usos implica necesariamente la creación de fórmulas, esquemas similares para decir cosas similares en canciones distintas, éstos difícilmente se presentan bajo formas textuales idénticas. De hecho, "los tópicos más frecuentemente planteados en el Bolero —el dolor por el abandono o la descripción del Destinatario, por ejemplo— se expresan siempre en forma diferente:

siento el dolor profundo de tu partida

(*Lágrimas negras*, Miguel Matamoros)

yo creí que me moría [...]   
de aquel terrible dolor   
de aquel horrible momento   
en que ella me dijo adiós

(*El último adiós*, Pedro Flores)

---

<sup>1</sup>Cfr: Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976 (Estudios de lingüística y literatura, iii), 1.

Porque hablan  
los destellos de tus ojos

(*Enamorado de ti*, Rafael Hernández)

De aquel sombrío misterio de tus ojos  
no queda ni un destello para mí

(*Naufragio*, Agustín Lara)

la luna brilla en tus ojos y por mí desvelo  
besa tu suelo, reza en tu cielo, late en tu sien

(*Nunca sabrás*, Sin autor)

De la forma en que el Bolero estructura estos lugares comunes y les da expresión trataré a partir de ahora.

#### IV.1 Los recursos formales

La manera en que los tópicos del Bolero "salen al texto" está marcada en dos niveles por dos pares de recursos dominantes. En el de la estructura: la enumeración y las repeticiones; y en el del sentido, la prosopopeya y la hipérbole. Les siguen en importancia la paradoja y la antítesis, figuras lógicas también, y quedan al final la alegoría<sup>2</sup> y la sinestesia,<sup>3</sup> que afectan el significado.

<sup>2</sup>Presente en un ejemplo único, la alegoría no parece tener mayor fuerza en el Bolero. De hecho, incluso la pertinencia del ejemplo como alegoría es discutible porque la metáfora que lo estructura está muy cerca del simple símil (Yo soy el árbol / tú eres la niña), lo que es un punto más para plantear la poca simpatía que el Bolero tiene por los recursos que se caracterizan por su elaboración conceptual (la alegoría supone darle continuidad a una identidad artificialmente creada entre términos disjuntos) y las dificultades que su uso adecuado supone para un género de poesía popular. Sin embargo, una vez vencida la dificultad que aparentemente supone iniciarla, la alegoría se mantiene y abarca la enunciación entera (Véase: *corpus*-apéndice, Cundo Garay, *En el tronco de un árbol*).

<sup>3</sup>Casi nada puede decirse de la sinestesia; en primer término porque el Bolero prefiere, puesto a relacionar campos semánticos disímiles, echar mano de la prosopopeya y darle a los objetos y los seres abstractos las características de los vivos antes que asociar elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales. En segundo, porque su cercanía con la metáfora reduce su posibilidades de uso en un género en que las asociaciones se presentan preferentemente haciendo explícitos todos sus elementos, como en el símil. Sin embargo su presencia permite apreciar, de algún modo, hasta dónde es común el uso de las mismas construcciones; hasta dónde se comparte, dentro del género, un acervo de asociaciones similares; dolor y amargura, por ejemplo:

Adelante  
que quiero que veas  
cómo estoy llorando

La caracterización que para el Bolero plantea esta distribución es lógica si se ve con calma. Los recursos que se usan con mayor recurrencia —enumeración y repetición— son elementos estructurales, “figuras de construcción” que no implican las modificaciones del sentido del discurso que toda “figura de pensamiento” conlleva (como en el caso de antítesis, hipérbolés, paradojas y prosopopeyas), ni las “desviaciones” léxico-semánticas que los tropos (alegoría y sinestesia) cargan. Ello obedece a que, por la fuerza de su ascendente poético popular, el Bolero prefiere construir sus textos de manera formal y no conceptual; es decir, privilegia la originalidad y/o el ingenio de su *forma de decir* sobre la que pueda dar a las *cosas por contar*. “El estilo propio de un género es, en sentido amplio, aquello que lo caracteriza frente a otros géneros, su manera especial de «ser»” (Cfr: Díaz Roig, *El romancero*, 18), y esta diferenciación se da aquí con la variación de sus recursos en el nivel estructural. Por otra, tal forma de variación puede ser también un recurso mnemotécnico que obedece a la necesidad de dar a la poesía una estructura sencilla para que sea fácilmente aprehensible, y de la que toda la lírica popular se permea (cfr: Introducción, apartado A).

Ahora bien, aunque ni su menor presencia numérica ni su “inasibilidad” son razones para hacer de lado tropos y figuras de pensamiento, en el caso de hipérbolés y prosopopeyas el análisis puntual de su funcionamiento dentro del Bolero no parece pertinente. La prosopopeya, pese a su abundante presencia (habrá al menos doscientos ejemplos en el *corpus*), no contiene mecanismos de

---

de amargo dolor

(*Adelante*, Mario de Jesús)

Mi alma muy triste y pesarosa  
a las flores quiere ocultar  
su amargo dolor

(*Silencio*, Rafael Hernández)

enunciación ni implica formas de estructura, por lo que debe considerarse como un recurso menor.<sup>4</sup>

En cuanto a la hipérbole, me parece que no puede agregarse nada a lo dicho en el capítulo que trata los temas: hiperbólico es todo el discurso del Bolero y el sentido que da a su enunciación. Además, la tendencia a hiperbolizar las pasiones amorosas no es un rasgo de la estructura sino del sentido —casi me atrevería a decir: “la esencia misma de la forma de enunciar del género”— y así, visto que tal tono permea la mayor parte de las expresiones del Bolero, intentar aislarlo en construcciones específicas resulta imposible y carece de sentido. Quede pues asentado, por segunda vez, que el Bolero es un género hiperbólico por la naturaleza misma de los temas que trata.

#### IV.2 Repetición

Si bien la primera idea que de ella se tiene la muestra como un recurso sintáctico, hay que tener en cuenta que la repetición se manifiesta en los niveles más variados de la poesía y que, incluso, puede considerarse el origen mismo de ésta, toda vez que la rima no es otra cosa que una coincidencia vocálica repetida por voluntad del autor. Así pues, en los ejemplos que a partir de este punto se presenten será necesario explicitar si el nivel en que se da la repetición es léxico (duplicación textual de una palabra o frase) o semántico (repetición de una idea o estructura, por lo tanto NO-textual) para evitar confusiones y trazar un bosquejo suficientemente claro del uso que el Bolero da a este recurso.

---

<sup>4</sup> Sin embargo, era importante asentar, por lo que puedan sugerir sobre los Interlocutores del Enunciador en el Bolero, cuántos tipos distintos de prosopopeya construye éste: a ello obedece la lista al final del capítulo.

## IV.2.1 La anáfora

De uso abundantísimo, la anáfora no plantea grandes variaciones porque son raras las ocasiones en que su aparición no es léxica. Su construcción más abundante se da en dos versos que bastan para producir eufonía y que, además, tienen una función mnemónica: facilitar la memorización de la estrofa al reducir la "cantidad de material" que presentan, repitiendo su principio y variando los finales solamente

Ayer eras, mi amor, bella ilusión que se me fue  
ayer eras, mi amor, bálsamo de mi dolor

(*Amor de ayer*, Daniel Santos)

Yo le hablé de las penas de mi alma  
Yo le hablé de mi ardiente pasión  
Y como tú esa muñeca no ama  
Y como tú no tiene corazón

(*En un bazar*, Sin autar)

yo sé bien que perdí la partida  
y sé bien que humillaste mi amor

(*Conozco a los dos*, Pablo Valdés Hernández)

Me salgo a la calle  
buscando un consuelo  
buscando un amor

(*Hoja seca*, Roque Carbajo)

Así, la anáfora en cuanto repetición subraya el elemento repetido y afecta la percepción del Escucha, para el que éste cobra nueva y mayor importancia. Esto en lo que toca a su forma estándar. Un primer caso en que la anáfora se presenta en forma no estandarizada se da cuando los dos versos de que se compone alojan entre sí un tercero, que la convierte en una anáfora "estrófica" en vez de "dística", como suele ser:

Yo quiero que te vayas por el mundo  
y quiero que conozcas mucha gente;  
yo quiero que te besen otros labios  
para que me compares, hoy como siempre

(*La media vuelta*, José Alfredo Jiménez)

Otra forma más o menos frecuente de variación del recurso es aquella en que la anáfora se presenta en más de dos versos consecutivos, acercándose a la enumeración, como una forma de caracterización del objeto al que se refiere; el amor, por ejemplo:

Amor es el pan de la vida  
 amor es la copa divina  
 amor es un algo sin nombre  
 que obsesiona a un hombre  
 por una mujer

(*Obsesión*, Pedro Flores)

nuestro amor es algo grande  
 nuestro amor es como un mundo  
 nuestro amor es como un sol

(*Nuestro amor*, Rafael Ramírez Villarreal)

Sin un amor, la vida no se llama vida  
 Sin un amor, le falta fuerza al corazón  
 Sin un amor, el alma muere derrotada  
 desesperada en el dolor  
 sacrificada sin razón  
 sin un amor no hay salvación

(*Sin un amor*, Alfredo Gil)

Nunca sabré como tu alma ha encendido mi noche  
 nunca sabré el milagro de amor que ha nacido por ti  
 nunca sabré por qué siento tu pulso en mis venas  
 nunca sabré en qué viento llegó este querer

(*Nunca sabrás*, Sin autor)

La última variedad de anáfora sirve de pie para exponer el funcionamiento de algunos otros tipos de repetición presentes en el *corpus* porque se basa en la variación semántica. En los dos primeros ejemplos la coincidencia léxica aún es fuerte y la estrofa, paralelística. En los últimos la anáfora sólo puede identificarse aceptando que el significado de cada verso es equivalente al del otro y que, en esa medida, es una repetición; en esta suerte de "pacto de verosimilitud" se basa una gran parte de los recursos repetitivos del Bolero:

Yo, yo que tanto lloré por tus besos  
 Yo, yo que siempre te hablé sin mentira  
 Hoy sólo puedo brindarte desprecio

Yo, yo que tanto te quise en la vida

(Yo, José Alfredo Jiménez)

Aunque tú me has dejado en el abandono  
aunque tú has muerto todas mis ilusiones

(*Lágrimas negras*, Miguel Matamoros)

no quichres mis ilusiones  
da sostén a mis pasiones

(*Menirosa*, Sin autor)

Sufro mucho tu ausencia no te lo niego  
Yo no puedo vivir si a mi lado no estás

(*Desvelo de amor*, Rafael Hernández)

#### IV.2.2 Ampliación

La variación por sinonimia es rasgo dominante en las combinaciones entre repetición, ampliación y paralelismo que presenta el *corpus*. Ambas formas de construcción la necesitan porque “decir de otro modo” lo que han dicho sólo es posible a través de una nueva enunciación semánticamente equivalente. Sin embargo, la ampliación sola presenta mayores posibilidades de juego que la repetición paraleléstica aislada porque la parcialidad de su repetición le permite, al ser no-textual, subrayar la primera idea enunciándola de nuevo bajo otra forma

Ya no estás más a mi lado corazón  
en el alma solo tengo soledad

(*Historia de un amor*, Carlos Almarán)

Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia  
y vengo aquí nomás a recordar

(*Tu recuerdo y yo*, José Alfredo Jiménez)

No pretendo ser tu dueño  
no soy nada yo no tengo vanidad

(*Sabor a mí*, Álvaro Carrillo)

o bien especificar un rasgo que no se había contemplado en la primera enunciación, que aparece como una nueva idea sobre lo dicho, o que lo complementa en los detalles

¿Por qué se fue?  
Tú la dejaste ir,  
vereda tropical,

*(Vereda tropical, Gonzalo Curiel)*

porque yo tendré el valor de no negarlo  
gritaré que por tu amor me estoy matando  
y sabrán que por tus besos me perdí

*(Pa' todo el año, José Alfredo Jiménez)*

Se vende una casita  
se vende una casita radicada  
al lado del hogar de mi mamá  
se vende y se da casi regalada  
con todos los encantos de un hogar

*(Se vende una casita, Pedro Flores)*

La ampliación puede, también, conducir la enunciación un paso adelante en su desarrollo lógico, y entonces, más que repetir la idea expuesta, plantea una consecuencia posible para ésta

El sacrificio del amor es el olvido,  
no sacrifiques en sus garras mi querer,

*(Sacrificio, Jesús Monge)*

Ahora bien, aunque una ampliación suele darse en un número breve de versos, en algunos casos se extiende a una estrofa entera y produce una estructura paraleléstica como la del ejemplo siguiente

Sé que has de volver  
    corriendo hacia mis brazos  
sé que has de volver  
    y yo me alegraré  
sé que has de volver  
    después de tus fracasos  
sé que has de volver  
    y te perdonaré

*(Sé que has de volver, Daniel Santos)*

en la que es claro que sólo hay una idea (la vuelta del Destinatario) y la lista de condiciones en que ésta ha de producirse; ello convierte el recurso en una repetición enumerativa o una enumeración repetitiva ampliada y hace patente que la separación de los recursos retóricos del Bolero no deja de

ser un supuesto metodológico a partir del cual intento explicar un funcionamiento profundamente complejo que por momentos parece inasible.

#### IV.2.3 Paralelismo

Toda repetición paralelística sin ampliaciones varía por sinonimia y la extensión que presenta no suele superar los cuatro versos. De hecho, cuando alcanza este número generalmente es porque la estructura se duplica y produce un cuarteto

¡Qué malicia tan perversa!  
¡Qué ignorancia a la verdad!

(*Carta de Linda*, Daniel Santos)

Cuando se apartan los corazones  
cuando se dice adiós para olvidar

(*Ausencia*, Sin autor)

mira que mi alma se atormenta sin tu amor  
mira que sufro, mira cómo lloro  
mira que solamente Dios sabe lo que paso yo

(*Piénsalo bien*, Agustín Lara)

pero no ha de ser  
si te quiero yo  
pero no ha de ser  
si te adoro yo

(*Por la cruz*, Alberto Domínguez)

Tú me preguntas  
que si es verdad que te quiero  
Tú me preguntas  
que si sólo a ti yo anhelo

(*¿Por qué dudas mi amor?*, Daniel Santos)

o bien porque la repetición es sólo un elemento de la enunciación y no su constituyente básico, lo que suele darle una posición ventral en la estrofa de la que es parte

Se vive solamente una vez  
 hay que aprender a querer y a vivir  
 hay que saber que la vida  
 se aleja y nos deja  
 llorando quimeras

(*Amar y vivir*, Consuelo Velázquez)

Sin embargo, cuando la cantidad de *bordado*<sup>5</sup> que se emplea es mayor, el fenómeno puede abarcar estrofas enteras, sin por ello exponer más de un tópico y, en vez del par de versos que suelen bastar a este fin, producir dos estrofas enteras con significado próximo

Te juro que dormir casi no puedo  
 Mi vida es un martirio sin cesar  
 Mirando tu retrato me consuelo  
 Vuelvo a dormir y vuelvo a despertar  
     Dejo el lecho y me asomo a la ventana  
 Contemplo de la noche el esplendor  
 Me sorprende la luz de la mañana  
 en mi loco desvelo por tu amor

(*Desvelo de amor*, Rafael Hernández)

Quiero llegarte a querer  
 en un amanecer  
 con quietud de cristal  
     Quiero llegarte a tener  
 en un atardecer  
 en quietud tropical

(*Prisionero del mar*, E. Cortázar<sup>6</sup>)

Rompí el retrato  
 lo hice pedazos  
 porque no quiero  
 ya sufrir más  
     Rompí el retrato  
 lo hice pedazos

<sup>5</sup>"A estos dos elementos (narración ancilar, y figuras y recursos) con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato, es a lo que he dado el nombre de *bordado*; éste término, pues, no debe tomarse con el sentido de "adorno superfluo", sino con el de elemento característico del estilo..." (Díaz Roig, *El romancero*, 18-19).

<sup>6</sup>La grabación de la que transcribo sólo señala a E. Cortázar como autor, mientras el *Cancionero Popular Mexicano* (II:209) distingue la autoría de la letra (Cortázar) y la de la música (Luis Arcaraz), en coincidencia con Zavala (*El bolero*, 152) que no dice, sin embargo, cuál es la contribución de cada quien.

Amor ingrato  
no vuelvas más

(“El Retrato”, Gil Salinas)

Toda una vida me estaría contigo  
no me importa en qué forma  
ni dónde, ni cuándo pero junto a ti  
Toda una vida te estaría mimando,  
te estaría cuidando  
como cuido a mi vida que la vivo por ti

(*Toda una vida*, Osvaldo Farrés)

Un poquito de tu amor  
un poquito nada más  
una mirada de tus ojos  
tan sólo quiero de ti  
Un poquito de tu amor  
un poquito nada más  
una sonrisa de tus labios  
para sentirme feliz

(*Un poquito de tu amor*, Julio Gutiérrez)

Por último, el uso extremo del recurso produce textos enteros que no son sino repetición de una misma estrofa que apenas varía de una enunciación a la siguiente. Los ejemplos presentes en el *corpus* son *Bésame mucho* (Consuelo Velázquez) y *Esperanza inútil* (letra y música de Pedro Flores), cuyas transcripciones pueden verse en el *corpus-apéndice*.

### IV.3 Enumeración

Parecería que entre una repetición paralelística y una enumeración no hay gran distancia. Sin embargo, la primera diferencia está en el número de elementos nombrados: la repetición presenta sólo uno; la enumeración es una lista. Una repetición gira en torno a una idea que se *borda*. La enumeración, en cambio, se construye siempre con elementos distintos (ojos, boca,

manos) que —aunque pueden agruparse paradigmáticamente (partes del cuerpo) y producir una referencia de conjunto que los unifique (descripción del *otro*, el Destinatario)— mantienen su individualidad como *partes de un conjunto*. La segunda diferencia, y quizá la más significativa, es consecuencia inmediata de esto, y es que en la enumeración la *cantidad* juega un papel en el significado de la construcción, lo que no ocurre en la repetición porque ésta no hace más que *bordar* su idea central, y en consecuencia la mayor o menor amplitud que alcance el *bordado* no es importante.

En función de su *cantidad*, las enumeraciones pueden dividirse, entonces, en dos grupos que aíslan las ternarias de las binarias y las múltiples (en el Bolero éstas últimas son de cuatro elementos, no más), porque mientras las primeras suelen ajustarse a un patrón de caracterización en que uno de los tres elementos se destaca del conjunto, en las otras la mayor o menor amplitud con que se describen los elementos es aleatoria y puede igualmente extenderse en todos que en ninguno o algunos. De hecho, ninguna de las enumeraciones binarias presentes en el *corpus* destaca un elemento sobre el otro porque, como se verá luego, tal función está cubierta por la antítesis

Tengo sueños tortuosos  
tengo días tormentosos  
por la causa del licor

(*Delirium*, Daniel Santos)

Silencio que están durmiendo  
los nardos y las azucenas  
no quiero que sepan mis penas  
porque si me ven llorando morirán

(*Silencio*, Rafael Hernández)

mi primera ilusión  
y mis cuitas de amor  
son recuerdos del alma

(*En mi viejo San Juan*, Noel Estrada)

Igualmente, al margen de cuánto extiendan la exposición de cada componente, que puede darse en menos de un verso o en uno o más para cada elemento, muchas enumeraciones ternarias se limitan a enlistar sus elementos, sin privilegiar ninguno

Me acongojo, me avergüenzo y me da pena

(*El preso*, Daniel Santos)

¡Oh, mi adoración, mi corazón, amor de ayer!

(*Amor de ayer*, Daniel Santos)

con las estrellas, el sol y la montaña  
nada se extraña, seré feliz.

(*El viento y la palma*, Daniel Santos)

Amor, amor, amor nació de ti  
nació de mí, de la esperanza:

(*Amor, amor, amor*, Ricardo López Méndez,  
[Música de Gabriel Ruiz])

Duermen en mi jardín  
las blancas azucenas  
los narcos y las rosas;

(*Silencio*, Rafael Hernández)

Poco a poco se fue haciendo  
como alma de mi alma  
como aliento de mi aliento  
como sangre de mi sangre

(*El último adiós*, Pedro Flores)

Me hacen daño tus ojos  
me hacen daño tus manos  
me hacen daño tus labios  
que saben fingir

(*Flores negras*, Sergio de Karlo)

Cada noche un amor  
distinto amanecer  
diferente visión

(*Cada noche un amor*, Agustín Lara)

Soy prisionero del ritmo del mar,  
de un deseo infinito de amar,  
y de tu corazón

(*Prisionero del mar*, E. Cortázar)

Al marcharse no me dejó una esperanza  
ni un poquito de alegría,  
ni un rasgo de compasión

(*Venganza*, Pedro Flores)

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

(*Historia de un amor*, Carlos Almarán)

Entre éstas enumeraciones ternarias sin subrayado destaca *Despedida* (letra y música de Pedro Flores) entre los ejemplos de mayor extensión porque es una enumeración estrófica. El enunciador dice adiós "a los muchachos", a su novia y a su madre y utiliza en cada caso un tetrástrofo. Sin embargo, y aquí hay que notar que el subrayado de un significante puede depender también de sus marcas sintácticas, la última despedida inicia con una construcción "apositiva" reforzada por un cambio de tono que hace dolorosa la enunciación

Vengo a decirle adiós a los muchachos  
 porque pronto me voy para la guerra [...]
   
Ya yo me despedí de mi adorada  
 y le pedí por Dios que nunca llora [...]
   
Sólo me parte el alma y me condena  
 que dejo tan solita a mi mamá  
 mi pobre madreita que es tan vieja  
 ¿quién en mi ausencia la recordará?

Por otra parte, aunque no es éste el uso principal de las enumeraciones binarias ni su mecanismo más generalizado, cuando éstas se construyen ligando diferentes paradigmas morfológicos (1 verbo + 2 sustantivos, 1 sustantivo + 2 verbos, 2 verbos con función de objeto directo + 1 verbo prepositivo) los componentes con paradigma común forman una unidad nueva con la que el tercer elemento contrasta, subrayado por su misma diferenciación paradigmática.<sup>7</sup>

### Porque hablan

<sup>7</sup> En un intento por hacer gráfica esta explicación, los sustantivos y los verbos que la ejemplifican se dan en mayúsculas y acentas respectivamente.

LOS DESTELLOS DE TUS OJOS  
y también tus LABIOS ROJOS  
de una mística ilusión

*(Enamorado de ti, Rafael Hernández)*

ESA ES LA PUERTA por donde una vez llegaste  
y te adentraste hasta el fondo de mi alma

*(Esa es la puerta, José Albarrán)*

Me voy pero un día volveré  
a BUSCAR MI QUERER  
a SOÑAR OTRA VEZ  
en mi viejo San Juan

*(En mi viejo San Juan, Noel Estrada)*

Esto, que en el caso de las enumeraciones binarias es una explicación de gramática general, en las ternarias es el funcionamiento base, en que en vez de recurrir a distintos tipos de palabras se utilizan diferentes cantidades de *bordado* para cada elemento, lo que generalmente se refleja en la exposición del último componente en dos y no en un verso

Sufro la inmensa pena de tu extravío  
siento el dolor profundo de tu partida  
y lloro sin que sepas que el llanto mío  
tiene lágrimas negras como mi vida

*(Lágrimas negras, Miguel Matamoros)*

Si me diste tu olvido  
no te culpo ni riño  
ni te doy el disgusto  
de mirar mi dolor

*(Cuando ya no me quieras, Los Cuates Castilla)*

¿Por qué no me has escrito?  
¿por qué me has olvidado?  
si es que me has traicionado  
déjame saber

*(Linda, Pedro Flores)*

Porque yo te quiero  
porque te venero,  
porque enamorado  
me siento de ti

*(De ti y de mí, Daniel Santos)*

Siempre fuiste la razón de mi existir  
adorarte para mí fue religión

y en tus besos yo encontraba  
 el amor que me brindaba  
 el calor de tu pasión

(*Historia de un amor*, Carlos Altamirán)

Lo que, sin embargo, no es más que una proporción relativa que no necesariamente se mantiene, pues no siempre el miembro más extenso es por eso el principal

Escríbeme y asegúrame mi amada  
 que mis viles pensamientos  
 son de celos sin razón  
     y que sólo no has podido  
 porque estás muy ocupada  
     que, aunque no me hayas escrito,  
 soy el dueño de tu amor

(*Escríbeme*, Daniel Santos)

y otros en que la marcación no se da por ampliación sino por la gradación que se establece entre los componentes de la triada

Alegre el jibarito va  
 pensando así, diciendo así  
 cantando así por el camino [...]
   
 Y triste el jibarito va  
 pensando así, diciendo así  
 llorando así por el camino

(*Lamento borincano*, Rafael Hernández)

Yo por tu amor he de llorar  
 y hasta mi sangre derramar  
 pero jamás te he de olvidar

(*Qué más me da*, Mario Álvarez)

Por último, aunque teóricamente el orden de la enumeración no debía importar, hay que notar cómo, fuera del ordenamiento del que hasta aquí se ha hablado, en el *corpus* sólo hay una variación posible que presenta subrayado inicial

Hoy sólo me queda recordar  
 Mis ojos mueren de llorar  
 Mi alma muere de esperar

(*Vereda tropical*, Gonzalo Curriel)

pero esas caricias extrañas me matan  
no son tus labios, no son tus besos

(*Pensando en ti*, Alfonso Torres<sup>8</sup>)

que en las enumeraciones múltiples es frecuente, en cambio

Déjame algo de recuerdo  
una lágrima y un beso  
y un cachito de tu pelo

(*La retirada*, José Alfredo Jiménez)

Hay en el beso que te di  
alma, piedad, corazón

(*Frenesí*, Rodolfo Sandoval  
[Música de Alberto Domínguez])

porque éstas suelen subrayar el conjunto al desglosarlo o haciendo recuento de sus partes. Así, en el primer ejemplo las tres opciones no son importantes en sí, sino como parte de la lista con que se destaca la necesidad de tener un recuerdo del Destinatario. El beso es núcleo del otro, si bien su importancia se establece en función de los elementos que "coafiene".

Ésa es la línea general que sigue la enumeración múltiple en el Bolero: un enlistar elementos que comparten un paradigma y destacan el conjunto —más que al separarlo, especificando las partes que lo componen— sin implicar, por lo tanto, un "avance" o un cambio como las enumeraciones ternarias porque giran en torno a una sola idea (el avejentamiento, la cobardía amorosa o la necesidad de amor, por ejemplo) y no con un contraste como eje, por extensa que pueda ser la exposición de cada uno de los elementos que puede, incluso, cubrir la enunciación entera

Soy el molde de las huellas  
que el alcohol y las doncellas  
ese trago y las estrellas  
han grabado en mi vivir

<sup>8</sup>En el *Cancionero W* (126) se asienta la coautoría de Federico Bacca, pero no se dice si ésta se produjo en la letra, la música o ambas.

Yo no merezco tu perdón  
 soy un cobarde  
 no tengas compasión  
 no soy digno de ti

*(Dos letras, Rafael Hernández)*

sólo un poquito de tu amor:  
 que me miren más tus ojos.  
 bésenme tus labios rojos,  
 dale calma a mi dolor

*(Princesa, Daniel Santos)*

Oye te digo en secreto  
 Que te amo de veras,  
     Que sigo de cerca tus pasos  
 aunque tú no quieras,  
     Que siento tu vida  
 por más que te alejes de mí,  
     Que nada ni nadie hará  
 que me olvide de ti

*(Cada noche un amor, Agustín Lara)*

Hay en tus ojos  
 el verde esmeralda  
 que brota del mar  
     y en tu boquita  
 la sangre marchita  
 que tiene el coral  
     y en la cadencia  
 de tu voz divina  
 la rima de amor  
     y en tus ojeras  
 se ven las palmeras  
 borrachas de sol

*(Palmeras, Agustín Lara)*

#### IV.2.4 Estribillo

De uso muy frecuente en otros géneros de lírica popular, en que puede incluso ser un elemento determinante para la estructura, la epifora realmente no existe como tal en el Bolero por la relativa brevedad de sus enunciaciones y porque la mayoría de las veces éstas se desarrollan linealmente, esto es, sin repetir ideas. Así, en el *corpus* hay apenas media docena de casos en que

alguna estrofa se repite periódicamente y aun en éstas habría que aclarar que los períodos no son regulares y que las estrofas suelen ser variaciones sobre un esquema base, esto es, repeticiones semánticas. Tal es el caso de, por ejemplo, *La mano de Dios* de José Alfredo Jiménez cuya representación estructural podría ser la siguiente:

$$E/1/E'/2 \rightarrow 3/4/5/E''^9$$

en que E representa la epítora, los números las estrofas en que la enunciación se desarrolla linealmente, y  $\rightarrow$  el puente musical.

En otros casos, la mayor parte de las veces, lo que hubiera podido ser el estribillo marca, en realidad, el fin de la canción, toda vez que la repetición tras el puente musical de estrofas previamente cantadas (se repitan o no todas) no puede considerarse como un período. Ésta es, quizá, la forma más frecuente de "estribillo" en el Bolero:<sup>10</sup>

E/1/2/E  $\rightarrow$  E/1/2/E      ¿Quién será?, Pablo Beltrán Ruiz<sup>11</sup>  
 1/E/2/E'  $\rightarrow$  1/E/2/E'      Escándalo, Rafael Cárdenas y R. Fuentes

Por último, en algunos casos, la sensación de que existe estribillo no la crea la repetición de una estrofa sino la variación musical que acompaña los grupos de versos que pertenecen plenamente al *bordado* y que, por lo tanto, suspenden la narración de la historia. Desgraciadamente, el fenómeno

<sup>9</sup>No se reproducen aquí las canciones a que me refiero porque pueden consultarse completas y anotadas en el *corpus*-apéndice.

<sup>10</sup>Es infinita la cantidad de canciones que no tienen más de dos o tres estrofas a las que se intercala un estribillo y que se repiten, en conjunto y con pocas variaciones, después del puente musical. El siguiente esquema corresponde a *La puerta negra* (híbrido de cunabía y "norteño" de *Los tigres del norte*): 1/2/E  $\rightarrow$  3/E, pero igualmente sirve para representar *La iguana* de Fobia, grupo de "rock en 10 idioma". Sería necesaria una investigación futura que explique la razón por la que tales esquemas se repiten en géneros tan ajenos entre sí.

<sup>11</sup>En el *Cancionero Popular Mexicano* (II:212) se señala como coautor a Luis Demetrio.

pertenece al campo de la *performance* y debe quedar fuera de este análisis: baste señalar, por curiosidad, un par de casos en que así sucede

1/2/E → 3/4/E *Irresistible*, Pedro Flores  
 1.2/ E/3/E' /4:5 → E/3/E' *Sombras*, F. Lomuto y S.M. Contursi.

#### IV.2.5 Epanadiplosis

Los otros usos de la repetición se manifiestan en la creación de anadiplosis y epanadiplosis.

Las epanadiplosis en el Bolero se presenta bajo cuatro aspectos distintos:

a) como repetición léxica en un verso (o dos consecutivos)

Piénsalo bien mulata, piénsalo bien

(*Piénsalo bien*, Agustín Lara)

Amor yo te profeso prenda amada,  
 apiádate de mí, dame tu amor

(*Amor*, Pedro Flores)

No me cansaría de decirte siempre  
 pero siempre, siempre

(*Toda una vida*, Osvaldo Farrés)

No faltabas más que no fueras a quererme tanto  
 no faltaba más, no faltaba más

(*No faltaba más*, Sin autor)

en que destaca *Lamento borincano* (Rafael Hernández) porque su repetición sirve lo mismo para completar el cuarteto que para aproximarse a la anáfora, dado que ocupa los versos enteros:

de felicidad  
 ¡Ay! de felicidad [...]  
 de necesidad  
 ¡Ay! de necesidad

b) como repetición semántica (variación por sinonimia)

Ando borracho, ando tomado

(*Yo*, José Alfredo Jiménez)

e) abarcando unidades mayores que el verso o el par de versos, como una estrofa o, incluso, una enunciación entera:

Si te ofendí di qué te he hecho  
dime por qué, por qué  
yo te ofendí

(*Margie*, Pedro Flores)

Se fue, para no volver  
Se fue, por no olvidarme  
como no podía odiarme  
se fue, para no volver

(*Se fue*, Sin autor)

**Vende caro tu amor aventurera**  
da el precio del dolor a tu pasado  
y aquél que de tu boca la miel quiera  
que pague con brillantes tu pecado  
Ya que la infamia de cruel destino  
marchitó tu admirable primavera  
haz menos escabroso tu camino:  
**vende caro tu amor, aventurera**

(*Aventurera*, Agustín Lara)

en los que hay que destacar que la inversión que la repetición presupone al reiterar al final de un verso el principio del anterior (*Amor yo te profeso prenda amada / apiádate de mí dame tu amor*) no se da así, sino como una repetición textual que, sin embargo, es ahora fin de la enunciación.

d) combinada con otros recursos de repetición como la anáfora (en cursivas) o la anadiplosis (subrayada):

Perdón, vida de mi vida  
*perdón*, si es que te he faltado  
*perdón*, cariñito amado  
ángel adorado, dame tu *perdón*

(*Perdón*, Pedro Flores)

que si es amor no habrá mentira en mi decir,  
quiero decir, no habrá mentira  
cuando te jure amor

(*Olga*, Pedro Flores)

## IV.2.6 Anadiplosis

La mitad de los casos en que la anadiplosis se presenta en el Bolero corresponde a la forma léxica de este recurso; la otra mitad a la semántica. En el primer caso, la repetición no suele ampliarse o se amplía muy poco, y si varía lo hace apenas cambiando la forma de un verbo:

Yo tengo una suerte loca,  
qué suerte loca, para quererte

(*Suerte loca*, Agustín Lara)

Aquí tienes todo  
todo lo que tengo

(*Virgencia del camino*, Daniel Santos)

Y cuando suspires  
suspirar contigo

(*Réntame un cuartito*, Julio Rosas)

si a nadie le ruego ¿a quién le preocupa?  
¿a quién le preocupa si vivo o si muero  
por esta pasión?

(*Luz y sombra*, Rubén Fuentes y *¿?* Cárdenas)

En su forma semántica, en cambio, la mayoría de los ejemplos se construye con una repetición que varía por sinonimia y, por lo tanto, amplía en esa medida la información sobre el elemento iterado:

Noche de ronda cómo me hieres  
y cómo lastimas mi corazón

(*Noche de ronda*, Agustín Lara)

Los ojos que me embrujaron,  
que me miraron, ya no me miran

(*Suerte loca*, Agustín Lara)

Por tu amor que tanto quiero  
y tanto extraño

(*Pa' todo el año*, José Alfredo Jiménez)

Los labios que me arrullaron,  
que me besaron, ya no suspiran

(*Suerte loca*, Agustín Lara)

Noche de ronda que triste pasas,  
que triste cruzas por mi balcón.

(*Noche de ronda*, Agustín Lara)

#### IV.4 Paradoja y Antítesis

Figuras de pensamiento, ambas se presentan en el *corpus* como recursos de caracterización. Lo descrito en cada caso varía de una enunciación a otra pero la intención básica es establecer contrastes que, en la mayor parte de los casos de paradoja, remiten a lo planteado en el capítulo anterior sobre los niveles de realidad y deseo en la enunciación porque oponen lo que el Enunciador quisiera a lo que en realidad le ocurre, jugando con repeticiones o antítesis:

Entré a esta taberna  
tan llena de copas  
queriendo olvidar  
Pero ni las copas  
señor tabernero  
me hacen olvidar

(*Hoja seca*, Roque Carbajo)

Te he buscado por doquiera que yo voy  
y no te puedo hallar

(*Perfidia*, Alberto Domínguez)

Te fui a rogar  
no pude hablar

(*Estoy enamorado*, Mario Ruiz Armengol).

En otros casos, la paradoja se usa para contrastar la actitud del Enunciador con la del Destinatario. A veces tal contraste se generaliza y la enunciación adquiere, o pretende adquirir valor universal, por ejemplo, como definición de la vida:

Hoy comprendo yo  
lo que es la vida:  
yo te di amor  
y recibí heridas

(*En mi soledad*, Mirta Silva)

Esta clase de generalización permite, porque crea una suerte de campo semántico, que las diversas elaboraciones de la situación destaquen la firmeza del Enunciador frente al maltrato del que el Destinatario le hace objeto, confirmando un canon amoroso del que se habló antes (*cf.*: capítulo III, *passim* notas 15 a 16)

Te adoro cuando me olvidas  
Si me odias te quiero más

(*Mi pensamiento*, Alfredo Núñez de Borbón)

Te he de querer  
aunque tú no me quieras

(*Qué más me da*, Mario Álvarez)

Aunque tal uso de la paradoja es constante, cuando la enunciación se da en plural su significado se transforma y recuerda “mucho” alguna definición aurea del amor (*es herida que duele y no se siente*).

Por la sangrante herida  
de nuestro inmenso amor  
gozábamos la vida  
como jamás se vio

(*Dos almas*, Don Fabián)

Las caracterizaciones que el Bolero construye tratando paradójicamente las situaciones planteadas suelen entrelazarse entre sí y pasan, por ejemplo, de la del amor a la de la vida. En el ejemplo siguiente el uso de la paradoja es doble. La primera estrofa subraya el tercer elemento de que se compone —como sucedía en la enumeración tripartita— porque éste rompe los absolutos temporales que los versos cuarto y quinto plantean. En la segunda, vida y amor se identifican y se subraya la desesperación del Enunciador extremando las contradicciones que su situación plantea:

El amor no tiene fin  
es un camino eterno  
por donde vamos  
siempre llorando  
siempre sufriendo,

a veces riendo [...]  
 ¿Qué fatiga vivir  
 quiera llegar al fin  
 de este camino eterno!

(*El camino*, Francisco de la Barrera).

¿Qué diferencia existe, entonces, en el funcionamiento de uno y otro recurso? Básicamente, la posibilidad de gradar la antítesis. Porque no todas las oposiciones funcionan al mismo nivel, si ésta se establece entre dos palabras que no representen los extremos de un paradigma o que forman parte de "listas" diferentes, la función de la antítesis puede ser meramente diferenciadora y suponer únicamente un "mejoramiento". Así, sólo en los casos en que se usan antónimos, marcando una oposición total, podría realmente hablarse de antítesis.<sup>12</sup>

Nada de esto puede hacerse con la paradoja, toda vez que el recurso se basa en "afirmar algo que resulta absurdo porque chocea con las ideas adscritas al buen sentido"<sup>13</sup> que, por supuesto, no contempla ninguna diferenciación en las ideas que se le oponen. En esta gradación posible reside la fuerza de la antítesis y, quizá, la explicación de su amplio uso en el Bolero pues de ella depende, incluso, cierto porcentaje de la variación de las repeticiones. Esta misma característica es la base de las tres funciones que cubre en el Bolero, y que son

a) de totalización, que consiste en caracterizar un concepto único (el poder que el Enunciador tiene sobre el Destinatario o su necesidad de éste, la falsedad o lo contradictorio de las pasiones amorosas, por ejemplo) separándolo en sus partes antitéticas

Te vas porque yo quiero que te vayas

<sup>12</sup> Para ampliar la información que a partir de ahora se maneja sobre las diferentes funciones y niveles de la antítesis, *vid*: Díaz Roig, *El romancero*, 91-96.

<sup>13</sup> *Cfr*: Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (3ª ed.), Ariel, Barcelona, 1991, s.v: paradoja.

a la hora que yo quiera te detengo

(*La media vuelta*, José Alfredo Jiménez)

Tan lejos de ti  
no voy a vivir  
Tan lejos de ti  
me voy a morir

(*Hoja seca*, Roque Carbajo)

Yo sé que es toda ilusión  
Yo sé que nada es verdad

(*Menirosa*, Sin autor)

No te debía querer, pero te quise  
No te debía olvidar, y te olvidé

(*Naufragio*, Agustín Lara)

b) de diferenciación, destacando un solo elemento casi siempre por oposición uno a uno:

Soy como soy y aunque tú no lo quieras  
yo seguiré cantando  
yo seguiré tomando  
hasta que muera

(*Soy como soy*, Daniel Santos)

Y sé que estás mintiendo  
porque sé que me quieres  
me lo han dicho tus ojos  
y tus labios también

(*La número cien*, E. Cortázar<sup>14</sup>)

pero en algunos casos recurriendo a estructuraciones más complejas en que el elemento destacado

resalta porque se opone a un conjunto más amplio que se marca con una doble negación:

Ni la suerte ni la desgracia  
son perennes;  
en este mundo  
todo tiene que cambiar

(*Amnistía*, Daniel Santos)

<sup>14</sup> Existe discrepancia sobre el nombre de pila del coautor de esta pieza (*Sabre Marroquín*) porque según el *Cancionero Popular Mexicano* (II:312) y el *Cancionero Mexicano* (I:601-602) sería Manuel y en el *Cancionero W* (p 115) se asienta como José.

e) de "oposición", en la que aun si aparentemente se subrayan ambos elementos lo que realmente se destaca es, justamente, la contradicción entre éstos

Yo quise hallar un cielo entre tus brazos  
el mundo nuestro que había soñado  
Y tú me diste sólo un amor falso  
el desamparo de tu maldad

(*Cuando un amor se va*, Rafael Ramírez)

Y aunque fuiste cruel  
yo bien te amé  
Y me pagaste  
burlándote de mí

(*En mi soledad*, Mirta Silva)

Con esta última función destaca el uso temporal que el Bolero da a la antítesis al subrayar la pérdida de la dicha contrastando el pasado y el tiempo de la enunciación:

Ayer mismito mi vida  
parecía tan feliz  
hoy me sobran los pesares

(*Venganza*, Pedro Flores)

u oponiendo éste a un futuro probable y desglosando los elementos de una y otra parte al enumerarlos

Cuántos olores, cuántos halagos  
después que canto una canción  
Cuánta tristeza, cuánta amargura  
traerán los años  
cuando no pueda cantar esa canción

(*El que canta*, Daniel Santos)

Aunque, por el tipo de temas que tratan los boleros, la singularización de un elemento frente a un grupo es menos común que la oposición entre una pareja, la primera puede resultar más interesante porque presenta un esquema *binario compuesto* en que "lo opuesto" es, en realidad, una

enumeración de elementos (los otros, todos, ninguno) que se enfrenta a una singularidad que no pertenece al conjunto (yo):

yo te voy a querer de todos modos  
 porque soy superior con mi cariño  
 al amor que te traigan entre todos

*(Declarate inocente, José Alfredo Jiménez)*

La oposición entre pares, en cambio, adquiere muchísimas formas diferentes en función del componente que se privilegie. Puede presentarse en fórmulas binarias simples (negar A + afirmar

B)

No he de vivir separado  
 Yo quiero estar a tu lado

*(Enamorado de ti, Rafael Hernández)*

Dime por qué porque no tienes derecho  
 ni admito que tú me trates así

*(Margarie, Pedro Flores)*

No trates de mentir  
 que nunca engañarás  
 tu propio corazón

*(No trates de mentir, Alfredo Gil)*

La verdad en el amor  
 es mejor, aunque nos duela,  
 que engañar al corazón  
 y vivir de una quimera

*(En qué quedamos, Federico Baena)*

Si te sorprende que me tome yo esta copa  
 no es por la pena de que vas a abandonarme;  
 Estoy contento y voy a tomarme otra  
 a tu salud porque por fin vas a dejarme

*(Esa es la pueria, José Albarrán)*

mezclarse con la enumeración y oponer entonces dos series, o una serie y un elemento aislado:

Pude ser feliz  
 y estoy en vida muriendo  
 y entre lágrimas viviendo  
 el pasaje más horrendo  
 de este drama sin final

(*Sombras*, F. Lomuto y S. M. Contursi)

Los ojos que me embrujaron,  
que me miraron, ya no me miran  
los labios que me arrullaron,  
que me besaron, ya no suspiran

(*Suerte loca*, Agustín Lara)

plantear para el Enunciador y/o el Destinatario disyuntivas u opciones a que deben responder

¿En qué quedamos por fin,  
me quieres, o no me quieres?

(*En qué quedamos*, Federico Baena)

¿a quién le preocupa  
si vivo o si muero  
por esta pasión?

(*Luz y sombra*, Rubén Fuentes y ¿? Cárdenas)

harás conmigo lo que quieras  
bien o mal [...]  
hazlo como quieras  
por maldad o por amor [...]  
quiero ser tuyo  
sea por bien o sea por mal

(*Entrega total*, Abelardo Pulido)

o crear series antitéticas que se diferencian de las que genera la enumeración porque la presencia de esquemas sintácticos repetidos

Yo le hablé de las penas de mi alma  
Yu le hablé de mi ardiente pasión  
Y como tú esa muñeca no ama  
Y como tú no tiene corazón

(*En un bazar*, Sin autor)

¿Quién me le hará un favor si necesita?  
¿Quién la socorrerá si se enfermara?  
¿Quién le hablará de mí si preguntara  
por éste hijo que nunca quizás volverá?  
¿Quién me le rezará si ella se muere?  
¿Quién pondrá una flor en su sepultura?  
Quién se condolerá de mi amargura  
si yo vuelvo y no encuentro a mi mamá?

(*Despedida*, Pedro Flores)

Lo que ahora pueda concluir no abarcará, seguramente, todo lo expuesto, pero quizá sea útil como recuento de los elementos estilísticos del Bolero. Por ejemplo, resulta claro que la pertenencia del Bolero a lo *popular* está marcada desde la forma en que selecciona sus recursos y que de ahí deriva el constante uso que hace de la repetición, aunque ésta no siempre pueda caracterizarse como una “figura retórica” en sentido estricto por la multiplicidad de niveles en que se presenta. Igualmente claro es que ésta genera esquemas formales para la enunciación que caracterizan al género por la frecuencia con la que se manifiestan pero, sobre todo, porque su uso obedece a una retórica compartida y constante y a una suerte de herencia o préstamo de la lírica tradicional que le permite apoyar mnemotécnicamente sus enunciaciones. Ello permite confirmar, entonces, que el Bolero privilegia la variación formal sobre la conceptual y que sus mejores usos retóricos procuran la generación de nuevas formas para cantar cosas viejas, para “sacar al texto” las ideas personales de cada autor en torno a la pasión amorosa, estableciendo y/o confirmando un canon poético popular en que con una estructura “sencilla” se sostienen las grandes hipérboles que, en la cultura popular, exige el tratamiento de esos temas. Y que ello genera fórmulas de construcción variadas (destacar el tercer elemento de una enumeración o la contradicción que toda antítesis encierra, por ejemplo) que, sin embargo, siempre persiguen una misma caracterización de la pasión amorosa cual *yelo abrasador* o *fuego helado... un descanso muy cansado*.

Otro elemento para establecer la popularidad del Bolero está en Lara y Jiménez si se les ve como márgenes. Ambos, si se revisan con calma los ejemplos dados en este capítulo, rompen los patrones con que los otros que se rigen, pues Jiménez tiende a usar una enunciación llana que elide casi cualquier uso retórico más allá de la rima y apuesta por la fuerza de las imágenes que maneja, subrayándolas con su apego al Arte Menor y el uso de cuartetos y cuartetas en metro de romance:

Yo soy el desesperado  
 casi casi un desgraciado  
 que se arrastra por el mundo  
 porque quiere a una mujer

(*El desesperado*, José Alfredo Jiménez)

Porque sé que de este golpe  
 ya no voy a levantarme  
 y aunque yo no lo quisiera  
 voy a morir de amor

(*Pa' todo el año*, José Alfredo Jiménez)

mientras Lara parecería extremar el uso de, por ejemplo, la repetición semántica variada por sinonimia casi al punto de hacerla irreconocible, a la que suma una colección amplia de estructuras, metros y referentes modernistas y/o "exóticos":

Duerme bajo la sombra del platanal  
 Sueña con esta noche plenilunar  
 Embriágate con esta luz  
 aroma de Carabali  
 y sueña en un amor

que nace en Veracruz  
 y muere en Numurí

(*Sueño guajiro*, Agustín Lara)

De aquél sombrío misterio de tus ojos	11 a
no queda ni un destello para mí	11 b
y de tu amor de ayer sólo despojos	11 a
naufrajan en el mar de mi vivir	11 b

(*Naufragio*, Agustín Lara)

Es entonces en los espacios intermedios donde el Bolero se mueve más a placer porque en ellos se manifiesta la permanencia de sus recursos y la coincidencia en el uso que a éstos da; el núcleo retórico del género es, pues, un uso común que tiende a fijarse porque representa una idea culturalmente compartida sobre la representación de la pasión amorosa que siempre parte de las mismas técnicas concretas con que varía y se mantiene original en cada enunciación. Pero que

siempre es capaz de adquirir valor "universal" como visión de mundo y de prohiar una suerte de campo semántico en que las diversas situaciones elaboradas desemboquen en la confirmación de un mismo canon amatorio: maltratado, firme y elevado a base de hipérbolos.

Finalmente, es ahí donde el Bolero se define a sí mismo como lírica popular e híbrida; recupera de la tradición lo que puede servirle para enunciar de manera fácil y aprehensible, pero se aboca a hacerlo siempre en un tono con el cual

los temas del amor imaginado, transferido, prohibido, estéril, se enlazan con el amor propio, los amores complicados: mal amor; y a través de los cuales el escucha sueña que se ablanda el corazón de Ella y vuelve a encenderse el deseo (aunque haya que encenderlo arteramente) que doblega y traspone barreras, a través de imágenes idealizantes, hasta que su amor es único, de extremos y osadías, de héroes y heroínas clásicos<sup>15</sup>

Así, conjugando hipérbolo y mnemotecnia, el Bolero se lanza a construir un universo en que la sencillez estructural de la enunciación no estorba a un tono de pasión exagerada, sino que lo disfrazo y, cobijándolo en formas que han evolucionado junto a las tradicionales que de algún modo las originaron, lo pone al alcance de la mano con una forma nueva y, por "actualizada", más cercana al público urbano para el que se ha creado y cultiva.

---

<sup>15</sup> Vid: Iris M. Zavala, "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero", *Casa de las Américas*, XXX, 179 (marzo-abril de 1990, 123-129), 128.

**Ejemplos de prosopopeya  
presentes en el corpus**

abandono: como lugar, regalado.

adiós: que se clava.

alma: atormentada, besada, con puertas, destrozada, dolida, entregada, entristecida, herida, llena, nublada, partida, perdida, pesarosa, puesta en un beso, que extraña, que habla, que muere, que recuerda (¿Manrique?), que siente, rota.

almas: que caminan, que se acercan.

altivez: muerta.

amargura: que habla.

amor: que muere, que reina, vendido.

anhelo: que se ahoga.

ansiedad: entre los labios.

árbol: conmovido.

aroma: entregado.

ausencia: interlocutor.

beso: flamígero, que contiene la piedad, que contiene un alma, que contiene un corazón, sagrado.

besos: que anidan, que se quedan, que se recrean.

boca: que besa, que enloquece, que enseña a besar, que miente al besar, que nombra.

bocas: que mienten.

brazos: hambrientos, que dan fortuna, que dan ternura.

cariño: que huele.

cirios: enlutados, que lloran.

corazón: anhelante, ansioso, caprichoso, como lugar para morir, con campanas, desierto, en claroscuro, enfermo de ausencia, engañado, enlutado, interlocutor, lleno de amor, marchito, nublado, puesto en un beso, que ama, que apresa, que olvida, quedado, solo, sufriente.

cruzar: ante el dolor.

dar: el corazón, la luz del mirar.

desamor: que hiere.

descengañó: que mata, que tiene voz.

deseo: que apresa.

desilusión: que palpita.

día: que reclama.

dolor: arrancado al pecho, con precio, mirado.

duda: que arrebata.

embriagarse: de luz.

esperanza: que alumbrá, que brilla, que se cifra en el amor (¿doble prosopopeya?).

fe: muerta de dolor.

flores: que duermen, que mueren de pena.

fracasos: que se alivian.

gardenia: con calor de beso, que habla, que muere si es traicionada.

ilusiones: muertas.

labios: que enseñan, que guardan flama de un beso, que saben fingir, sedientos, transgresores (de un beso sagrado).

lágrimas: negras.

locura: que da frenesí.

luna: arrullada, interlocutor, quebrada, que hace encargos, que platea, que va de ronda.

maldad: negra.

manos: que saben fingir.

mar: interlocutor.

mana de jobo: dolida.

noche: que lastima, que pasa por un balcón, triste.

ojos: llenos de tristeza, que hablan, que mueren, que saben fingir.

olas: que llaman.

olvido: dado.

orgullo: rendido.

orgullo: rodado.

palmas: que duermen.

pecado: pagado (en brillantes).

pecho: dichoso, que olvida.

pensamiento: que tiene un lugar físico.

piEDAD: puesta en un beso.

quietud: que ensueña.

realidad: amarga, servida (en copas).

recuerdo: que asalta.

reinar: en el alma.

reloj: con manos.

Ser: alumbrado (por una estrella).

siteria: que llora.

soledad: como lugar.

sombra: de odio (como algo físico), de sufrimiento, interlocutor.

sombras: del temblor de la voz, que acarician.

sueños: forjados.

tiniebla: interlocutor.

vereda: interlocutor.

vida: amargada, que se aleja, torturada.

voz: que acaricia.

## V. CONCLUSIONES

Empecé el trabajo preguntándome a qué respondían la vitalidad del Bolero y su movilidad como intertexto de otras manifestaciones culturales; ahora debo mirar si tengo una respuesta. Creo que entonces, paradójicamente, ésta será la parte más breve de la tesis; y eso únicamente si las siguientes líneas merecen tal nombre... ¿La poética del género? Popular y constantemente renovada por el ámbito urbano en que se cultiva, pero con tendencia a tradicionalizarse por la forma en que maneja métrica y rima, por la construcción formal de sus enunciaciones, por el tipo de temas que trata. Vamos por partes.

Su origen en la seguidilla, las influencias caribeñas que marcan su gestación y la posibilidad de haberse enriquecido, también, con una transformación del pie quebrado al adoptar éste nuevos metros, hacen del Bolero una forma muy dúctil y, al mismo tiempo, lo afianzan en su pertenencia a la tradición, anterior y mucho más larga, de la lírica popular en español. Eso lo lleva a usar metros y construcciones que lo acercan a géneros cuya definición es más claramente tradicional, como el romance, pero sin obligarse con ello a respetar cabalmente sus esquemas y formas de composición, que flexibiliza en el uso. A ello se suma, además, la relativa brevedad de su vida autónoma (de 1883 a la fecha hay a penas ciento trece años), que le permite manejarse en función de una poética únicamente tendencial (metro alrededor de las ocho sílabas, preferencia por los tetrástrofos, dominancia de la rima consonante, coincidencia acentual por zona) pero que, sin embargo, establece una norma. Es la existencia de tal norma, la definición de los rangos dentro de los que una

composición ha de mantenerse para seguir siendo Bolero, lo que permite pensar en Lara y Jiménez como autores de frontera; eran boleristas, pero vivieron al filo de la navaja, en las zonas donde el *continuum* de la lírica popular deja de ser urbana y se acerca más a un cultivo de tradición rural (habría que volver, en otra tesis, sobre el Corrido como posible origen de la Canción Ranchera) o se urbaniza al punto de creerse cosmopolita y culta por el uso que hace de su "exotismo modernista".

Porque el Bolero prefiere no construir juegos conceptuales en sus enunciaciones y tiende a cerrar cada estrofa en sí misma (sin encabalarlas en el desarrollo lógico de la enunciación), para cobrar fuerza suple las figuras de pensamiento con enunciaciones directas en que la importancia de *lo que se dice* depende de la *forma de decir*, lo que consigue a partir de recursos tan disímolos como la creación de juegos acentuales que adecuan letra y música, o repeticiones, enumeraciones y antítesis que subrayan el elemento central al descomponerlo en sus partes, por ejemplo. Ambas características, como muestras que son de fenómenos mucho más amplios, forman parte de un doble proceso evolutivo en que, por un lado, sus formas cultas originales —las nueve partes de que se componía, la repetición del *ritornello*, sus primitivos ciento ocho compases— se adaptan a los cánones de la lírica popular —sólo treinta y dos compases, inclusión de un puente musical derivado del *pasacalle*—, mientras sus características tradicionales —apego estricto a los esquemas métricórrmicos de la seguidilla, *v. gr.*— se transforman al darles nuevos usos que a veces tienden a popularizarlo —métrica inexacta, uso de tetrástrofos—, y otras lo aproximan a los usos cultos recientes —"adopción" del endecasílabo y la silva modernistas.

Y, sin embargo, en esencia el Bolero parece seguir siendo el mismo puesto que mantiene su más fuerte marca de origen: privilegiar la letra sobre sus otros elementos. De ello se desprende otro cruce importante entre la popularidad y la tradicionalización del género: se mantiene fiel a una temática consagrada por la lírica en español, pero toma y adapta recursos propios de otros géneros. El hecho de tomar las pasiones amorosas como tema dominante lo ancla en la tradición porque le hace mantener una visión de mundo que se comparte a lo largo y ancho de la poesía en español, pero la desgarrada forma de *tratamiento* que le da el Bolero lo renueva, entre otras cosas, porque su ausencia casi absoluta de marcas sexuales para el Destinatario se opone a esta misma visión que normalmente prevé (como puede verse en los índices del *Cancionero Folklórico de México*) que “el amante hable a la amada”. En el mismo sentido, la transformación que hace de ciertos recursos del romance con que forma su estructura retórica obedece tanto a las facilidades mnemónicas que éstos aportan (y he aquí, de nuevo, un fuerte nexo con la poesía tradicional), como a la dificultad que supone en un género de cultivo popular el uso “correcto” de tropos y figuras de pensamiento.

La esencia del Bolero, las características primigenias que no ha perdido se mantienen así transformadas y a partir de su constancia es posible, entonces, volver a intentar una definición del género que contemple todas las formas que éste adopta. Cabe pensar, por lo tanto, que la Canción Romántica y el Bolero Ranchero son en efecto parte del mismo porque sus diferencias son sólo sinérgicas y/o de campo referencial y comparten, en cambio, una misma obsesión en función de la cual adoptan la misma serie de formulaciones; centrándose en las pasiones amorosas todos sus recursos, la forma de enunciar privilegia siempre los referentes que a ellas remiten. Sin embargo, en esa misma suerte de doble hélice que entrevera la repetición de su único tema con la de sus

recursos (dominados, además, por la repetición misma) está la mayor riqueza poética del género porque, obligado a renovarse y no morir, le hace ampliar los campos referenciales de que originalmente dispuso. Ésta podría ser, incluso, una explicación viable para su evolución, si se toma en cuenta que sus manifestaciones campiranas y la aparición de los referentes de cantina y penderencia que éstas conllevan son posteriores a su definición genérica como canto amoroso en torno a los haceres del Destinatario.

En su capacidad para transformar su herencia tradicional en recursos populares, en su manera de des-solemnizar *de facto* una serie de elementos cuyo uso en otros géneros está estrictamente restringido (no son muy frecuentes, por ejemplo, los romances escritos en versos que no sean octosílabos, mientras un bolero puede presentar, en una misma estrofa, éstos combinados con casi cualquier otro) tiene el Bolero otra buena fuente de renovación que responde, además, a que su manejo supraformal del texto en muchas ocasiones está determinado por la música. Música que evoluciona y se transforma con cada nuevo arreglo que se le hace pero que, más allá del reajuste supraformal que pueda suponer la manera particular con que un cantante silabea o un nuevo *tempo* acopla melodía y enunciación, en nada altera la pertenencia a lo popular de un discurso que, como el del Bolero, se construye con base en el desgarramiento eterno de un corazón sangrante.

A este tratamiento subyace el hecho de que el amor mismo no es otra cosa que una experiencia de lenguaje que, por lo tanto, el hombre necesita regular, lo que hace creando discursos para representarlo. Así, el Bolero no es más que una colección de alegorías, un bestiario: hombres y mujeres, ausencias y presencias con qué tramar una historia cada vez nueva, seducciones que desconocen los celos y prometen un *siempre* que dura menos que su enunciación están en él

representados. De algún modo el Bolero es, también y entonces, la estíngue consultada queriendo saber por qué, más que el amor, pesa el deseo.<sup>7</sup>

El equilibrio del Bolero depende, entonces, de una tensión constante entre sus elementos. Es un género popular en que han hallado cabida muchos recursos tradicionales y que, en parte gracias a ellos, se ha mantenido y sigue cultivándose. Pero es, también, un producto cultural de la modernidad que, por lo tanto, ha de renovarse temática y formalmente para poder seguir difundándose masivamente, lo que lo lleva a crear un discurso específico para cada sector —o al menos, como en el caso de los cantantes actuales que se lo han apropiado, una nueva forma característica de interpretación— que responda a la necesidad del Escucha de diferenciarse de *los otros* por el subgénero que adopta en función de su identidad cultural. De ahí la “irreconciliable” diferencia entre quienes al escuchar *románticas* se creen totalmente distintos a quienes oyen *rancheras* y viceversa, cuando en realidad, en el principio era el Bolero.

Revisando el conjunto, parece lo más probable que la evolución del Bolero siga por un período más o menos largo sin que se defina como parte exclusiva de ninguno de estos campos poéticos, aún si (y a riesgo de hacer teleología) es posible pensar que mientras más larga se haga su trayectoria en el tiempo más claramente definirá su propia tradición que, por lo que parece, ha de mantenerse mientras exista la necesidad de trabajar las pasiones amorosas a través de textos que nos las acerquen para poder desprendernos de ellas. Y es que el repertorio de fantasías del Bolero, en cuanto arsenal de modelos que es, no basta para dar cuenta cabal de algo tan sudorosamente

---

<sup>7</sup> Cfr: Rodrigo Bazán Bonfil, "Saga trágica de amor moderno", en *Semestral. Publicación de Literatura*, no. 2 (México, septiembre 1994-febrero 1995, 129-149), 149.

personal porque cantar *Bésame mucho* no cura la carencia del deseo. aún si puede poner el estremecimiento de la distancia. Así, porque en realidad no es la búsqueda de una respuesta. sino la delectación morosa y amorosa de- y en- un discurso que hiperboliza todas las pasiones amatorias, el Bolero parece ser *la* forma de exponerlas a la luz de otros ojos (la mirada de la seducción es misteriosa) para que éstos las avalen culturalmente y las compartan, *con todo a media luz...*

## Discografía transcrita

### CLAVES

- 15E: *Quince éxitos de Daniel Santos. Versiones originales*. RCA, cams-1324, csc-1324. 1 LP.
- 15G: *Los quince grandes éxitos*. Continental, SD-1501. 1 LP.
- 15R: *Quince románticas con la Sonora Mexicana de Rómulo Morán*. Orfeón, 20TV-108. 1 LP.
- 20E: *Quince éxitos [sic] Daniel Santos*. Orfeón, LP-20-TV, C-028. 1 cassette.
- Ant: *Antología de éxitos*. Orfeón, LP-JM-09. 1 de 3 discos, disco 3.
- As: *Los ases de la Matancera*. Musivisa P-91. Nova económica, Kune 291. 1 LP.
- ASM: *La auténtica Sonora Matancera y sus cantantes*. Versiones originales. Ansonia Records, DG-133, 1978. 1 cassette.
- BdS: *Boleros de siempre*. Orfeón, LP-JM-28. 2 de 3 discos, discos 1 y 3.
- BR: *Boleros Rancheros*. Acción, ACP-980, 1971. 1 LP.
- c/M(A): *Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Peerless, PCD-047-4. 1 CD.
- c/M(B): *Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Eco-Peerless, 25084, 1972. 1 LP.
- c/M(G): *Mis Grandes Éxitos con la Matancera*. BAGM, BLP/704. 1 LP.
- c/M(R): *20 Éxitos de Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Eco, E/16047-1, 1987. 1 LP.
- C: *El corneta*. Discos Peerlers, Richmond Records, Eco 25710, 1979. 1 LP.
- CasA: *Daniel Santos canta a sus amigos*. Continental, TH-3012. 3 cassettes.
- ChV: *El marimbero. Daniel Santos con la Charanga Vallenata*. Papagayo-Bárbaro, B-208, 1981. 1 cassette.
- D: *La despedida*. RCA Victor, MKL-1338. 1 LP.
- DS: *Daniel Santos*. DCM, DM-149. 1 LP.
- EHA: *Las estrellas de La Hora Azul*. RCA, CDM-3299. 1 CD.

ESC: *Escáncalo con Daniel Santos (y Raúl Jasso)*. Discos FM. FM/119. 1 LP.

EX: *Éxitos de Daniel Santos. Volumen 1*. Orfeón, 25. CDN-526. 1 CD.

GO: *Grabaciones originales*. RCA Records, Victor, MKLA-145, 1971. 3 discos

LR's: 4 cassettes con grabaciones sin créditos.

PR: *Puerto Rico. Lamento Borincano*. Orfeón, 25. CDN-530. 1 CD.

T: *El día que me quieras. Tangos en Bolero con Daniel Santos*. Dimsa, DML-8666. 1 LP.

XERL: 30 discos promocionales [45 rpm, 1 corte por cara] que la radiodifusora XERL (Colima, Col.) recibió de diferentes casas disqueras y por lo tanto no pueden conseguirse comercialmente como tales. No se dan aquí las fichas individuales porque son 60 y están incluidas junto con las transcripciones correspondientes.

### Un poco de bibliografía

#### CLAVES

IS: *Libro de oro. Un siglo del bolero*. Edusa, México [c1987].

300 B: Orovio, Helio. *300 boleros de oro*. INAH-Presencia Latinoamericana, México, 1992.

CMex: Jiménez, Armando (comp). *Cancionero Mexicano*. EMBUSA, México, 1992. 2 tomos (paginación corrida).

CPM: Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez. *Cancionero Popular Mexicano* (2ª reimpresión) SEP, México, 1990. 2 tomos.

Hd1A: Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Alianza, Madrid, 1991 (El libro de bolsillo, 1534).

W: Bolok Charifuer, Rebeca (Maria la O). *Cancionero W*. Edición al cuidado de... EDIgrupo, México, 1992.

### Boleros estudiados

Las claves que cierran cada referencia son de la discografía y la bibliografía recién asentadas.

¿Por qué dudas mi amor?, Daniel Santos. GO.

- ¿Qué culpa tengo yo?*, Pedro Flores. *Casa*.
- ¿Qué será de mí?*, Sin autor. *LR's*.
- ¿Qué te pasa?*, Pedro Flores. *LR's*. Bib: *CMex* II 939
- ¿Quién será?*, Pablo Beltrán Ruiz. *ISR*. Bib: *W*, 138; *CPM* II 212; *CMex* II 945
- A mi manera*, Marcelino Guerra. *LR's*. Bib: 300B 71.
- Adelante*, Mario de Jesús. *Casa*. Bib: *CMex* I:29.
- Ahora seremos felices*, Rafael Hernández. *LR's*. Bib: *CPM* II 66; *W* 11; *CMex* I:52.
- Amancé en tus brazos*, José Alfredo Jiménez. *Casa*, *DS*
- Amar es mentira*, Juan Nibor Matta. *XERL*.
- Amar y vivir*, Consuelo Velázquez. *BdS*, *XERL*. Bib: *W* 15. *CPM* II 206; *CMex* I:74.  
*HdIA* 137.
- Amarga Navidad*, José Alfredo Jiménez. *cM(G)*. Bib: *CPM* I:349; *CMex* I:74.
- Amustia*, Daniel Santos. *LR's*, *C*
- Amor*, Pedro Flores. *LR's*, *Casa*, *15E*, *XERL*, *D*, *20E*, *GO*, *EHA*. Bib: *CMex* I:79.
- Amor de ayer*, Daniel Santos. *LR's*, *C*.
- Amor de mi bohío*, Julio Brito. *LR's*. Bib: *CMex* I:84 y I:343; *CPM* II:25; *W* 19;  
300B 76-77.
- Amor perdido*, Rafael Hernández. *BdS*, *LR's*, *PR*. Bib: *CPM* II:60; *CMex* I:90; *IS* 64;  
*W* 20.
- Amor, amor, amor*, Letra de Ricardo López Méndez, Música de Gabriel Ruiz. *ISR*.  
Bib: *CPM* II:335; *W* 17; *CMex* I:79; *IS* 11.
- Absencia*, Sin autor. *LR's*. Bib: *CMex* I 131
- Aventurera*, Agustín Lara. *LR's*. Bib: *CPM* II:375; *CMex* I:132; *IS* 6.
- Bésame mucho*, Consuelo Velázquez. *LR's*, *ISR*. Bib: *CPM* II:347; *W* 29; *CMex* I:151;  
*IS* 14; *HdIA* 121

- Cada noche un amor*, Agustín Lara. *BdS* Bib: W 33; *CPM* II:381; *CMex* I:170; *IS* 6.
- Caminemos*, Alfredo Güero Gil. *XERI*. Bib: W 34; *CPM* II:350-351; *CMex* I:176; *EHA* 141.
- Camino, El*, [Francisco] Paco la de Barrera. *XERI*.
- Cancción sin nombre*, Hermanos Martínez Gil. *LR's*. Bib: W 37; *CPM* II:271; *CMex* I:187; *CMex* II:1013; *IS* 44.
- Capullito de alhelí*, Rafael Hernández. *LR's*, *PR* Bib: W 38; *CPM* II:61; *CMex* I:196.
- Carto de Linda*, Daniel Santos. *XERI*.
- Cautiverio*, Daniel Santos. *LR's*, *XERI*, *D*, *EHA*.
- Ciego de amor*, Pedro Flores. *Casa*, *Exc*.
- Cómo se van las noches*, Gregorio Velázquez. *ISE*, *EHA*, *D*, *LR's*.
- Compasión*, Sin autor. *Exc*.
- Conozco a los dos*, Pablo Valdés Hernández. *BdS* Bib: W 45; *CPM* II:346; *CMex* I:242; *IS* 55.
- Consentida*, Alfredo Núñez de Borbón. *BdS* Bib: W 45; *CPM* II:223.
- Contéstame*, Arsenio Rodríguez. *cM(R)*, *cM(A)* Bib: 300B 87.
- Contigo*, Claudio Estrada. *XERI*. Bib: W 45; *CPM* II:348; *CMex* I:244; *IS* 49.
- Corazón no libres*, Sin autor. *BR*. Bib: *CMex* I:251.
- Cuando un amor se va*, Rafael Ramírez. *XERI*.
- Cuando ya no me quieras*, Los Cuates Castilla. *BdS*, *XERI*. Bib: W 50; *CPM* II:250; *CMex* I:275; *IS* 18.
- Cuatro cirios*, Federico Baena. *Casa*, *ISG*.
- De ti y de mí*, Daniel Santos. *ASM*.
- Declárate inocente*, José Alfredo Jiménez. *BR*. Bib: *CMex* I:300.
- Delirium*, Daniel Santos. *XERI*.

- Derecho de saber*, César Sueán. *XERL*.
- Desesperación*, Agustín Martínez. *Ant*.
- Desesperado, El*, José Alfredo Jiménez. *Casa*
- Despedida*, Pedro Flores. *LR's, 15E, XERL, 15G, c M(G), D, 20E, GO, DS, EHA, Ex.*  
Bib: *W* 56; *CPM* II:38; *CMex* 1:308-309; *IS* 80
- Desvelo de amor*, Rafael Hernández. *Ant.* Bib: *W* 57; *CPM* II:44; *CMex* 1:312; *IS* 64,  
*HdIA* 123.
- Don almas*, Don Fabián. *BdS* Bib: *W* 61; *CMex* 1:326; *IS* 82
- Dos amigos*, Loy, Daniel Santos. *XERL*.
- Dos gardenias*, Isolina Carrillo. *LR's, Ant. c M(R), 15G, c M(G), 20E, c M(A), XERL.*  
Bib: *300B* 100, *CPM* II 200, *W* 62; *CMex* 1:328; *IS* 76, *HdIA* 123-124
- Dos letras*, Rafael Hernández. *LR's, XERL*.
- Elka*, José Alfredo Jiménez. *Casa* Bib: *W* 64; *CPM* I 306-307; *CMex* 1:434.
- En el tronco de un árbol*, Cindo Garay. *LR's, XERL.* Bib: *CMex* 1:438-439; *CMex* II:1177.
- En mi soledad*, Mirta Silva. *EHA* *IS* 50
- En mi viejo San Juan*, Noel Estrada. *c M(G)*.
- En qué quedamos*, Federico Baena. *BdS.* Bib: *CPM* II:254; *W*, 66; *CMex* 1:441.
- En un bazar*, Sin autor. *LR's.*
- Enamorado de ti*, Rafael Hernández. *Ant, 20E.* Bib: *W* 65; *CPM* II:26; *CMex* 1:445.
- Entrega total*, Abelardo Pulido. *Casa, 15G.*
- Esa es la puerta*, [José] Pepe Albarrán. *XERL.* Bib: *CMex* 1:458
- Escándalo*, Rafael Cárdenas y R. Fuentes. *Exc.* Bib: *CMex* 1:459-460; *IS* 58.
- Escribeme*, Daniel Santos. *LR's, C.*
- Eso cres tñ [sic]*, Pedro Pablo Pérez. *EHA, GO.*

*Esperanza inútil*, Pedro Flores. *As, CasA, LR's, 15E, 15G, cM(G), D, 20E, GO, DS, EHA, Ex, Ant. PR.* Bib: *W* 68; *CMex* I 466

*Estoy enamorado*, Mario Ruiz Armengol. *EHA.*

*Falsa*, Juan Bruno Leonardo. *CasA.* Bib: *W* 71. *IS* 54; *CMex* I 477.

*Fichas negras*, Johnny Rodríguez. *15G, XERI.* Bib: *CMex* I 481

*Flores negras*, Sergio de Karlo. *XERI.* Bib: *300B* 82; *W* 74; *CMex* I 487; *IS* 75, *HdIA* 124-125.

*Flores negras-fichas negras* Karlo/Rodríguez. *XERI.*

*Frenesí*, Letra de Rodolfo Chamaco Sandoval, Música de Alberto Domínguez. *BdS*  
Bib: *W* 75; *CPMH* 195; *IS* 47; *CMex* I 487-488; *HdIA* 125.

*Gota a gota*, Héctor Torres. *BR.*

*Hilos de plata*, Abel Domínguez. *LR's, 15R.* Bib: *W* 82; *CMex* I 518; *IS* 47

*Historia de un amor*, Carlos Almarán. *BdS.* Bib: *IS* 80; *HdIA* 146; *CMex* I 520.

*Hoja seca*, Roque Carbajo. *XERI, DS.* Bib: *W* 82; *CMex* I 521; *IS* 59

*Irresistible*, Pedro Flores. *LR's, 15E, 15G, cM(G), D, 20E, GO, CasA, EHA.*

*Lágrimas negras*, Miguel Matamoros. *LR's, 20E.* Bib: *300B* 38; *W* 89; *IS* 92.

*Lamento borinqueño*, Rafael Hernández. *Ex, 20E.* Bib: *W* 90; *CPMH* 62; *HdIA* 148-149.

*Levanta Borinquen*, Daniel Santos. *GO.*

*Linda*, Pedro Flores. *LR's, Ex, 15G, cM(G), 20E.*

*Llevarás la marca*, Luis Marquetti. *cM(R).* Bib: *300B* 147

*Loco, El*, Víctor Cordero. *CasA.*

*Luz y sombra*, Rubén Fuentes y ¿? Cárdenas. *CasA.*

*Mano de Dios, La*, José Alfredo Jiménez. *CasA.* Bib: *CMex* I 589.

- Mar*, Letra de Ricardo López Méndez, Música de Gabriel Ruiz. *ISR, XERI*. Bib: *W* 95, *CMex* II 695, *IS* 11.
- Margie*, Pedro Flores. *LR's, Ex. D, 20E, G0, FHA*
- Mecha vuelta, La*, José Alfredo Jiménez. *Casa*
- Menmosa*, Sin autor. *G0, XERI*.
- Mi delito*, Rafael Hernández. *LR's*. Bib: *W* 101, *CPM* II:32; *CMex* II:732.
- Mi pensamiento*, Alfredo Núñez de Borbón. *BdS*. Bib: *W* 102
- Mis penas de amor*, Pablo Cairo. *c M(B), c M(R)*
- Muerte de Linda La.*, Daniel Santos. *BR*
- Naufragio*, Agustín Lara. *LR's*. Bib: *W* 107, *CPM* II:291, *CMex* II:781-782, *CMex* II:808
- No faltaba más*, Sin autor. *BR*
- No flores más*, [Plácido] Nico Cevedo. *BR*. Bib: *300B* 169
- No trates de mentir*, Alfredo Güero Gil. *XERI*. Bib: *CPM* II:288, *CMex* II:810-811.
- No vuelvas*, J. Ruiz Rueda y J.A. Zorrilla Monis. *FHA*
- Noche de ronda*, Agustín Lara. *XERI, ISR*. Bib: *IS* 7, *CMex* II:816; *CPM* II:281; *W* 110; *HdIA*, 134-135.
- Nocturnal*, José Sabre Marroquín. *20E, XERI, LR's, ISR, 20E*. Bib: *IS* 14; *HdIA* 150.
- Nosotros*, Pedro Junco. *BdS, XERI, As*. Bib: *300B* 128; *W* 113; *CPM* II:290, *CMex* II:821; *IS* 77; *HdIA* 150-151.
- Nuestro amor*, Rafael Ramírez Villarreal. *As*
- Número cien, La*, E. Cortázar. *Ex, XERI*. Bib: *W* 115; *CPM* II:312; *CMex* Y:601-602; *IS* 59.
- Nunca sabrás*, Sin autor. *Esc*
- Obsesión*, Pedro Flores. *c M(R), ISG, 20E, Casa, Ant, PR*. Bib: *W* 116; *CPM* II:44; *CMex* II:831; *IS* 80.

*Olga*, Pedro Flores. 20E, Ex, LR's

*Pa' todo el año*, José Alfredo Jiménez. Casa. Bib: CPM I:345, CMex II:849

*Palmeras*, Agustín Lara. LR's, XERL, 15R, DS Bib: CMex II:853, W 121, CPM II:289

*Papel de la calle*, Sin autor. BR

*Para morir iguales*, José Alfredo Jiménez. Casa. Bib: CPM I:340, CMex II:859.

*Payaso*, Fernando Z. Maldonado. Casa.

*Pensando en ti*, Alfonso Torres. 15R. Bib: W 126; CPM II:288; CMex II:870; IS 63.

*Perdida*, [Jesús] Chucho Navarro. XERL. Bib: CPM II:300, IS 61, HIIA 152.

*Perdón*, Pedro Flores. LR's, Casa, As, GO, 15E, 15G, c MGJ, D, 20E, DS, EHA, PR. Bib: W 126; CPM II:30; IS 80; CMex II:872.

*Perfidia*, Domínguez Alberto. Bds. Bib: CPM II:213, IS 47; HIIA 127.

*Piensa en mí*, Agustín Lara. Bds, XERL. Bib: W 127, CMex II:881, HIIA 130.

*Piénsalo bien*, Agustín Lara. XERL. Bib: W 128; CMex II:882; CPM II:282.

*Por eso no debes*, Margarita Lecuona. Bds. Bib: 300B 78; W 129, CPM II:56-57; CMex II:893.

*Por la cruz*, Alberto Domínguez. Bds, XERL. Bib: W 129; CPM II:228; CMex II:894.

*Preciosa*, Rafael Hernández. 20E, PR, LR's

*Preciosidad*, Alfredo Núñez de Borbón. GO

*Preso*, El, Daniel Santos. Ant.

*Princesa*, Daniel Santos. BR.

*Prisionero del mar*, Letra de E. Cortázar, Música de Luis Arcaraz. LR's, 15R. Bib: CPM II:209; CMex II:914; IS 42; HIIA 152-153

*Que canta*, El, Daniel Santos. c M(R)

*Qué más me da*, Mario Álvarez. Bds.

*Quédate callada*, Sin autor. *Esc.*

*Rayito de luna*, [Jesus] Chucho Navarro. *XERI.* Bib: *CPM* II 217, *CMex* II:957, *IS* 61, *HdIA* 154

*Reloj, El*, Roberto Cantoral. *BdS* Bib: *CPM* II 326-327, *IS* 65, *HdIA* 144

*Réname un cuarto*, Julio Rosas. *cM(C)*.

*Retrada, La*, José Alfredo Jiménez. *Casa* Bib: *CPM* I:270, *CMex* II:963

*Retrato, El*, Gil Sahinas. *XERI*

*Romance del gobernador*, Daniel Santos. *BR*

*Sabor a mí*, Álvaro Carrillo. *BR* Bib: *CPM* II 336

*Sacrificio*, [Jesus] Chucho Monge. *BdS* Bib: *W* 146, *CPM* II:199, *CMex* II:976, *IS* 38.

*Se fue*, Sin autor. *LR's*.

*Sé que has de volver*, Daniel Santos. *BR*

*Se vende una casita*, Pedro Flores. *cM(R)*.

*Señalada*, Bienvenido. J. Gutiérrez. *EHA*.

*Si Dios me quita la vida*, Luis Demetrio. *ISG* Bib: *CMex* II:997, *IS* 58.

*Si tú me quisieras*, Pedro Flores. *Casa*.

*Siempre contigo*, Roberto Cole. *LR's, C*.

*Silencio*, Rafael Hernández. *20E, LR's, PR* Bib: *W* 150, *CPM* II:26-27, *CMex* II:110.

*Sin Bandera*, Pedro Flores. *Ex*

*Sin ti*, [José] Pepe Guízar. *XERI.* Bib: *W* 153, *CPM* II:187, *CMex* II:1015, *IS* 48.

*Sin un amor*, Alfredo Güero Gil. *XERI.* Bib: *W* 153, *CPM* II:268, *CMex* II:1016, *IS* 61, *HdIA* 155.

*Sitiera, La*, Sin autor. *LR's*.

- Solamente una vez*, Agustín Lara. *LR's*, 15R. Bib: *W* 154, *CPM* II:273; *CMex* II:1019; *IS* 5; *HdIA* 136.
- Sombras*, F. Lomuto y S. M. Conursi. *Casa*.
- Somos diferentes*, Pablo Beltrán Ruiz. 15R. Bib: *W*, 154, *CPM* II:246; *CMex* II:1025.
- Soy como soy*, Daniel Santos. *BR*.
- Sueño guajiro*, Agustín Lara. *Am. LR's*, *XERL*. Bib: *W* 156; *CMex* II:1035.
- Suerte loca*, Agustín Lara. *Casa*. Bib: *CMex* II:1035-1036.
- Te lo juro*, Augusto Coen y [José] Pepe Robles. *EHA*.
- Toda una vida*, Osvaldo Farrés. *BdS*. Bib: 300B 96; *W* 160; *CPM* II:193; *CMex* II:1071; *IS* 76; *HdIA* 156-157.
- Tres palabras*, Osvaldo Farrés. *BdS*. Bib: 300B 98; *CPM* II:19; *CMex* II:1081; *IS* 76.
- Tu recuerdo y yo*, José Alfredo Jiménez. *Casa*. Bib: *CPM* I:285; *CMex* II:1091; *W* 164.
- Último adiós, El*, Pedro Flores. *GO*.
- Un poco más*, Álvaro Carrillo. *Exc*.
- Un poquito de tu amor*, Julio Gutiérrez. *c M(B)*, *c M(A)*. Bib: 300B 107; *CMex* II:1106.
- Vagar entre sombras*, José D. Quiñones. *Casa*. Bib: *W* 170.
- Valor corazón*, Luis Marquetti. *GO*.
- Vencido*, Pedro Flores. *Casa*.
- Venganza*, Pedro Flores. 20E, *Am*, *GO*, *XERL*, *Casa*, *EHA*, 15G.
- Verecía tropical*, Gonzalo Curiel. *BdS*, 15R. Bib: *W* 173; *CPM* II:238; *CMex* II:1130-1131; *IS* 10.
- Viento y la palma, El*, Daniel Santos. *XERL*.
- Virgen de media noche*, Pedro Galindo. *LR's*, 15E, *XERL*, 15G, *c M(G)*, *D*, 20E, *GO*, *As*, *DS*, *EHA*, *Ex*, *ASM*. Bib: *W* 175.

*Virgen del Cobre*, Pedro Flores. *cMAA*, *cMB*, *cMR*

*Virgencita del camino*, Daniel Santos. *GO*, *XERI*.

*Vuelve muñequita*, Lino Frías. *cMAA*, *cMB*

*Vuélveme a querer*, Mario Álvarez. *LR's*, *15E*, *EHA*, *XERI*, *D*, *20E*, *GO* Bib. 300B 81.  
*W*, 177; *CPM* II:235.

*Yo*, José Alfredo Jiménez. *CisA*. Bib. *W* 180, *CPM* I:249, *CMex* II:1169

*Yo vivo mi vida*, Federico Baena. *BdS*, *XERI*.

### Bibliografía citada

Academia Española. *Diccionario de la Lengua Castellana*. (7ª edición) Imprenta Real, Madrid. 1832.

Anónimo, "La insólita inspiración de Agustín Lara", en *Libro de oro. Un siglo del bolero*, 4-5

Anónimo, "Los grandes del bolero", en *Época* no. 78 (noviembre 30, 1992), 76-77.

Anónimo, "Qué es el Bolero", en *Época* no. 78 (noviembre 30, 1992), 78.

Arana, Federico. *Guarachas de ante azul. Historia del rock mexicano*. Posada, México, 1985. 4 tomos.

Bach, Ricardo. *Pequeño diccionario musical* (2ª edición) Ave. Barcelona, 1955.

Baqueiro Foster, Gerónimo. "El desarrollo musical de Tabasco", en Francisco J. Santamaría (ed.), *Antología folklórica y musical de Tabasco*, i-xlviii

Bazán Bonfil, Rodrigo. "Saga trágica de amor moderno", en *Semestral. Publicación de Literatura*, no. 2 (México, septiembre 1994-febrero 1995), 129-149.

Bolok Charifquer, Rebeca (María la O). *Cancionero W*. Edición al cuidado de... EDIgrupo, México, 1992.

Calvino, Italo. "Por qué leer los clásicos", en *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, México, 1993, 13-20.

Carbó, Teresa. "La declaración: el instante imposible", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XXXVI, 143 (enero-marzo de 1991), 25-32.

- Cardona Lynch, Rafael. "Tararear un Bolero", en *Época*, no. 78 (noviembre 30, 1992), 76-77.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. FCE, México, 1972 (Colección Popular, 109).
- Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Monte Ávila/Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". Caracas, 1990.
- Díaz Roig, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976 (Estudios de lingüística y literatura, iii).
- Diccionario Enciclopédico Abreviado*. Espasa-Calpe. Madrid, 1954.
- Dueñas, Pablo. *Bolero. Historia documental del bolero mexicano*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. México, 1990.
- Dueñas, Pablo. "Cien años de boleros en la romántica de México", en *Libro de oro. Un siglo del bolero*, 39-40.
- Dueñas, Pablo. "Los compositores románticos y sus espléndidos boleros", en *Libro de oro. Un siglo del bolero*, 42-65.
- Enciclopedia Hispánica*, Encyclopædia Britannica, México, 1989-1990.
- Enciclopedia universal ilustrada*. Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México [1896-1973]*. Extemporáneos, México, 1974.
- Geijerstam, Claes af. *Popular Music in Mexico*. University of New Mexico, Albuquerque, 1976.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. El Colegio de México, México, 1958.
- Gran Diccionario Enciclopédico*. Selecciones del Reader's Digest, México, 1979.
- Irigoyen, Renán. *Primeros impresos musicales de Yucatán*. Universidad de Yucatán, Mérida, 1975.
- Jiménez, Armando (comp). *Cancionero Mexicano*. EMUSA, México, 1992. 2 tomos (paginación corrida).
- Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez. *Cancionero Popular Mexicano*.

(2ª reimpresión) SEP, México, 1990. 2 tomos.

Leal, Rine. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*. Arte y literatura, La Habana, 1982

León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

León, Argeliers. *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*. Universidad de La Habana, La Habana, 1974 (Serie 2. Literatura y Arte, 1)

*Libro de oro. Un siglo del bolero*. Edusa, México [c1987]

Linares, María Teresa. *La música popular*. Instituto del libro, La Habana, 1970

López, Álvaro. "Los teatros de variedades en La Habana durante los primeros años de la república neocolonial. Estudio complementario", en Eduardo Robreña (selección, prólogo y notas de...), *Teatro Alhambra. Antología*. Letras cubanas, La Habana, 1979, 651-701

Madera Ferrón, Héctor. "Los grandes autores definen al bolero. Encuesta", en *Libro de oro. Un siglo del bolero*, 14-18.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (3ª edición) Ariel, Barcelona, 1991.

Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM/Imprenta Universitaria, México, 1956 (Estudios y fuentes del arte en México, VII)

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Mexicana-CONACULTA, México, 1989 (Los Noventa, 2).

Mújica, Héctor. *El inquieto Atacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mújica Cejota (CJ)*, España/Venezuela, 1982.

Murray Prisant, Guillermo. "El origen. La canción yucateca", en *Época*, no. 78 (noviembre 30, 1992), 74-75.

Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. Colección Málaga, México, 1975.

*New Encyclopaedia Britannica*. (15th edition) Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1985

Orovio, Helio. *300 boleros de oro*. INAH-Presencia Latinoamericana, México, 1992.

Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Letras cubanas, La Habana, 1981.

- Pastor Pérez, María de Lourdes. *La seguidilla, una aproximación semiológica*, Tesis de Maestría (Letras Españolas). UNAM/FYI. México, 1993
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* (21ª edición) Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- Robreño, Eduardo. *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana, 1961 (Cuadernos de historia habanera, 74).
- Santamaría, Francisco J. (ed.). *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1952
- Subirá, José. *Compendio de historia de la música*. Bibliográfica española, Madrid, s.f.
- Thompson, Oscar. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Dodd Meai, New York, 1946.
- Trejo, Ángel. *¡Hey, familia, danzón dedicado a...!*. Plaza y Valdés, México, 1992.
- Zavala, Iris M. "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero", *Casa de las Américas*, XXX, 179 (marzo-abril de 1990), 123-129.
- Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Alianza, Madrid, 1991 (El libro de bolsillo, 1534)



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**RECURSOS Y ESTRUCTURAS LITERARIAS  
EN EL BOLERO**  
(Corpus - Apéndice)

2 vol.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA  
Y LITERATURA HISPANICAS  
P R E S E N T A  
RODRIGO BAZAN BONFIL

CIUDAD DE MEXICO, ENERO DE 1996

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Cancionero Bazán-Santos*

*Contiene los Ciento Setenta y Un  
Boleros más hermosos  
estudiados hasta ahora,  
seguidos de las Fuentes en que hallárseles puede.*

*Tan precioso material se ha  
ordenado por Autor e  
incluye las notas e índices pertinentes  
para su cabal disfrute*

*México, Ciudad, A.D: MCMXCVI*

Porque pueden no ser suficientemente claras, a continuación se enlistan las abreviaturas usadas para clasificar las enunciaciones. La inicial, hecha a partir de los índices del *Cancionero folklórico de México*, se marca como **Tema**. La clasificación posterior se halla bajo **Tratamiento** y puede contradecir a la primera en la definición de la pasión amorosa a la cual se adscribe la enunciación. Se ha eliminado, además, el espacio que la original contemplaba para el Destinatario (*AlaA*: a la amada) porque el trabajo muestra que en el Bolero tal marca sexual carece de sentido.

AF: Amor Feliz

AD: Amor Desdichado

ADP: Amor Desdichado Posesivo

ADC: Amor Desdichado Contrariado

DsA: Desamor

AlaA: Definición del Destinatario, "a la amada"

A3º: Definición del Destinatario, "a un tercero"

DlaA: Definición del tema, "de la amada"

rl: Nivel de la enunciación, realidad

ds: Nivel de la enunciación, deseo

Las arrobas (@) al margen del metro y la rima indican que es necesario consultar las notas al final de la ficha porque la información correspondiente es amplia.

Por último, como este apéndice debe poder manejarse como cancionero independiente, la siguiente lista de abreviaturas es, al mismo tiempo, la bibliografía y la discografía.

#### CLAVES

1S *Libro de oro. Un siglo del bolero*. Edusa, México [c1987].

- 300B Oravio, Helio. *300 boleros de oro*. INAH-Presencia Latinoamericana. México, 1992.
- CMex Jiménez, Armando (comp). *Cancionero Mexicano*. EMUSA, México, 1992. 2 tomos (paginación corrida).
- CPM: Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez. *Cancionero Popular Mexicano*. (2ª reimpresión) SEP, México, 1990. 2 tomos.
- HdIA Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Alianza, Madrid, 1991 (El libro de bolsillo, 1534).
- W: Bolok Charifquer, Rebeca (María la O). *Cancionero W* (edición al cuidado de...). EDIgrupo, México, 1992.
- 15E: *Quince éxitos de Daniel Santos. Versiones originales*. RCA, csm-1324, esc-1324. 1 LP.
- 15G: *Los quince grandes éxitos*. Continental. SD-1501. 1 LP.
- 15R: *Quince románticas con la Sonora Mexicana de Rómulo Morán*. Orfeón, 20TV-108. 1 LP.
- 20E: *Quince éxitos [sic] Daniel Santos*. Orfeón, LP-20-TV. C-028. 1 cassette.
- Ant: *Antología de éxitos*. Orfeón, LP-JM-09. 1 de 3 discos. disco 3.
- As: *Los ases de la Matancera*. Musivisa P-91. Nova económica, Kine 291. 1 LP.
- ASM: *La auténtica Sonora Matancera y sus cantantes. Versiones originales*. Ansonia Records, DG-133, 1978. 1 LP.
- BR: *Boleros Rancheros*. Acción, ACP-980, 1971. 1 LP.
- BdS: *Boleros de siempre*. Orfeón, LP-JM-28. 2 de 3 discos. discos 1 y 3.
- c/M(A): *Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Peerless, PCD-047-4. 1 CD.
- c/M(B): *Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Eco-Peerless. 25084. 1972. 1 LP.
- c/M(G): *Mis Grandes Éxitos con la Matancera*. BAGM. BLP/704. 1 LP.
- c/M(R): *20 Éxitos de Daniel Santos con la Sonora Matancera*. Eco, E/16047-1, 1987. 1 LP.
- C: *El corneta*. Discos Peerless, Richmond Records, Eco 25710, 1979. 1 LP.

- CasA: *Daniel Santos canta a sus amigos*. Continental, TH-3012. 3 cassettes.
- ChV: *El marimbero. Daniel Santos con la Charanga Vallenata*. Papagayo-Bárbaro, B-208, 1981. 1 cassette.
- D: *La despedida*. RCA Victor, MKI-1338. 1 LP.
- DS: *Daniel Santos*. DCM, DM-149. 1 LP.
- EHA: *Las estrellas de La Hora Azul*. RCA, CDM-3299. 1 CD.
- Esc: *Escándalo con Daniel Santos (y Raúl Jasso)*. Discos FM, FM/119. 1 LP.
- Ex: *Éxitos de Daniel Santos. Volumen 1*. Orfeón, 25, CDN-526. 1 CD.
- GO: *Grabaciones originales*. RCA Records, Victor, MKLA-145, 1971. 3 discos.
- LR's: 4 cassettes con grabaciones sin créditos.
- PR: *Puerto Rico. Lamento Borincano*. Orfeón, 25 CDN-530. 1 CD.
- T: *El día que me quieras. Tangos en Bolero con Daniel Santos*. Dimsa, DML-8666. 1 LP.
- XERL: 30 discos promocionales [45 rpm, 1 corte por cara] que la radiodifusora XERL (Colima, Col.) recibió de diferentes casas disqueras y por lo tanto no pueden conseguirse comercialmente como tales. No se dan aquí las fichas individuales porque son 60 y están incluidas junto con las transcripciones correspondientes.

## ÍNDICE POR TÍTULO

<i>¿Por qué dudas mi amor?</i> Daniel Santos	57
<i>¿Qué culpa tengo yo?</i> Pedro Flores	16
<i>¿Qué será de mí?</i> Sin autor	65
<i>¿Qué te pasa?</i> Pedro Flores	16
<i>¿Quién será?</i> Pablo Beltrán Ruiz	04
<i>A mi manera.</i> Marcelino Guerra	27
<i>Adelante.</i> Mario de Jesús	34
<i>Ahora seremos felices.</i> Rafael Hernández	29
<i>Amanecí en tus brazos.</i> José Alfredo Jiménez	34
<i>Amar es mentira.</i> Juan Nibor Matta	51
<i>Amar y vivir.</i> Consuelo Velázquez	71
<i>Amarga Navidad.</i> José Alfredo Jiménez	35
<i>Amnistía.</i> Daniel Santos	58
<i>Amor.</i> Pedro Flores	16
<i>Amor de ayer.</i> Daniel Santos	58
<i>Amor de mi bohío.</i> Julio Brito	05
<i>Amor perdido.</i> Rafael Hernández	29
<i>Amor, amor, amor.</i> Letra de Ricardo López Méndez. Música de Gabriel Ruiz	46
<i>Ausencia.</i> Sin autor	65
<i>Aventurera.</i> Agustín Lara	41

	5
<i>Bésame mucho.</i> Consuelo Velázquez	71
<i>Cada noche un amor.</i> Agustín Lara	42
<i>Caminemos.</i> Alfredo Güero Gil	26
<i>Camino, El.</i> [Francisco] Paco de la Barrera	04
<i>Canción sin nombre.</i> Hermanos Martínez Gil	48
<i>Capullito de alhelí.</i> Rafael Hernández	30
<i>Carta de Linda.</i> Daniel Santos	58
<i>Cautiverio.</i> Daniel Santos	59
<i>Ciego de amor.</i> Pedro Flores	17
<i>Cómo se van las noches.</i> Gregorio Velázquez	72
<i>Compasión.</i> Sin autor	65
<i>Conozco a los dos.</i> Pablo Valdés Hernández	70
<i>Consentida.</i> Alfredo Núñez de Borbón	51
<i>Contéstame.</i> Arsenio Rodríguez	54
<i>Contigo.</i> Claudio Estrada	13
<i>Corazón no llores.</i> Sin autor	66
<i>Cuando un amor se va.</i> Rafael Ramírez	53
<i>Cuando ya no me quieras.</i> Los Cuates Castilla	11
<i>Cuatro cirios.</i> Federico Baena	02
<i>De ti y de mí.</i> Daniel Santos	59
<i>Declárate inocente.</i> José Alfredo Jiménez	35
<i>Delirium.</i> Daniel Santos	59

<i>Derecho de saber.</i> César Sueán	69
<i>Desesperación.</i> Agustín Martínez	49
<i>Desesperado. El.</i> José Alfredo Jiménez	36
<i>Despedida.</i> Pedro Flores	17
<i>Desvelo de amor.</i> Rafael Hernández	30
<i>Dos almas.</i> Don Fabián	14
<i>Dos amigos, Los.</i> Daniel Santos	60
<i>Dos gardenias.</i> Isolina Carrillo	08
<i>Dos letras.</i> Rafael Hernández	31
<i>Ella.</i> José Alfredo Jiménez	36
<i>En el tronco de un árbol.</i> Cindo Garay	26
<i>En mi soledad.</i> Mirta Silva	64
<i>En mi viejo San Juan.</i> Noel Estrada	14
<i>En qué quedamos.</i> Federico Baena	03
<i>En un bazar.</i> Sin autor	66
<i>Enamorado de tí.</i> Rafael Hernández	31
<i>Entrega total.</i> Abelardo Pulido	52
<i>Esa es la puerta.</i> [José] Pepe Albarrán	01
<i>Escándalo.</i> Rafael Cárdenas y R. Fuentes	07
<i>Escríbeme.</i> Daniel Santos	60
<i>Eso cres tú [sic].</i> Pedro Pablo Pérez	52
<i>Esperanza inútil.</i> Pedro Flores	18

	7
<i>Estoy enamorado.</i> Mario Ruiz Armengol	55
<i>Falsa.</i> Juan Bruno Leonardo	45
<i>Fichas negras.</i> Johnny Rodríguez	54
<i>Flores negras.</i> Sergio de Karlo	40
<i>Flores negras-fichas negras.</i> Karlo/Rodríguez	41
<i>Frenesí.</i> Letra de Rodolfo Chamaco Sandoval, Música de Alberto Domínguez	57
<i>Gota a gota.</i> Héctor Torres	70
<i>Hilos de plata.</i> Abel Domínguez	12
<i>Historia de un amor.</i> Carlos Almarán	01
<i>Hoja seca.</i> Roque Carbajo	06
<i>Irresistible.</i> Pedro Flores	18
<i>Lágrimas negras.</i> Miguel Matamoros	49
<i>Lamento borincano.</i> Rafael Hernández	32
<i>Levanta Borinquen.</i> Daniel Santos	61
<i>Linda.</i> Pedro Flores	19
<i>Llevarás la marca.</i> Luis Marquetti	48
<i>Loco, El.</i> Víctor Cordero	10
<i>Luz y sombra.</i> Rubén Fuentes y ¿? Cárdenas	25
<i>Mano de Dios, La.</i> José Alfredo Jiménez	36
<i>Mar.</i> Letra de Ricardo López Méndez, Música de Gabriel Ruiz	46
<i>Margie.</i> Pedro Flores	19
<i>Media vuelta, La.</i> José Alfredo Jiménez	37

<i>Mentirosa</i> . Sin autor	67
<i>Mi delito</i> . Rafael Hernández	33
<i>Mi pensamiento</i> . Alfredo Núñez de Borbón	51
<i>Mis penas de amor</i> . Pablo Cairo	05
<i>Muerte de Linda, La</i> . Daniel Santos	61
<i>Nafragio</i> . Agustín Lara	42
<i>No faltaba más</i> . Sin autor	67
<i>No flores más</i> . [Plácido] Níco Cevedo	09
<i>No trates de mentir</i> . Alfredo Güero Gil	27
<i>No vuelvas</i> . J. Ruiz Rueda y J.A. Zorrilla Monís	56
<i>Noche de ronda</i> . Agustín Lara	42
<i>Nocturnal</i> . José Sabre Marroquín	56
<i>Nosotros</i> . Pedro Junco	40
<i>Nuestro amor</i> . Rafael Ramírez Villarreal	53
<i>Número cien, La</i> . E. Cortázar	10
<i>Nunca sabrás</i> . Sin autor	67
<i>Obsesión</i> . Pedro Flores	20
<i>Olga</i> . Pedro Flores	20
<i>Pa' todo el año</i> . José Alfredo Jiménez	37
<i>Palmeras</i> . Agustín Lara	43
<i>Papel de la calle</i> . Sin autor	68
<i>Para morir iguales</i> . José Alfredo Jiménez	38

	9
<i>Payaso.</i> Fernando Z. Maldonado	47
<i>Pensando en ti.</i> Alfonso Torres	69
<i>Perdida.</i> [Jesús] Chucho Navarro	50
<i>Perdón.</i> Pedro Flores	20
<i>Perfidia.</i> Alberto Domínguez	13
<i>Piensa en mí.</i> Agustín Lara	43
<i>Piénsalo bien.</i> Agustín Lara	43
<i>Por eso no debes.</i> Margarita Lecuona	45
<i>Por la cruz.</i> Alberto Domínguez	13
<i>Preciosa.</i> Rafael Hernández	33
<i>Preciosidad.</i> Alfredo Núñez de Borbón	52
<i>Preso. El.</i> Daniel Santos	61
<i>Princesa.</i> Daniel Santos	62
<i>Prisionero del mar.</i> Letra de E. Cortázar, Música de Luis Arcaraz	10
<i>Que canta, El.</i> Daniel Santos	62
<i>Qué más me da.</i> Mario Álvarez	02
<i>Quédate callada.</i> Sin autor	68
<i>Rayito de luna.</i> [Jesús] Chucho Navarro	50
<i>Reloj, El.</i> Roberto Cantoral	06
<i>Réntame un cuartito.</i> Julio Rosas	55
<i>Retirada, La.</i> José Alfredo Jiménez	38
<i>Retrato, El.</i> Gil Salinas	56

<i>Romance del gobernador.</i> Daniel Santos	62
<i>Sabor a mí.</i> Álvaro Carrillo	07
<i>Sacrificio.</i> [Jesús] Chucho Monge	50
<i>Se fue.</i> Sin autor	68
<i>Sé que has de volver.</i> Daniel Santos	63
<i>Se vende una casita.</i> Pedro Flores	21
<i>Señalada.</i> Bienvenido J. Gutierrez	28
<i>Si Dios me quita la vida.</i> Luis Demetrio	12
<i>Si tú me quisieras.</i> Pedro Flores	22
<i>Siempre contigo.</i> Roberto Cole	09
<i>Silencio.</i> Rafael Hernández	33
<i>Sin Bandera.</i> Pedro Flores	22
<i>Sin tí.</i> [José] Pepe Guízar	28
<i>Sin un amor.</i> Alfredo Güero Gil	27
<i>Sitiera, La.</i> Sin autor	69
<i>Solamente una vez.</i> Agustín Lara	44
<i>Sombras.</i> F. Lomuto y S.M. Contursi	46
<i>Somos diferentes.</i> Pablo Beltrán Ruiz	04
<i>Soy como soy.</i> Daniel Santos	63
<i>Sueño guajiro.</i> Agustín Lara	44
<i>Suete loca.</i> Agustín Lara	45
<i>Te lo juro.</i> Augusto Coen y [José] Pepe Robles	09

	11
<i>Toda una vida.</i> Osvaldo Farrés	15
<i>Tres palabras.</i> Osvaldo Farrés	15
<i>Tu recuerdo y yo.</i> José Alfredo Jiménez	39
<i>Último adiós, El.</i> Pedro Flores	23
<i>Un poco más.</i> Álvaro Carrillo	08
<i>Un poquito de tu amor.</i> Julio Gutiérrez	28
<i>Vagar entre sombras.</i> José D. Quiñones	53
<i>Valor corazón.</i> Luis Marquetti	48
<i>Vencido.</i> Pedro Flores	23
<i>Venganza.</i> Pedro Flores	23
<i>Vereda tropical.</i> Gonzalo Curiel	11
<i>Viento y la palma, El.</i> Daniel Santos	64
<i>Virgen de media noche.</i> Pedro Galindo	25
<i>Virgen del Cobre.</i> Pedro Flores	24
<i>Virgencita del camino.</i> Daniel Santos	64
<i>Vuelve muñequita.</i> Lino Frías	24
<i>Vuélveme a querer.</i> Mario Álvarez	02
<i>Yo.</i> José Alfredo Jiménez	39
<i>Yo vivo mi vida.</i> Federico Baena	03

## ÍNDICE POR AUTOR

Albarrán, [José] Pepe. <i>Esa es la puerta</i>	01
Almarán, Carlos. <i>Historia de un amor</i>	
Álvarez, Mario. <i>Qué más me da Vuélveme a querer</i>	02
Baena, Federico. <i>Cuatro cirios En qué quedamos Yo vivo mi vida</i>	03
Barrera, [Francisco] Paco de la. <i>El camino</i>	04
Beltrán Ruiz, Pablo. <i>¿Quién será? Somos diferentes</i>	
Brito, Julio. <i>Amor de mi bohío</i>	05
Cairo, Pablo. <i>Mis penas de amor</i>	
Cantoral, Roberto. <i>El reloj</i>	06
Carbajo, Roque. <i>Hoja seca</i>	
Cárdenas, Rafael y R. Fuentes. <i>Escándalo</i>	07
Carrillo, Álvaro. <i>Sabor a mí Un poco más</i>	08
Carrillo, Isolina. <i>Dos gardenias</i>	
Cavedo, [Plácido] Níco. <i>No llores más</i>	09
Coen, Augusto y [José] Pepe Robles. <i>Te lo juro</i>	
Cole, Roberto. <i>Siempre contigo</i>	
Cordero, Víctor. <i>El loco</i>	10

Cortázar, E. <i>La número cien</i> <i>Prisionero del mar</i>	10
Cuates Castilla, Los. <i>Cuando ya no me quieras</i>	11
Curiel, Gonzalo. <i>Vereda tropical</i>	
Demetrio Luis. <i>Si Dios me quita la vida</i>	12
Domínguez, Abel. <i>Hilos de plata</i>	
Domínguez, Alberto. <i>Perfidia</i> <i>Por la cruz</i>	13
Estrada, Claudio. <i>Contigo</i>	
Estrada, Noel. <i>En mi viejo San Juan</i>	14
Fabián, Don. <i>Dos almas</i>	
Farrés, Osvaldo. <i>Toda una vida</i> <i>Tres palabras</i>	15
Flores, Pedro. <i>¿Qué culpa tengo yo?</i> <i>¿Qué te pasa?</i> <i>Amor</i> <i>Ciego de amor</i>	16 17
<i>Despedida</i> <i>Esperanza inútil</i>	18
<i>Irresistible</i> <i>Linda</i>	19
<i>Margie</i> <i>Obsesión</i>	20
<i>Olga</i> <i>Perdón</i> <i>Se vende una casita</i>	21
<i>Si tú me quisieras</i> <i>Sin bandera</i>	22
<i>El último adiós</i> <i>Vencido</i> <i>Venganza</i>	23
<i>Virgen del Cobre</i>	24

Frías, Lino. <i>Vuelve muñequita</i>	
Fuentes, Rubén y ¿? Cárdenas. <i>Luz y sombra</i>	25
Galindo, Pedro. <i>Virgen de media noche</i>	
Garay, Cindo. <i>En el tronco de un árbol</i>	26
Gil, Alfredo Güero. <i>Caminemos</i>	
<i>No trates de mentir</i>	27
<i>Sin un amor</i>	
Guerra, Marcelino. <i>A mi manera</i>	
Guízar, [José] Pepe. <i>Sin ti</i>	28
Gutiérrez, Bienvenido J. <i>Señalada</i>	
Gutiérrez, Julio. <i>Un poquito de tu amor</i>	
Hernández, Rafael. <i>Ahora seremos felices</i>	29
<i>Amor perdido</i>	
<i>Capullito de athelí</i>	30
<i>Desvelo de amor</i>	
<i>Dos letras</i>	31
<i>Enamorado de ti</i>	
<i>Lamento borincano</i>	32
<i>Mi delito</i>	33
<i>Preciosa</i>	
<i>Silencio</i>	
Jesús, Mario de. <i>Adelante</i>	34
Jiménez, José Alfredo. <i>Amanecí en tus brazos</i>	
<i>Amarga Navidad</i>	35
<i>Declárate inocente</i>	
<i>El desesperado</i>	36
<i>Ella</i>	
<i>La mano de Dios</i>	
<i>La media vuelta</i>	37
<i>Pa' todo el año</i>	
<i>Para morir iguales</i>	38
<i>La retirada</i>	

<i>Tu recuerdo y yo</i>	39
<i>Yo</i>	
Junco, Pedro. <i>Nosotras</i>	40
Karlo, Sergio de. <i>Flores negras</i>	
Karlo/Rodríguez. <i>Flores negras-fichas negras</i>	41
Lara, Agustín. <i>Avenurera</i>	
<i>Cada noche un amor</i>	42
<i>Naufragio</i>	
<i>Noche de ronda</i>	
<i>Palmeras</i>	43
<i>Piensa en mí</i>	
<i>Piénsalo bien</i>	
<i>Solamente una vez</i>	44
<i>Sueño guajiro</i>	
<i>Suerte loca</i>	45
Lecuona, Margarita. <i>Por eso no debes</i>	
Leonardo, Juan Bruno. <i>Falsa</i>	
Lomuto, F. y S.M. Contursi. <i>Sombras</i>	46
López Méndez, Ricardo (Letra, Música de Gabriel Ruiz). <i>Amor, amor, amor</i>	
<i>Mar</i>	
Maldonado, Fernando Z. <i>Payaso</i>	47
Marquetti, Luis. <i>Llevarás la marca</i>	48
<i>Valor corazón</i>	
Martínez Gil, Hermanos. <i>Canción sin nombre</i>	
Martínez, Agustín. <i>Desesperación</i>	49
Matamoros, Miguel. <i>Lágrimas negras</i>	
Monge, [Jesús] Chucho. <i>Sacrificio</i>	50

Navarro, [Jesús] Chucho. <i>Perdida</i> <i>Rayito de luna</i>	50
Nibor Matta, Juan. <i>Amar es mentira</i>	51
Núñez de Borbón, Alfredo. <i>Consentida</i> <i>Mi pensamiento</i> <i>Preciosidad</i>	52
Pérez, Pedro Pablo. <i>Eso eres tú [sic]</i>	
Pulido, Abelardo. <i>Entrega total</i>	
Quiñones, José D. <i>Vagar entre sombras</i>	53
Ramírez Villarreal, Rafael. <i>Nuestro amor</i>	
Ramírez, Rafael. <i>Cuando un amor se va</i>	
Rodríguez, Arsenio. <i>Contéstame</i>	54
Rodríguez, Johnny. <i>Fichas negras</i>	
Rosas, Julio. <i>Réntame un cuartito</i>	55
Ruiz Armengol, Mario. <i>Estoy enamorado</i>	
Ruiz Rueda, J. y J.A. Zorrilla Monis. <i>No vuelvas</i>	56
Sabre Marroquín, José. <i>Nocturnal</i>	
Salinas, Gil. <i>El retrato</i>	
Sandoval, Rodolfo <i>Chamaco</i> . (Letra, Música de Alberto Domínguez). <i>Frenesí</i>	57
Santos, Daniel <i>¿Por qué dudas mi amor?</i> <i>Amnistía</i>	58
<i>Amor de ayer</i>	
<i>Carta de Linda</i>	
<i>Cautiverio</i>	59
<i>De ti y de mí</i>	
<i>Delirium</i>	
<i>Los dos amigos</i>	60

<i>Escribeme</i>	
<i>Levanta Borinquen</i>	61
<i>La muerte de Linda</i>	
<i>El preso</i>	
<i>Princesa</i>	62
<i>El que canta</i>	
<i>Romance del gobernador</i>	
<i>Sé que has de volver</i>	63
<i>Soy como soy</i>	
<i>El viento y la palma</i>	64
<i>Virgencita del camino</i>	
Silva, Mirta. <i>En mi soledad</i>	
Sin autor. <i>¿Qué será de mí?</i>	65
<i>Ausencia</i>	
<i>Compasión</i>	
<i>Corazón no llores</i>	66
<i>En un bazar</i>	
<i>Mentirosa</i>	67
<i>No faltaba más</i>	
<i>Nunca sabrás</i>	
<i>Papel de la calle</i>	68
<i>Quédate callada</i>	
<i>Se fue</i>	
<i>La silitera</i>	69
Sueán, César. <i>Derecho de saber</i>	
Torres, Alfonso. <i>Pensando en ti</i>	
Torres, Héctor. <i>Gota a gota</i>	70
Valdés Hernández, Pablo. <i>Conozco a los dos</i>	
Velázquez, Consuelo. <i>Amar y vivir</i>	71
<i>Bésame mucho</i>	
Velázquez, Gregorio. <i>Cómo se van las noches</i>	72

Albarrán, [José] Pepe. *ESA ES LA PUERTA*. En: *XERI* [Peerless, 45 858A] 1:A1; *XERI* [Secco, 45/9315A] 1:A2.

Bib: *CMex* 1:458

Si te sorprende que me tome yo esta copa 13 a  
[XERI. 1:A2; yo → 0]

no es por la pena de que vas a abandonarme;  
13 b

Estoy contento y voy a tomarme otra  
13 a' [CMex: contenta...otras]  
a tu salud porque por fin vas a dejarme  
13 b'

Esa es la puerta por donde una vez llegaste  
13 c

y te adentraste hasta el fondo de mi alma  
13 d

Allí está abierta desde aquí se ve la calle  
13 c''

Yo te suplico que la cierres cuando salgas  
13 d' [CMex: la → 0; XERI. 1:A2:  
cierre,

salga] [pseudopuente

musical]

Es mi cumpleaños y me voy a ahogar en copas  
13 a'

con mis amigos que vendrán a festejarme  
13 b

Sólo te pido de favor, si no te importa  
13 a' [CMex: de → por]

quiero estar solo y a ti se te hace tarde  
13 b'

Esa es la puerta por donde una vez llegaste  
13 c

Ahora que salgas por favor no des portazo;  
13 c

no se te olvide que una vez por ella entraste  
13 c

a refugiarte derrotada entre mis brazos  
13 c' [CMex: derrotada]  
[pseudopuente musical; en XERI. 1:A2,  
puente

Se repite la segunda parte]

Tema: DsA AlaA TeRechazo

Tratamiento: DsA-rl SeAcabó

Notas: La aparente perfección métrica está basada en un uso ambiguo de las sinalefas, a veces se usan, a veces hay que silabear con cuidado para mantener el metro en 13 sílabas

Almarán, Carlos. *HISTORIA DE UN AMOR*. En: *Bds* III:A3.

Bib: *IS* 80; *CMex* 1:520; *IdIA* 1:46

Ya no estás más a mi lado corazón 12 a  
[CMex: estoy]

en el alma solo tengo soledad 12 b

y si ya no puedo verte 8 c  
¿por qué Dios me hizo quererte,  
8 c

[CMex: porque]  
para hacermé sufrir más? 8 b''

Siempre fuiste la razón de mi existir 12 d  
adorarte para mí fue religión 12 a

y en tus besos yo encontraba 8 e  
el amor que me brindaba 8 e

el calor de tu pasión 8 a

Es la historia de un amor 8 f  
como no habrá otro igual 7 g

que me hizo comprender 8 h  
todo el bien, todo el mal 7 g

que te dio luz a mi vida 8 i  
CORO:-ah, ah, ah

apagándola después 8 j  
ah, ah, ah

¡Ay que vida tan oscura! 8 k  
sin tu amor no viviré 8 j''

[CMex: todo se me ha de volver]

[Se repite toda

puente musical + CORO:-Es la historia de una amor...  
se repite toda]

Es la historia de un amor  
CORO:-de un amor

Tema: ADC AlaA EstoySufriendo(TuAusencia)

Tratamiento: AD-rl Sufr Ausencia

Notas: HOMÓNIMA: de Sigman-Lai *Love Story* (*CMex* 1:520)

Álvarez, Mario. *QUÉ MÁS ME DA*. En: *BdS* III:134

Te he de querer 5 a  
aunque tú no me quieras 7 b  
Te he de adorar 5 c  
porque así es mi destino 7 d

He de seguir 5 e  
con mi querer por tu camino 9 d  
¿Qué más me da 5 e'  
sufrir un poco tu desdén? 9 a'

En el amor 5 f  
el rogar no es pecado 7 g  
Si hay que pagar 5 c  
lo más pronto mejor 7 f

Yo por tu amor he de llorar 9 e  
y hasta mi sangre derramar 9 e  
pero jamás 5 e'  
pero jamás te he de olvidar 9 e

[puente musical]

En el amor...

Tema: AF AlaA SoyFirmeContigo  
Tratamiento: AF-ds TeQuerréSiempre  
Notas: Cfr "rompiendo mi destino", en *Para morir iguales* de José Alfredo Jiménez

Álvarez, Mario (Letra y Música). *VUELVEME A QUERER*. En: *15E* A7; *20E* A10; *D* B6; *EHA* 18; *GO* III:134; *LR's* I:B6; *LR's* III:B8; *XERL* [Orfeón, 45.1022, 3133] III:A3

Bib: *300B* 81; *CPM* II:235; *W* 177

Cuando me asalta el recuerdo de ti 11 a  
siento en mi alma mortal soledad 11 b  
y aunque quiera sonreír 8 a'(z)  
siempre acabo por llorar 8 b'(y)

Cuando en mi pecho se clava tu adiós 11 e  
[CPM pierde este verso]  
porque tu aliento ya no es para mí 11 a  
[CPM: por qué tendrá que ser]

toda mi amargura te quiere decir: 12 a'(z)

Vuélveme a querer 6 d  
como antes me querías 7 e  
[CPM: quisiste]

Vuélveme a besar 6 b'(y)  
igual que tú lo hacías 7 e  
[W: tú → ayer]

Porque sin tu amor, 6 e'  
alero de mis besos, 7 f [alero → anhelo (300B, W) / alerta (CPM)]  
se marchitará mi corazón 10 c'

Hay que revivir 6 a'(z)  
las rosas deshojadas 7 g  
quiéreme otra vez 6 d'  
porque tendrá que ser; 7 d  
[CPM: igual o más que ayer]

Piensa que te adoro, 6 h  
mira cómo lloro, 6 h  
tenme compasión, 6 e'  
vuélveme a querer 6 d  
mucho más que ayer 6 d  
[300B: igual o más]

[puente musical]

Hay que revivir...  
Piensa que te adoro...  
+...;mucho más que ayer!

Tema: AF AlaA Correspóndeme  
NoMeHagasPadecer + Quiéreme  
Tratamiento: AF-ds QuiéremeSiempre

Baena, Federico. *CUATRO CIRIOS*. En: *15G* 11; *Casa* II:B1.

Cuatro cirios encendidos 8 a  
hacen guardia a un ataúd 8 b

<p> y en él se encuentra tendido  el cadáver de mi amor    8 c  8 d </p>	<p> Si estás cansada de mí.    8 a'  más vale, que no lo niegues    8 b' </p>
<p> ¡Ay que velorio tan frío!    8 e  ¡Qué soledad y dolor!    8 d  Sólo están los cuatro cirios    8 f  también de luto vestidos    8 e'  igual que mi corazón    8 d' </p>	<p> ¿Por qué ocultar la verdad?    8 c  Mintiendo, no ganas nada    8 d  Si te quedas o te vas,    8 e'  mi amor no te pide nada    8 d </p>
<p> Como sombra vagarás    8 h  y será tu maldición    8 d'  que nadie pueda quererte    8 i  igual que te quise yo    8 d'  Y tendrás que responder    8 j  ante el tribunal de Dios:    8 d'  no se mata impunemente,    8 k  y tú mataste mi amor    8 d </p>	<p> La verdad en el amor    8 e  es mejor, aunque nos duela,    8 f  [CMex: nos → no (!?)]  que engañar al corazón    8 e' [CPM,  CMex: que → a]  Y vivir de una quimera    8 f' [W: y  → o] </p>
<p> A través de la montaña    8 l  voy cargando mi ataúd    8 m  y rogaré por mi llanto    8 n  una tumba y una cruz    8 m </p>	<p> ¿En qué quedamos por fin,  me quieres, o no me quieres?    8 b  ¿Para qué tanto fingir?    8 a'  Al fin de amor nadie muere    8 b'  [CPM, CMex: Si al... W: ¿Que al...]  [puente musical  se repite la segunda parte] </p>
<p> ¡Ay que cortejo tan frío!    8 e  ¡Qué soledad y dolor!    8 d  Sólo están los cuatro cirios    8 f  también de luto vestidos    8 e'  llorando en mi corazón    8 d' </p>	<p> Tema: DsA AlaA NiTúaMiNiYoaTi  Tratamiento: DsA-ri SeAcabó  Notas: En W 66, el autor es "E. Federico" y el  título <i>En qué quedamos por fin</i> </p>
<p> Como sombra vagarás...  + ...;no se mata impunemente,  y tú mataste mi amor! </p>	
<p> <b>Tema:</b> ADC AlaA EstoySufriendo ó DsA AlaA  NuestroAmorTerminó(TúTerminasteCooÉl)... o una  combinación de ambas que, además, contemple el  elemento RECUERDO-predicción  <b>Tratamiento:</b> AD-ri Sufro Ausencia  <b>Notas:</b> Nótese la extrañeza del manejo temporal...  ¿dónde se para el enunciador... el tiempo es pasado  o es predicción? </p>	
<p> Baena, Federico. <i>EN QUÉ QUEDAMOS</i>. En: <i>BdS</i>  III:BI.  Bib: CMex I:441; CPM II:254; W 66 </p>	
<p> ¿En qué quedamos por fin,    8 a  me quieres, o no me quieres?    8 b </p>	<p> Dicen que soy borracho,    7 a  que no valgo nada,    6 b  que vivo soñando,    6 c  Pero el mundo no sabe    7 d  las penas amargas    6 e  que sufro llorando    6 e </p>
	<p> La vida no me importa    7 f  pues sólo me ha dado    6 g  traficiones y envidia    6 h  Yo sé que todo es falso    7 i  que amor, amistad    6 j  son tan sólo mentira    7 h" </p>
	<p> ¿Qué saben de la vida    7 k  los que no han sufrido?    6 l    ¿h"?" </p>

¿Los que nunca han sentido  
una pena de amor? 7 l  
7 m

Dicen que soy borracho, 7 a  
que voy por el mundo 6 u  
como alma perdida 6 k ¿h"?"  
Si bebo es por mi gusto 7 o  
y a nadie le importa 6 p  
yo vivo mi vida 6 k ¿h"?"  
[pitente musical  
se repite la segunda parte]

**Tema:** ADC A3º Estoy Sufriendo / Visión dolorosa  
personal  
**Tratamiento:** R AD-II Sufro Amor

Barrera, [Francisco] Paco de la. *EL CAMINO*. En:  
*XERL* [Orfeón. 45/2101, 10711] II:A2.

El amor no tiene fin 8 a  
es un camino eterno 7 b  
por donde vamos 5 c  
siempre llorando 5 d  
siempre sufriendo, 5 e  
a veces riendo 5 e

Qué fácil fue recorrerlo 8 b'  
cuando te tuve conmigo 8 f  
ahora camino sin cesar 9 g  
y no te encuentro 5 b'  
ya no te tengo 5 b'

Y sé que nunca más  
volveré a estrecharte 7 g'  
entre mis brazos 5 i  
y el perfume de azahar 7 g  
aún perdura en mi soledad 9 g'

¿Qué fatiga vivir 7 a'  
quiero llegar al fin 7 a  
de este camino eterno! 7 b  
[puente musical como  
se repite la segunda parte.  
dos veces la última estrofa]

**Tema:** ADC A1aA Sufro De Ausencia Visión  
dolorosa / Generalización  
**Tratamiento:** AD-II Sufro Ausencia

Beltrán Ruiz, Pablo. *¿QUIÉN SERÁ?*. En: *ISR* 13.  
Bib: *CMex* II:945; *CPM* II:212; *W* 138

¿Quién será la que me quiera a mí? 10 a  
¿Quién será, quién será? 7 b  
¿Quién será la que me dé su amor? 10 c  
¿Quién será, quién será? 7 b

Yo no sé si la podré encontrar 10 b'  
Yo no sé. Ya no sé 7 d  
[CMex, CPM: ¡Ay!]  
Yo no sé si volveré a querer 10 d'  
Yo no sé. Yo no sé 7 d

He querido volver a vivir 10 a'(z)  
la pasión y el calor de otro amor 10 c  
[W: calor → dolor (?!)]  
de otro amor que me hiciera sentir 10 a'(z) [CMex,  
CPM: hiciste]  
que me hiciera feliz 7 a'  
como ayer lo fui 6 a

¿Quién será la que me quiera a mí? 10 a  
¿Quién será, quién será? 7 b  
¿Quién será la que me dé su amor? 10 c  
¿Quién será, quién será? 7 b  
[puente musical  
se repite toda]

**Tema:** ADC El Hombre Habla De Las Mujeres:  
No Me Quiere (¿Quién Me Querrá?)  
**Tratamiento:** AD-II Sufro Duda  
**Notas:** El *CPM* (II:212) da a Luis Demeitro como  
coautor.

Beltrán Ruiz, Pablo (Letra y Música). *SOMOS  
DIFERENTES*. En: *ISR* 11.  
Bib: *CMex* II:1025; *CPM* II:246; *W* 154

Ya me convencí 6 a  
que seguir los dos es imposible 10 b  
Qué le voy a hacer 6 c  
sí al buscar tu amor me equivoqué 10 c'

Debes que saber 6 c  
que ni ni yo nos comprendemos 10 d  
y este es el error que ahora con dolor 11 e  
pagamos los dos 6 e'(z')

Tenemos que olvidarnos de este amor 11 e  
porque un amor así no puede ser 11 e  
Si somos diferentes, ya lo ves, 11 e'  
esta verdad destroza el corazón 11 e'  
[CMex, CPM: Y esta...]

Hoy te digo adiós 6 e'(z)  
me alejo de ti serenamente; 10 f  
todo es por demás, no lo quiso Dios, 11 e'(z)  
somos diferentes 6 f'  
musical [puente  
se repite  
toda]

**Tema:** DsA AlaA Nuestro Amor Terminó y/o ADC  
AlaA Tenl:MOSQueAlejarnos  
**Tratamiento:** DsA-rl SeAcabó  
**Notas:** La Orquesta de la Luz, conjunto tropical japonés, usa esta canción como introducción y salida para su "versión", jugando con sus diferencias étnicas

Brito, Julio. *AMOR DE MI BOHÍO*. En: *LR's II: B1*.  
Bib: 300B 76-77; CMex 1:84 ("Canción tropical"); CMex 1:343 ("Bolero"); CPM II:25; W 19

Valle plateado de luna 8 a  
sendero de mis amores 8 b  
quiero ofrendarle a las flores 8 b [CMex1: brindarle]  
el canto de mi motivo 8 c [motivo → montuna (CMex, CPM, W) .  
montuno (300B)]

Es mi vivir una linda guajirita 12 d  
la cosita más bonita triguena 11 e  
Es todo amor lo que reina en mi bohío 12 e'

donde la quietud del río ensueña 11 e  
[300B, CMex2, CPM, W: se ensueña

CMex1: es un ensueño]

Al brotar la antrora sus lindos colores 12 b  
[W: Y al]

matiza de encanto mi nido de amores 12 b  
[300B: matizan]

Al despertar a mi linda guajirita 12 d  
[300B, CMex2, CPM, W: Y al]

dejo un beso en su boquita que adoro 11 f  
[300B: Doy]

De nuevo el sol me recuerda que ya el día 12 g  
[ya el → aquel (CMex1, CPM)

ella un (W)]  
en su plena lozanía reclama 11 h [CMex1, CPM: Ya...de aroma

Y luego se ve a lo lejo'el bohío 12 e'  
[300B, CMex1, CPM, W: Luego]

y una manita blanca que me dice adiós 13 f  
[+ 3 repeticiones

finales]

**Tema:** AF DelaA CómoEsMiAmada y/o  
NosAmamos

**Tratamiento:** AF-rl NosAmamos SinMás

**Notas:** Si bien usar *montuna* "compone" la rima, *montuno* refleja un mejor conocimiento de los términos:

El *son* era un baile sencillo, con una forma basada en un esquema de alternancia de un motivo fijo por el coro y un motivo improvisado variante, por un solista. Motivos a los que se llamó *montuno*, por venir del campo, del interior montañoso, del monte... (Cfr: María Teresa Linares, *La música popular*. Instituto del libro, La Habana, 1970 (Serie de Cuadernos Populares. Colección Introducción a Cuba), 86)

OJO: la transcripción del cuarto verso del segundo tetrástrofo como "ES UN ENSUEÑO" (CMex 1:84), evidentemente alteraría todo el metro del canto...

Caíro, Pablo. *MIS PENAS DE AMOR*. En: c *MIB*  
9: c; *MIR* A8

Mis penas son tantas y tantas	9 a	Detén el tiempo en tus manos	8 k
que llevo una sombra de inmenso sufrir	12 b	haz esta noche perpetua	8 l
y tanto mi loca te nombra	9 c	para que nunca se vaya de mí	11 m
rogando a la Virgen que vuelvas a mí	12 b'	para que nunca amanezca	8 l'
[c.M(H): a → 0]		[puente musical se repiten últimas las dos estrofas]	
Para arrancar de mi alma	8 d	<b>Tema:</b> ADC DelaA SufrDeAusencia(anticipada)	
este terrible dolor		<b>Tratamiento:</b> AD-rl Sufr Ausencia	
8 e		<b>Notas:</b> IS (65) establece una coantoría de Cantoral	
que me tortura la vida	8 f	con Correa y Gálvez.	
por tu malvada traición	8 e'		
Mis penas son tantas y tantas	9 a		
que llevo una sombra de inmenso sufrir	12 b	Carbajo, Roque. <i>HOJA SECA</i> . En: DS B5; XERL	
y tanto mi boca te nombra	9 c	[Orfeón. 45. 1401, 6029] III:A2.	
rogando a la Virgen que vuelvas a mí	12 b'	Bib: IS 59; CMex 1:521; W 82	
[c.(M)B: a → 0]			
	[puente		
musical	se repite	Tan lejos de ti	6 a
todo]		no voy a vivir	6 a' [IS,
+...[que vuelvas a mí]		CMex, W: me voy a morir]	
		Tan lejos de ti	6 a
		me voy a morir	6 a' [IS, CMex, W:
		no voy a vivir]	
<b>Tema:</b> ADC AlaA NoMeQuieres y/o DelaA		Entré a esta taberna	6 b
SufrDeAusencia y/o DsA AlaA MeVengaré ?		tan llena de cosas	6 c [IS: copas]
<b>Tratamiento:</b> AD-rl Sufr Ausencia Despecho		quiere olvidar	6 d
		Pero ni las copas	6 e'
		señor tabernero	6 e
		me hacen olvidar	6 d
Cantoral, Roberto. <i>EL RELOJ</i> . En: <i>BdS</i> III:B5.		Me salgo a la calle	6 f
Bib: <i>CPM</i> II:326-327; <i>IS</i> 65; <i>HdIA</i> 144		buscando un consuelo	6 g
Reloj no marques las horas	8 a	buscando un amor	6 h
porque voy a enloquecer	8 b	Pero es imposible	6 i
Ella se irá para siempre	8 c	mi fe es hoja seca	6 b'
cuando amanezca otra vez	8 h'	que mató el dolor	6 h
Nomás nos queda esta noche	8 d	No quiero buscarte	6 f'
para vivir nuestro amor	8 e	ni espero que lo hagas	6 j
y tu /tik ták/ me recuerda	8 f	pues ya para qué:	6 k
mi irremediable dolor	8 e	Se acabó el romance	6 f'
Reloj detén tu camino	8 g	mataste una vida	6 l [IS, CMex, W:
porque mi vida se apaga	8 h	una → mí]	
Ella es la estrella	5 i	se acabó el amor	6 l [el → mí (IS,
que alumbró mi ser	6 j	W) : un (CMex)]	
yo sin su autor no soy nada	8 h'	Si acaso mis ojos	6 m
[HdIA: nadie]		lentos de tristeza	6 b'

pudieran llorar; 6 d  
 Pero es que en mi vida 6 l [1S: que mi]  
 yo nunca he llorado 6 n  
 por ningún amor; 6 h [1S, CMex. W:  
 querer]

Ya que es imposible 6 i  
 dejar de quererla 6 b' [1S: quererte]  
 señor tabernero 6 e  
 sírvame otra copa 6 e'  
 que quiero olvidar 6 d  
 [puente musical]  
 Ya que es imposible...

**Tema:** ADC DelaA SufroDeAusencia  
**Tratamiento:** AD-ri Sufro Ausencia  
**Notas:** ¿Será éste el origen de "Sírvame otra copa  
 que quiero olvidar" como lugar común?

no saber amar 6 e'

CORO:-Porque tu amor es mi espina...  
 No hagas caso...  
 ...bastante...

Si yo pudiera algún día...  
 No hagas caso...  
 ...escandaloso...

CORO:-Amor es el pan de la vida  
 amor es la copa divina  
 ¡Esto sí es amor!

**Tema:** AF AlaA APesarDeTodos NosAmaremos  
**Tratamiento:** AF-ri NosAmamos APesar  
**Notas:** INTERTEXTUALIDAD: la letra del coro  
 final es cita de *Obsesión* (Pedro Flores)

Cárdenas, Rafael y R. Fuentes. *ESCÁNDALO*. En:  
*Esc A1*.

Bib: IS 58; CMex 1:459-460

Porque tu amor es mi espina 8 a  
 por las cuatro esquinas 6 a'  
 hablan de los dos 6 b  
 "es un escándalo" dicen 8 c [1S,  
 CMex: "Que es...]  
 y hasta me maldicen 6 c  
 por darte mi amor 6 b'

No hagas caso de la gente 8 d  
 sigue la corriente 6 d'  
 y quíereme más; 6 e  
 con eso tengo bastante 8 f  
 vamos adelante 6 f  
 sin ver qué dirán e'

Si yo pudiera algún día 8 g  
 remontarme a las estrellas 8 h  
 conmigo te llevaría 8 g  
 a donde nadie nos viera 8 h'

No hagas caso de la gente 8 d  
 sigue la corriente 6 d'  
 y quíereme más; 6 e  
 que si esto es escandaloso 8 i  
 es más vergonzoso 6 i

Carrillo, Álvaro. *SABOR A MÍ*. En: BR B6.  
 Bib: CPM II:336

Tanto tiempo disfrutamos este amor  
 12 a  
 nuestras almas se acercaron tanto así 12 b  
 que yo guardo tu sabor 8 a  
 pero tú llevas también sabor a mí 12 b

Si negaras mi presencia en tu vivir 12 b"  
 bastaría con abrazarte y conversar 12 c  
 tanta vida yo te di

8 b  
 que por fuerza tienes ya sabor a mí 12 b

CORO:-No pretendo ser tu dueño 8 d  
 no soy nada yo no tengo vanidad 12 c(e")  
 de mi vida doy lo bueno 8 d"  
 yo tan pobre ¿qué otra cosa puedo dar? 12 c  
 [CPM: Soy]

Pasarán más de mil años muchos más 12 f(c")  
 Yo no sé si tenga amor la eternidad  
 12 e

pero allá tal como aquí 8 b  
 en la boca llevarás sabor a mí 12 b  
 [puente  
 musical]

CORO:-No pretendo...

Pasarán más de mil años...  
+ ...sabor!

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo +  
RECUERDOS + APesarDeTodo(el tiempo)  
NosAmaremos  
**Tratamiento:** AF-ds QuiéremeSiempre

Carrillo, Álvaro. *UN POCO MÁS*. En: *Esc BI*

Un poco más y a lo mejor 9 a  
nos comprendemos luego 7 b  
Un poco más que tengo aromas 9 c  
de cariño nuevo 6 b

Volvamos al camino del amor 11 a  
no importa lo que tenga que olvidar 11 d  
si vamos a sufrir por un error 11 a  
es preferible a un/un ruego  
7 b [?]

Un poco más será un alivio 9 e  
para dos fracasos 6 f  
Y si te vas llévate, al menos, 9 g  
mis cansados brazos  
6 f

Al fin que ya te di 7 h  
mi cariño, mi fe, mi vida entera 11 i  
y si no te los llevas ¿qué me importa? 11 j  
¡que se queden afuera! 7 i  
[¿cómo van los signos de ? y !]  
¿Por qué te vas mi bien? 7 k  
Tan deprisa no gozas mi agonía; 11 l  
si la noche se espera todo el día 11 l  
espera tú también 7 k

CORO:-Un poco más  
será un alivio...

Al fin que ya te di...  
¿Por qué te vas mi bien?...  
+...CORO:-espera tú también  
¡Tú también!

**Tema:** ADC AlaA NoMeDesprecies(NoMeDejes)

**Tratamiento:** AD-ds Quédate

Carrillo, Isolina. *DOS GARDENIAS*. En: *15G* 6;  
*20E* B6; *Ant* III:AA; *c/M(G)* 7; *c/M(A)* 1; *c/M(R)*  
A1; *LR's* III:A2; (*XERL* [Orfeón, 45/1030, 3134]  
no está grabada por el mal estado del original).

**Bib:** *IS* 76; *300B* 100; *CMex* 1:328; *CPM*  
II:200; *IIIA* 123-124; *W* 62

Dos gardenias para ti 8 a  
con ellas quiero decir: 8 a'  
te quiero, te adoro, mi vida  
9 b [W: PIERDE el verso siguiente]  
Ponles toda tu atención 8 c  
[1S, CMex, CPM: tu → la]  
que serán tu corazón y el mío 10 d  
[1S, CMex, CPM, W: Porque son]

Dos gardenias para ti 8 a  
que tendrán todo el calor de un beso 10 e  
de esos besos que te di 8 a  
y que jamás encontrarás 9 f  
en el calor de otro querer 9 g

A tu lado vivirán y te hablarán 12 f'  
como cuando estás conmigo  
8 d'  
Y hasta crecerás que te dirán: 9 f'  
[15G: Y → 0]  
te quiero  
3 h

Pero si mi atardecer 8 g  
las gardenias de mi amor se mueren 10 l  
es porque han adivinado 8 j  
que tu amor me ha traicionado 8 j  
[1S, CMex, CPM, II:1A, W: se ha  
terminado]  
porque existe otro querer 8 g  
[puente musical, HASTA AQUÍ en  
c/M(R)]  
A tu lado vivirán...  
[SIN PUENTE en 15G y c/M(G) se liga  
con *No lloras más* de [Plácido] Níco Cevedo]

**Tema:** AF AlaA TeAmo + PorTi Regalos +  
Correspóndeme Quiéreme(siempre y no me  
traiciones)

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

**Notas:** Aparentemente, las variaciones establecen  
dos versiones: una caribeña (en que coinciden la  
transcripción de 300B (100) y el canto de Daniel  
Santos) y una mexicana, que corresponde a los  
Cancioneros

Cevado. [Plácido] Nico. *NO LLORES MÁS*. En: *BR*  
B4.

Bib: 300B 169

No flores ntás

5 a  
que tu llanto me entristece 8 b

no es pecado  
4 c

el sacrificio que tú has hecho 9 d

Olvida la traición 7 e  
[300b: la → tu]

no eres culpable 5 f

Yo te juro que ntás nunca te desprecio 12 d'

En la vida

4 g  
todos tienen su pasado 8 h

[300b: todn tiene]

pero el mío  
4 j  
es tan triste y pesados... 8 j

Muchas veces  
4 b'

de tristeza voy cantando 8 k  
por el camino

5 i'  
que florecen los abnjos 8 l

[puente musical]

En la vida...

**Tema:** AF AlaA

SoyFirmeContigo(PESEaLoQ'Hagas)?

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre TeProtejo

**Notas:** Cfr las versiones que se dan en *Dos*  
*gardenias* (c.M(R) A1 y 15G 6) en que ésta se anexa  
al final

Coca, Augusto y [José] Pepe Robles. *TE LO JURO*.  
En: *EIA* 6

Yo no quiera que me digas tus amores 12 a  
ni tampoco que me cuentes tu pasado 12 b  
pues la historia del ayer no me interesa; 12 c  
yo te amo y sólo quiero que me quieras 12 c'

Si me quieres, al igual que yo te quiero, 12 d  
si eres nña, como dices que lo eres, 12 e

yo te juro vida mía y te prometo 12 d'  
adorarte para siempre

8 e'  
adorarte con pasión

8 l  
y aunque digan y comenten de tu vida 12 g

no me importa yo te quiero  
8 d

te lo juro por mi honor 8 f'

¡Quiéreme! ¡Mi vida quiéreme,  
que yo te quiero muchito!

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme

**Tratamiento:** AF-ds QuiéremeSiempre

Cole, Roberto. *SIEMPRE CONTIGO*. En: *C* B3;  
*LR's* H:AS.

Ya yo estoy decidido 7 a  
a casarme contigo 7 b

porque sé que me quieres 7 c  
y eres buena conmigo 7 b

Ya compré la casita 7 d  
que será nuestro nido; 7 e

tú verás qué bonita, 7 d  
a la orilla del río 7 e''

Citando estemos allí cantaré 10 f  
primorosas canciones 7 g

y en hamaca de rosas mi bien 10 f'  
meceeré tus amores 7 g''

Ya yo estoy...

[puente musical  
se repite toda]

+ ...yo quiero estar contigo!

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme ó Dame  
Déjante estar contigo ?

**Tratamiento:** AF-ds QuiéremeSiempre

**Notas:** ¿Un bolero que ama a futuro es BOLERO?

Cordero, Victor. *EL LOCO*. En: *Casa* II:B4

Dicen, que yo no te conozco 9 a  
que yo debo estar loco 7 b  
soñando en tu querer 8 c

Saben, que estoy enamorado 9 d  
así, desesperado 7 d  
que ya no sé que hacer 7 c

Que me salgo en las noches 7 e  
a llorar mi locura 7 f  
a contarle a la luna 7 f'  
lo que sufro por ti 7 g

Que abrazado de un árbol 7 h  
le platico mis penas 7 i  
como aquellas parejas 7 i'  
del oscuro jardín 7 g'

Si me llaman loco, 6 b  
porque el mundo es así, 7 g'  
la verdad si estoy loco 7 b  
pero loco por ti 7 g'

**Tema:** AF AlaA Te amo o A F AlaA  
Correspóndeme No me hagas padecer ?

**Tratamiento:** AF-rf TeAmo

**Notas:** La solución final ("pero loca por ti") abarata bastante el resto del manejo, me tento. Y, sin embargo, me da tentación pensar que se topicalizan algunas referencias naturales, oníricas y demenciales del romanticismo...

Cortázar, E. *LA NÚMERO CIEN*. En: *Es* 10; *XERI*.  
[Orfeón, 45: 1255, 3159] I:B3

Bib: *IS* 59; *CMex* I:601-602; *CPM* II:312;  
W 115

Yo sé que andas diciendo 7 a  
que nunca me has querido, 7 b  
que sólo fui en tu vida 7 c  
un rato de placer 7 d

que al verme te recuerdo 7 e  
un raro parecido 7 b  
con otra que hace tiempo 7 f  
dejaste de querer 7 d

Y sé que estás mintiendo 7 a  
porque sé que me quieres 7 g  
me lo han dicho tus ojos 7 h  
y tus labios también 7 i

Perifoneo mis ofensas 7 j  
porque sé lo que eres: 7 g  
la mujer que en mi vida 7 e  
fue la número cien 7 i

[puente musical]

Y sé que estás mintiendo...

**Tema:** ADP AlaA NoMeLlportasTanto

**Tratamiento:** AD-rf SuFro Despecho

**Notas:** La autoría y/o coautoría de la pieza está a discusión; en las grabaciones sólo se habla de E. Cortázar, mientras los cancioneros incluyen a *Manuel Sabre Marroquín* (*CMex* I:601-602, *CPM* II:312) y *José Sabre Marroquín* (W 115)

Cortázar, E. (Letra. Música de Luis Arcaraz).

*PRISIONERO DEL MAR*. En: *ISR* A2; *LR's* III:A3.

Bib: *IS* 42; *CMex* II:914; *CPM* II:209;

*IIJA*, 152-153

Soy prisionero del ritmo del mar, 11 a  
de un deseo infinito de amar, 10 a  
y de tu corazón 7 b

Voy a la playa tu amor a buscar 11 a  
a la luz de la luna a cantar 10 a [1S,  
*CMex*, *CPM*: luna 0 cantar]  
mi desesperación 7 b'

Quiero llegarte a querer tener] 8 c [11d1A:  
 en un amanecer 7 c  
 con quietud de cristal 7 c

Quiero llegarte a tener querer] 8 c [11d1A:  
 en un atardecer 7 c  
 en quietud tropical 7 c  
 [1S, CMex, CPM, 11d1A: De inquietud]

Ven mi cadena de amor a romper 11 e  
 a quitarme la pena de ser 10 e [11d1A:  
 Y quitarme] 7 a  
 prisionero del mar [puente musical]

Quiero llegarte a querer...  
 Quiero llegarte a tener...  
 Ven...

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme  
 NoMeLagasPadecer  
**Tratamiento:** AF-ds QuierenMás Entrégate  
**Notas:** Se sostiene con una imagen...!! ¿Se sostiene?

Cnates Castilla, Los. *CUANDO YA NO ME QUIERAS*. En: *BdS* III:136; *XERL* [Orfeón, 45/1343, 6028] I:139.

Bib: *IS* 18; *CMex* I:275; *CPM* II:250; *W*

50

Cuando ya no me quieras 7 a  
 no me finjas cariño, 7 b  
 no me tengas piedad, 7 c  
 compasión, ni temor 7 d

Si me diste tu olvido 7 b"  
 no te culpo ni riño 7 b  
 ni te doy el disgusto 7 c  
 de mirar mi dolor 7 d

Partiré canturreando 7 f  
 mi poema más triste 7 g  
 cantaré a todo el mundo 7 h [1S, CMex, W:  
 le diré / CPM (en la repetición); y diré]  
 lo que tú me quisiste 7 g  
 Y cuando nadie escuche 7 i  
 mis canciones ya viejas 7 j [Libros: ... ¡ay!]

dejaré mi camino 7 b"  
 en un pueblo lejano 7 k  
 y allí moriré 6 l  
 (Adenda en Cancioneros)

*Sé que ya no me quieres,  
 me lo han dicho tus ojos,  
 partiré por la ruta  
 que no tiene final;  
 vagaré para siempre,  
 partiré sin enojos  
 y mis labios sin besos  
 cantarán un madrigal*

[puente musical  
 se repite toda]

**Tema:** A ¿F? AlaA SoyFirmeContígua ó ADC AlaA  
 NoMeQuieres ?

**Tratamiento:** AD-fl Sufró Desamor SeAcabó

**Notas:** La mejor explicación para que Daniel Santos suprima los 8 "nuevos" versos presentes en los cancioneros es que éstos ROMPEN el tiempo de la narración, que pasa de futuro a presente sin más. Si se le considera como parte de la enunciación, definitivamente el Tema sería NO ME QUIERES

Curiel, Gonzalo (Letra y música). *VEREDA TROPICAL*. En: *ISR* 8; *BdS* I:AL.

Bib: *IS* 10; *CMex* II:1130-1131; *CPM* II:238; *W* 173

Voy por la vereda tropical 10 a(w)  
 la noche plena de quietud 9 h  
 [1S, CMex, CPM: llena]  
 con su perfume de humedad 9 a'(z)

En la brisa que viene del mar 10 a'(y)  
 se oye el rumor de una canción, 9 c  
 canción de amor y de piedad 9 a'(z) [1S: y 0  
 piedad]

Con ella fui 5 d  
 noche tras noche hasta el mar 8 a'(y)  
 para besar 5 a'(y)  
 su boca fresca de amor 8 e  
 [1S, CMex, CPM: amar]  
 y me juró 5 c'  
 querirme más y más 7 a'(x)

y no olvidar jamás 7 a'(x)

[1S, CMex: sin olvidar]

aquella noche junto al mar 9 a'(y)

[1S, CMex, CPM: aquellas horas

W: aquellas noches]

Hoy sólo me queda recordar 10 a'(y)

Mis ojos mueren de llorar 9 a'(y) [1S,  
CMex, CPM: se mueren]

Mi alma muere de esperar 9 a'(y) [1S,  
CMex: el alma / CPM, W: y el]

/mh, mh/

¿Por qué se fue? 5 f

Tú la dejaste ir, 7 g

vereda tropical, 7 a'(w)

hazla volver a mí 7 g'

quiero besar su boca 7 h

otra vez junto al mar 7 a'(y)

¡Vereda tropical! 7 a'(w)

Tema: ADC DelaA SufroDeAusencia

Tratamiento: AD-r) Sufro Ausencia

Demetrio, Luis. *SI DIOS ME QUITA LA VIDA*. En:  
*ISG 3*,

Bib: IS 58; CMex II:997

Si Dios me quita la vida 8 a

antes que a ti 5 b

Le voy a pedir que concentre 8 c

mi alma en la tuya 6 d

para evitar 5 e

que pueda entrar 5 e

otro que ter 5 f

a saborear lo que es tan mío 9 g

Si Dios me quita la vida 8 a

antes que a ti 5 b

Le voy a pedir ser el ángel 9 h

que caide tus pasos 6 i

pues si otros brazos te dan 8 e'

aquel calor que te di 8 b

sería tan grande mi cielo 8 j

que en el mismo cielo 6 j'

me vuelvo a morir 6 b'

Eso es sólo un pensamiento 8 k

pues en tus momentos de locuras 10 l [1S,

CMex: momento de locura]

me confiesas 4 m

que cuando me besas eres tan mía 11 a'

como la playa del mar 8 c

Si Dios me quita la vida

antes que a ti

Le voy a pedir ser el ángel...

[puente musical]

Si Dios me quita la vida

antes que a ti

Le voy a pedir ser el ángel...

Tema: Af AlaA SoyFirmeContigo

Tratamiento: Af-ds TeQuerréSiempre

Domínguez, Abel. *IIILOS DE PLATA* (1945). En:  
*ISR 12; LR's III:A9*.

Bib: IS 47; CMex I:518; W 82

Cuando aparezcan los hilos de plata 11 a

en tu juventud

6 b

como la Luna cuando se retrata 11 a

en un lago azul 6 b"

Entonces nadie podrá robarme 10 c

ni cariño

4 d [CMex corta el verso hasta *locuras*]

ni tus locuras han de volverme 10 e"

[W corta el verso desde *locuras*]

a atormentar

5 e

Cuando aparezcan...

Entonces alma con alma iremos 10 f

por el mundo

4 g

sin más testigos de nuestro amor 10 h

que el corazón

5 i

[puente

musical]

Cuando...

[borrarme ni cariño]

...a atormentar

Cuando...  
...corazón

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

**Notas:** La autoría de la pieza varía con la fuente: en la *Historia de la música popular en México (1896-1973)* de Juan S. Garrido (Extemporáneos, México, 1974) se dice que es de Abel Domínguez; en *IS* (47), que es de su hermano Alberto Domínguez, y en el *Cancionero W* (82) que es de Agustín Lara.

Domínguez, Alberto. *PERFIDIA*. En: *BdS* 1:A3

Bib: *IS* 47; *CPM* 11:213; *IdiA* 127

Nadie comprende lo que sufro yo 11 a  
Tanto que ya no puedo sollozar 11 b  
Solo temblando de ansiedad estoy 11 a"  
Todos me miran y se van 9 b"

[pseudopunte

musical]

Mujer, si puedes tú con Dios hablar, 11 b  
pregúntale si yo alguna vez

10 c

te he dejado de adorar 8 b

Al mar, espejo de mi corazón, 11 d

[CPM: Y al...]

las veces que me ha visto llorar 10 b

la perfidia de tu amor

8 e

Te he buscado por doquiera que yo voy 12 a"

y no te puedo hallar

7 b

¿Para qué quiero otros besos 8 f

si tus labios no me quieren ya besar? 12 b

Y tú, ¿quién sabe por dónde andarás? 11 g

(¿b"?)

¿quién sabe qué aventura teurdrás? 10 g

¡Qué lejos estás de mí! 8 h

**Tema:** ¿AF ó ADC? AlaA SoyFirmeContigo

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

Domínguez, Alberto (Letra y música). *POR LA CRUZ*. En: *BdS* 11:A6; *XERL* [Orfeón, 45/1376, 6043] 11:B2

Bib: *CMex* 11:894; *CPM* 11:228; *W* 129

Ven conmigo mi vida 7 a

ten confianza en el cielo 7 b

por la cruz yo te juro 7 c

que no te haré sufrir 7 d

Tú serás la alegría 7 e

de mis nuevos anhelos 7 b"

nada habrá en este mmdo 7 c"

que nos haga mentir 7 d

Y si llega ese día 7 e

en que seas mi consuelo 7 b

por la cruz yo te juro 7 c

que no te haré sufrir 7 d

[Cancioneros: ser sólo para ti]

Si no cumplo lo dicho 7 f

con mis manos haría 7 e

el terrible venlugo 7 c"

[Cancioneros: el → mi]

para vengar tu amor 7 g

[puente musical]

Y si llega ese día...

...pero no ha de ser 6 h

si te quiero yo 6 i (¿g"?)

[Cancioneros: adoro]

pero no ha de ser 6 h

si te adoro yo 6 i [XERL:]

¡¡me adoro yo!!]

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre TeProtejo

Estrada, Claudio (Letra y Música). *CONTIGO*. En:

*XERL* [Peerless, 45-8672A, Falcon, 1966] 11:A6.

Bib: *IS* 49; *CMex* 1:244; *CPM* 11:348; *W*

45

Tus besos se llegaron a recrear 11 a

aquí, en mi boca 5 b

lleuando de ilusión y de pasión 11 c

mi vida loca

5 b

Las horas más felices de mi amor 11 d  
¿e"?"  
fueron contigo 5 e  
por eso es que mi alma siempre extraña 11 f  
el dulce alivio 5 e"

Te puedo yo jurar ante un altar 11 a  
mi amor sincero 5 g  
y a todo el mundo le puedes contar 11 a  
que sí te quiero 5 g  
[Los cancioneros "pegan" estas estrofas en  
una sola]

Tus labios me enseñaron a sentir 11 h  
lo que es ternura 5 i  
y no me cansaré de bendecir 11 h  
tanta dulzura 5 y

[puente  
se repite  
musical  
toda]

**Tema:** AF AlaA TeAmo-SoyFirmeContigo

**Tratamiento:** AF-als TeQuerréSiempre

**Notas:** preferí mantener la clasificación temática actual, pese a que los tiempos verbales hacen pensar en una combinación como Teamo + SoyFirmeContigo + RECUERDOS

Estrada, Noel. *EN MI VIEJO SAN JUAN*. En: *c/M(G) 10*.

En mi viejo San Juan 7 a  
cuántos sueños forjé 7 b  
en mis años de infancia; 7 c  
mi primera ilusión 7 d  
y mis cuñitas de amor 7 d'  
son recuerdos del alma 7 e"(z)

Una tarde partí 6 e  
hacia extraña tración 7 d  
pues lo quiso el destino; 7 f  
pero mi corazón 7 d'  
se quedó frente al mar 7 a'(y)

en mi viejo San Juan 7 a

Adiós, Borinquen querida 8 g  
Adiós, mi diosa del mar 8 a'(y)  
Me voy pero un día volveré 10 b  
a buscar mi querer 7 b'(x)  
a soñar otra vez 7 b'  
en mi viejo San Juan 7 a

[puente musical]  
Pero el tiempo pasó 7 d'(w)  
y el destino burló 7 d'(w)  
mi terrible nostalgia 7 e'  
Y no pude volver 7 b'(x)  
al San Juan que yo amé 7 b  
pedacito de patria 7 e'

Mi cabello blanqueó 7 d'(w)  
y mi vida se va 7 a'  
ya la muerte me llama 7 e"(z)  
y no pude volver 7 b'(x)  
al San Juan que yo amé 7 b  
Puerto Rico del alma 7 e"(z)

Adiós...

**Tema:** AIC DElaA(la patria) SufroDeAusencia

**Tratamiento:** OTROS patria

Fabián, Don (Letra y Música). *DOS ALMAS*. En: *BdS III:A2*.

Bib: *IS 82; CMex 1:326; W 61*

Dos almas en el mundo 7 a  
había unido Dios 7 b  
dos almas que se amaban 7 c  
eso éramos tú y yo 7 b"

Por la sangrante herida 7 d  
de nuestro inmenso amor 7 b"  
gozábamos la vida 7 d  
[W: nos dábanos]  
como jamás se vio 7 b"

Un día en el camino 7 e  
que cruzaban entre las almas 8 f  
[Cancioneros: cruzaron]  
surgió una sombra de odio 7 g  
que nos separó a los dos 8 b"

Y desde aquél instante 7 h  
 mejor fuera morir 7 i  
 [Cancioneros: sería]  
 ni cerca ni distante [sic] 7 h  
 podremos ya vivir 7 i  
 [puente musical]  
 Un día en el camino...  
 ...podemos ya vivir

**Tema:** DsA AlaA NuestroAmorTerminó +  
 RECUERDOS  
**Tratamiento:** DsA-rI NoTeOlvida  
**Notas:** Es importante notar que en la última  
 repetición de la estrofa final el verbo pasa a  
 presente: podremos → podemos

Farrés, Osvaldo. *TODA UNA VIDA*. En: *BdS*  
 III:A5.

Bib: *IS* 76; *300B* 96; *CMex* II:1071; *CPM*  
 II:193; *IIIA* 156-157; *W* 160

Toda una vida me estaría contigo 11 a  
 no me importa en qué forma  
 7 b  
 ni dónde, ni cuándo pero junto a ti 12 c  
 (@)  
 Toda una vida te estaría mirando, 11 d  
 te estaría cuidando  
 6 d  
 como cuidó a mi vida que la vivo por ti 14 c  
 [CMex, CPM, IIIA. W: a → 0  
 W: vivo → cuido]  
 No me cansaría de decirte siempre 12 e  
 pero siempre siempre  
 6 e  
 que eres en mi vida  
 6 f  
 ansiedad, angustia y desesperación 12 g  
 [IIIA: y → 0]  
 Toda una vida estaría contigo 11 a  
 [Daniel Santos elimina este segundo  
 pronombre]  
 no me importa en qué forma  
 7 b

ni dónde, ni cuándo pero junto a ti 12 c  
 (@)  
 [puente  
 musical]  
 No me cansaría...  
 Toda una vida  
 Estaría contigo...

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo +  
 APesarDeTodo TeAmaré

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre  
**Notas:** (@) Dependiendo del cancionero que se  
 consulta, el par de adverbios presente en este verso  
 varía: *IS*, *CMex*, *W*: dónde-cómo / *300B*, *CPM*:  
 cómo-dónde / *IIIA*: cómo-cuándo. Personalmente,  
 prefiero la variante de Santos...

Iris Zavala sugiere (*IIIA* 156) que el autor  
 de la pieza es [Jesús] Chucha Navarro.

Farrés, Osvaldo. *TRES PALABRAS*. En: *BdS* III:B3.  
 Bib: *300B* 98; *CPM* II:19; *CMex* II:1081;  
*IS* 76

Oye la confesión 7 a  
 de mi secreto, 5 b  
 nace de un corazón 7 a'(z) [1S,  
 CMex, CPM: sale]  
 que está desierto 5 b'  
 Con tres palabras 5 c  
 te diré todas mis cosas, 8 d  
 cosas del corazón 7 a'(z)  
 que son preciosas 5 d'  
 Dame tus manos, ven, 7 e  
 toma las mías 5 f  
 que te voy a confiar 7 g  
 las ansias mías 5 f'  
 Son tres palabras 5 c  
 solamente mis angustias 8 h  
 y esas palabras son: 7 a'(z)  
 cómo me gustas 5 h'  
 [puente musical]  
 Dame tus manos, ven...  
 Son tres palabras...

**Tema:** AF AlaA EresHermosa  
**Tratamiento:** AF-ri TeAmo (Diferenciándome:  
 EresLoMáximo)

Flores, Pedro. *¿QUÉ CULPA TENGO YO?*. En:  
*Casa* III:32

¿Qué culpa tengo yo?	7 a	
díganlo ustedes	5 b	
¿Cuántas veces me miraron esos ojos encendidos por la gracia de Dios?	7 a'	8 c 8 d
Tenga derecho o no como tú eres	7 a'	5 b'
no hay quien pueda resistirse a la insistencia del amor que siento yo	8 e 9 a'	8 e 5 a
No fue más que conocerte y fíjate en lo que has hecho:	8 f	8 g
estás dándole a mi pecho esa dicha que se goza en la esperanza	8 g 8 h 5 i	
de que un día podrás hacerme feliz.	6 j 6 k	
Pensándolo solamente me da tanta la alegría que las veinticuatro horas del día yo no hago más que pensar en ti	8 b' 8 l 11 l 10 k	
		[puente musical]
No me... Pensándolo solamente...		

**Tema:** AF AlaA EresHermosa + TeAmo +  
 SoyFirmeContigo  
**Tratamiento:** AF-ri TeAmo (Diferenciándome:  
 EresLoMáximo)

Flores, Pedro. *¿QUÉ TE PASA?*. En: *LR's* I:37.  
 Bib: *CMex* II:939

¿Qué te pasa que no se te ve?	10 a
¿Estás enferma o es	7 b

que quieres amargar mi vida?	9 e
Entre el amor y el olvido no hay más que un momento de separación	8 d 6 e 6 f
Cuando el amor es sincero no se queda solo ningún corazón	8 g 6 h 6 f'(z)
Yo hace un mes que no te veo y estoy intranquilo pensando en tu amor	8 i 6 d' 6 f'(y)
Dime qué es lo que te pasa ¿te has olvidado de mí?	8 j 8 k
¿o es que ya tú no me quieres como te quiero yo a ti?	8 l 8 k
{CMex: ¿Qué te pasa que no se te ve?}	
¿Qué te pasa que no se te ve? ¿Estás enferma o es que quieres amargar mi vida?	10 a 7 b 9 e
Yo no sé si es el temor por la ausencia de mi amante que me siento el corazón	8 f'(y) 8 m 8 f'(z)
/tá-k-tikták-tikták-tikták-tikták/	10 n
Una tórtola voló otra se quedó en su nido y hoy se escucha su gemido /mí... mí.../	8 p 8 d 8 d
	[puente musical]
Una tórtola...	

**Tema:** ADC ¿MeQuieresONoMeQuieres?  
**Tratamiento:** AD-ri Sufro Despecho

Flores, Pedro. *AMOR*. En: *15E* A3; *20E* B4; *Casa*  
 III:B5; *D* A5; *EIIA* 2.; *GO* I:A4; *LR's* I:A7; *LR's*  
 III:B9; *XERL* [Orfeón, 45/1102, 3130] I:B2.  
 Bib: *CMex* I:79

Amor, cuando tú sientas amor	10 a
verás color rosa los colores	
10 b [CMex: color de rosa]	
habrá miel en todos los sabores	10 b
[CMex: amores]	

y amor en todo lo que es amar 10 a

Amor es el milagro de la vida 11 e  
la única magnífica emoción  
11 a'

Amor es lo que siento yo en el alma 11 e  
y llena de ansiedad mi corazón 11 a'  
Amor yo te profeso prenda amada 11 e'  
apiádate de mí dame tu amor  
11 a

[puente musical]

Amor es el milagro...

Tema amplio: AF AlaA Correspóndeme Quiéreme  
+ Sentencia V:Positiva  
Tratamiento: AF-ds QuieremeSiempre  
Notas: en CMex 1:79, letra y música se atribuyen a  
Felipe Flores

Flores, Pedro. *CIEGO DE AMOR*. En: *Casa* III:B3;  
*Esc* A3

A mí me puede faltar 8 a  
del cielo la luz 6 b  
y yo sin la luz vivir; 8 c  
pero si me faltas tú 8 b'  
yo no sé qué sería de mí 10 e'

Junto a ti vive el amor 8 d  
porque en su alrededor 6 d [sie]  
se siente uno tan feliz 8 e'  
si no fuera por tu amor 8 d  
yo no sé qué sería de mí 10 e'

Me encontré con tu mirar 8 a  
C-con tu mirar 5 a  
para quedar 5 a  
C-para quedar 5 a  
ciego de amor 5 d  
C-ciego de amor 5 d  
y hoy no cambio tu mirar 8 a  
por un sol 4 d'

A mí me puede faltar 8 a  
del cielo la luz 6 b  
y yo sin la luz vivir; 8 c  
pero si me faltas tú 8 b  
yo no sé qué sería de mí 10 e'  
[puente musical  
se repite toda]

+...C-yo no sé qué sería de mí!

Tema: AF AlaA Eres Hermosa + Te Amo +  
Soy Firme Contigo  
Tratamiento: AF-r1 Te Amo (Diferenciándome:  
EresLoMáximo)

Flores, Pedro (Letra y música). *DESPEDIDA*. En:  
*ISE* B1; *ISG* 2; *20E* A1; *c/M(G)* 1; *D* A1; *DS* A1;  
*EHA* 20; *Ex* 1; *GO* 1:A1; *LR's* 1:A1; *LR's* III:A1;  
*XERL* [Orfeón, 45/1102, 3124] 1:A13.

Bib: *IS* 80; *CMex* 1:308-309; *CPM* II:38;

W 56

Vengo a decirle adiós a los muchachos 11 a  
porque pronto me voy para la guerra 11 b  
Y aunque vaya a pelear en otras tierras 11 b'

(@)

voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe 14 e  
[IS, CMex, CPM: fe → honor]

Ya yo me despedí de mi adorada 11 d  
[IS, CMex, CPM, W: Yo ya]

y le pedí por Dios que nunca florece 11 e  
que recuerde por siempre mis amores 11 f'  
que ya de ella nunca me olvidaré 11 e

Sólo me parte el alma y me condena 11 g  
[IS, CMex, CPM:  
commueve]

que dejo tan solita a mi mamá 11 h  
[IS, CMex: el dejar]

Mi pobre madrecita que es tan vieja 11 g'  
[W: buena]

¿quién en mi ausencia la recordará?  
11 h'(z) [IS, CMex, CPM: consolará]

¿Quién me le hará un favor si necesito? 11 i

¿Quién la socorrerá si se enfermara?  
11 j [IS: enferma]

¿Quién le hablará de mí si preguntara 11 j  
por éste hijo que nunca quizás volverá? 14 h'(z)  
[L-R's (ambos): quizá]

CPM: hasta aquí]

¿Quién me le rezará si ella se muere? 11 k

¿Quién pondrá una flor en su sepultura? 11 l

¿Quién se condolerá de mi amargura 11 l  
 si ya vuelvo y no encuentro a mi mamá? 11 h

**Tema:****Tratamiento:** OTROS patria

**Notas:** ((t)) Lo que Daniel Santos canta en la mayoría de las grabaciones como *Y aunque vaya a pelear en otras tierras*, en 15E y EHA se convierte en *Que aunque...*, mientras en 15G y D pasa a plural (*en otra tierra*), las tres variantes cantadas; en los cancioneros (CPM, CMex y 15) es *a otras...*

Flores, Pedro (letra y música). *ESPERANZA INÚTIL*. En: 15E B2; 15G 4; 20E A3; Ant III:B6; As A5; c/M(G) 3; Casa III:A4; D A4; DS B3; EHA 1; Ex 3; GO II:A1; LR's III:A8; PR 4.

Bib: CMex I:466; W 68

Esperanza inútil, Flor de Descansuelo, 12 a  
 ¿por qué me persigues en mi soledad? 12 b  
 ¿por qué no me dejas abogar mis anhelos 12 a'  
 en la amarga copa de la realidad? 12 b

{W: Esperanza inútil, si ves que me engaño}

¿Por qué no me matas con un desengaño? 12 c  
 ¿Por qué no me hieres con un desamor? 12 d  
 Esperanza inútil, si ves que me engaño, 12 c

[En W este verso → 0 porque está

adelantado]

¿por qué no te mueres, 6 c  
 por qué no te mueres en mi corazón? 12 d'  
 [pseudopunte

musical]

Esperanza inútil,  
 si ves que me engaño...

[punte musical;

HASTA AQUÍ en c/M(G), As y DS]

Esperanza inútil,  
 Flor de Descansuelo,  
 ¿por qué no te mueres  
 en mi corazón?

**Tema:** Expresión Personal / Visión dolorosa

**Tratamiento:** DsA-r1 NoTeOlvldo

**Notas:** Aunque el manejo hace pensar en un segundo Destinatario que no sea Delocutor, la Esperanza

(como interlocutor alegórico) es únicamente el pretexto del Emunciador para declarar su duelo

Flores, Pedro. *IRRESISTIBLE*. En: 15E A5; 15G 5; 20E B10; c/M(G) 4; Casa III:A2; D A6; EHA 11; GO II:A5; LR's I:B8; LR's III:B10.

Desde el cielo he recibido la noticia  
 12 a  
 de que un ángel se ha escapado sin querer  
 12 b  
 que está andando perdido por la Tierra  
 11 c  
 lo que tiene es que se viste de mujer  
 12 b

Yo sospecho una criatura que yo he visto  
 12 d  
 porque cada vez que yo la puedo ver  
 12 b  
 me parece que estoy mirando a un ángel  
 11 c [EHA, 15G, 15E, 20E: a → 0]  
 el ángel de mi querer  
 8 b

Pera yo no soy más que un infeliz  
 11 f  
 y no puedo más que decirle así  
 11 f' [15E, D, EHA:Yo]  
 Dios te guarde criatura irresistible  
 11 g  
 Dios te bendiga mujer  
 8 b

musical] [punte  
 El consuelo que me queda es que he podido  
 12 d'  
 ver de cerca la más hermosa mujer,  
 12 b  
 la figura más perfecta de una diosa,  
 12 h  
 la criatura más henchida de placer  
 12 b

Es tan rara, tan sencilla y tan hermosa  
 12 h [¿clara?]  
 como la más linda rosa de un vergel.  
 12 b'

Que me muera si al verla yo no tiemblo

11 i

¡oh, qué preciosa mujer!

8 b

Pero yo no soy más que un infeliz

11 f

y no puedo más que decirle así:

11 f' [15I, D, E11A: y → Yo]

Dios te guarde criatura irresistible

11 g

Dios te bendiga mujer

8 b

[En c/M(G) y 15G *Dios te bendiga mujer*

se repite N veces mientras música y canto se difunden en un *fade out*]

**Tema:** AF DelaA CómoEsMiAmada (EsHermosa)

**Tratamiento:** AF-rl TeAuno (Diferenciándome:

EresLoMáxim / NoSoyDignodeTi)

**Notas:** Función de retrato?

Flores, Pedro. *LINDA*. En: 15G 1; 20E A7; c/M(G) 6; Ex 6; LR's 1:A6.

[(20E y Ex) Daniel Santos: Señor cartero, Señor cartero, ¿no hay nada para mí?. DS cartero: Nada, nada]

[(c/M(G) y 15G) x: ¿Y Linda?. DS: ¿Linda? ¿Linda? (Risa) sí yo no sé de ella. Se Inc. No me ha escrito. Y sabrá Dios. Y sabrá Dios...]

Yo no he visto a Linda

6 a

parece mentira

6 b

tantas esperanzas

6 c

que en su amor cifré

6 d

No le ha escrito a nadie

6 e

no dejó una huella

6 g

no se sabe de ella

6 g

desde que se fue

6 d'

Sabrán Dios cuántos le estarán pintando

11 h

ahora pajaritos en el aire

11 l

Yo no he querido ni podrá querer

11 d'(z)

a nadie con tan loco frenesí

11 j

Menos el domingo, todas las tardes

11 k

salgo a ver al cartero

7 l

a ver si traje algo para mí

10 j

¡Oh, Virgen de Atagracia,

7 m

quizás un día se acuerde de mí!

11 j

[↓ 20E y Ex ↓]

[↓ 15G y c/M(G) ↓]

CORO: ¿Por qué no me has escrito?

7 n CORO: Sabrá Dios...

¿por qué me has olvidado?

7 o(h')

...loco frenesí

si es que me has traicionado

7 o(h') DS: Menos el domingo...

déjame saber

7 d'(z)

quizás un día se acuerde de mí!

[HASTA AQUÍ]

Sabrán Dios...

...¿Yo no he visto a Linda!

**Tema:** ADC DelaA SufroDeAusencia + NoLaVeo

**Tratamiento:** AD-rl Sufro Ausencia

**Notas:** HOMÓNIMA: balada con letra y música de Rafael Hernández (CMex II:652)

Flores, Pedro. *MARGIE*. En: 20E A5; D B2; E11A 15; Ex 4; GO II:B2; LR's 1:A5.

Yo quisiera saber qué ya te he hecho

11 a

Yo quisiera saber por qué razón

11 b

huyes de mí

5 c

Dime por qué

5 d

porque no tienes derecho

8 a

ni admito que tú me trates así

11 e

Si te ofendí di qué te he hecho

9 a

dime por qué, por qué

7 d

[20E, D, E11A, Ex: /poi ké/]

yo te ofendí

5 e

Si lo haces por traición o por despecho

11 a

ven donde mÍ dime qué has hecho 9 a  
que yo te doy, si tienes, la razón 11 b  
[puente

musical]

Yo quisiera saber...

Si te ofendí... [verso que → 0 en EHA]  
+...¡la razón!

**Tema:** ADC AlaA ¿MeQuieresONoMeQuieres? 6  
Correspóndeme NoMeFlagasPadeceer ?

**Tratamiento:** AD-rl Sufrio Despecho

Flores, Pedro (Letra y música), *ORSESIÓN*. En:  
*ISG* 9; *20E* A4; *Ant* III:A1; *e/M(R)* B5; *Casa*  
III:A1; *PR* 8.

Bib: *IS* 80; *CMex* II:831; *CPM* II:44; *W*  
116

Por alto esté el cielo en el mundo 9 a [IS: alto  
que esté / W: está]

por hondo que sea el mar profundo 9 a

no habrá una barrera en el mundo 9 a

que un amor profundo 6 a [IS,

CMex, CPM, W: un → mi]

no pueda romper 6 b [IS,

CMex, CPM, W: rompa por ti]

Amor es el pan de la vida 9 c

amor es la copa divina 9 c' [IS,

CMex: copa → cosa]

amor es un algo sin nombre 9 d

que obsesiona a un hombre 6 d

[IS, CMex, CPM, W: a un → al]

por una mujer 6 b

Yo estoy obsesionado contigo 10 e [IS,

CMex, CPM, W: estoy → vivo]

el mundo es testigo 6 c

[IS, CMex, CPM, W: Y el...]

de mí frenesí 6 f

Por más que se oponga el destino 9 c'

serás para mí 6 f

[IS, CMex, CPM, W: para mí / para mí]

Por alto esté el cielo en el mundo...

...no rompa por ti

[puente musical]

Yo estoy obsesionado contigo...

Por alto esté el cielo en el mundo...

...¡no rompa por ti!

**Tema:** Af AlaA SoyFirmeContigo y/o Sentencia  
V:Positiva Definición

**Tratamiento:** Af-ds TeQuerréSiempre

Flores, Pedro. *OLGA*. En: *20E* A9; *Ex* 7; *LR's* I:B9

Desde que yo te vi te quiero tanto

11 a

tanto que ya no puedo vivir tranquilo

12 b

cuando no estoy engaÑándome contigo

12 b'

o inspirándome contigo por donde voy

13 c

me siento así como si un algo nuevo

11 d

se penetró dentro de mis entrañas

11 e

Si esto es amor por compasión

9 c'

no huyas de mí dame valor

9 c'(z)

déjame hablarte aunque sea por favor

11 c'(z)

que si es amor no habrá mentira en mi decir,

13 f

quiero decir, no habrá mentira

9 g

cuando te jure amor

7 c'(z)

[puente musical]

Desde...

Si esto...

**Tema:** Af AlaA TeAmo + Correspóndeme  
NoMeFlagasPadeceer

**Tratamiento:** AD-ds Correspóndeme

Flores, Pedro. *PERDÓN*. En: *ISE* A1; *ISG* 8; *20E*  
B1; *As* A3; *e/M(G)* 5; *Casa* III:B1; *D* A3; *DS* B2;  
*EHA* 5; *GO* III:B1; *LR's* III:B3; *PR* 7.

Bíb: IS 80; CMex II:872; CPM II:30; W  
126

Perdón, vida de mi vida 8 a  
perdón, si es que te he faltado 8 b  
perdón, cariño amado 8 b  
ángel adorado, dame tu perdón 12 c

CORO: Jamás habrá quien separe 8 d [en  
15G, c/m(G) y DS esta parte la canta Daniel]  
amor de tu amor el mío 8 e  
porque todo lo que ansío 8 e [1S,  
CPM: ...si adorarte ansío

CMex: ...lo que más ansío]  
es que el amor mío 6 e  
viva por tu amor 6 e' [1S,  
CPM: Pide + 20E, CMex, PR: tenga tu

perdón / W: Busca]

[↓ Daniel Santos ↓]

[↓ CORO (En 15G es DS) ↓]

Si tú sabes que te quiero 8 f si  
[CMex: tú → 0]  
con todo el corazón 7 c  
tú sabes que te quiero  
con todo el corazón 7 c  
con todo el corazón 7 c  
que tú eres el anhelo 7 g  
Ven [1S: Que eres / CMex: Porque eres

la  
esperanza]  
de mi única ilusión 7 c'  
y dame la esperanza  
de mi única ilusión 7 c'  
de la dicha  
de mi única ilusión 7 c'  
que se alcanza

[CMex: es mi vida que te alcanza]  
ven calma mis angustias 7 h cuando  
ama  
con un poco de amor 7 c'  
cuando ama  
con un poco de amor 7 c'  
el corazón  
que es todo lo que ansía 7 i  
que es todo lo que ansía 7 i

mi pobre corazón 7 c  
[puente musical que NO existe en As y es el  
FINAL en 15G, c/M(G) y DS]

Si tu sabes que te quiero... [15E, D, EHA: el 2º  
CORO repite /mh/ incesante]

Tema: ADU: A1aA NoMeHagasPadecer +  
Correspóndeme NoMeHagasPadecer + Dame  
DéjameStart'ontigo

Tratamiento: AF-als QuieremeSiempre

Notas: Cfr las variaciones del coro en los  
cancioneros en que está presente pero, sobre todo,  
óigase una grabación... los juegos corales valen  
mucho la pena

Flores, Pedro. SE VENDE UNA CASITA. En:  
C/ARO 119

Se vende una casita  
7 a  
se vende una casita radicada  
11 b  
al lado del hogar de mi mamá 11 e  
se vende y se da casi regalada 11 h  
con todos los encantos de un hogar 11 d

Se vende una casita  
7 a  
¿quién se piensa casar en estos días? 11 e  
Sería un magnífico hogar si es para dos; 12 f  
baratísima la doy porque no es mía; 12 e'  
es de una ingrata que la abandonó 11 f'  
¿Cuántas veces la visita de un amigo 12 g  
ha traído el antifaz de la traición? 12 f'  
Si ella puede hablar con él como contigo 12 g  
casi siempre sucede lo peor  
11 f'

Se vende una casita  
7 a  
¿quién se piensa casar en estos días? 11 e  
Sería un magnífico hogar si es para dos; 12 f  
baratísima la doy porque no es mía; 12 e'  
es de una ingrata que la abandonó 11 f'  
Se vende una casita,  
7 a

**Tema:** DSA DelaA Rechazo y/o Narración Personal.  
**Visión:** Doloroso-negativa  
**Tratamiento:** AD-fl Sufrío Desamor

Flores, Pedro. *SI TÚ ME QUISIERAS*. En: *Casa III:A3*

Si tú me quisieras CORO-si tú me quisieras

12 a

cuántas gratas emociones volverían

12 b

a invadir mi corazón C-mi corazón

12 c

Cuántos cánticos alegres brotarían

12 b

al conjunto del amor C-de nuestro amor

12 e"

Si tú me quisieras C-si tú me quisieras

12 a

si me quisieras, como yo a ti

10 d

nadie podría ser más feliz

10 d"

Si tú me quisieras C-si tú me quisieras

12 a

cuántas páginas de amor se escribirían

12 b

consagrando nuestro amor

8 e"

si tú me quisieras

6 a

si tú me quisieras

6 a

[puente musical]

Si tú me quisieras

C-si tú me quisieras

si me quisieras...

Si tú me quisieras

C-si tú me quisieras

cuántas páginas...

...C-;si tú me quisieras!

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme

**Tratamiento:** AF-ds QuieremeMás Entrégate

**Notas:** HOMÓNIMAS: de Rubén Fuentes y A. Cervantes (*CPM* I:18-19); con letra y música de Ramón Márquez (*CMex* II:1006)

Flores, Pedro. *SIN BANDERA*. En: *Ex 9*

CORO-Soy puro mexicano

7 a

nacido en este suelo

7 b

en esta hermosa tierra

7 c

que es mi linda nación

7 d

Mi México querido

7 e

qué linda es mi bandera

7 f

si alguno la mancilla

7 g

le parto el corazón

7 d

Como no tengo bandera

8 f

para poderle cantar

8 h

préstame la tuya charro

8 i

para poderme inspirar

8 h

Cubre mis ojos con ella

8 j

para ponerme a llorar

8 h

por lo triste de mi patria

por lo triste de mi patria

vencida y sin libertad

8 h"

por lo triste de mi patria

por lo triste de mi patria

vencida y sin libertad

CORO-Borinquen

3 l

la tierra del Edén

7 m

la que al cantar

6 h

el gran /gautjér/

5 u

llamó "la perla de los mares"

9 o

ahora que tú te mueres

7 p

con tus pesares

5 o

déjame que te cante

7 q

yo también

4 m

Como no tengo bandera...

Cubre mis ojos con ella...

CORO-Borinquen

Borinquen

Borinquen

**Tema:** ADC DElaA(la patria) SufríoDeAusencia

**Tratamiento:** OTROS patria

Notas: INTERTEXTUALIDAD: la letra del segundo coro es cita de *Lamento borincano* (Rafael Hernández)

Flores, Pedro. *EL ÚLTIMO ADIÓS*. En: *GO III:A4*

Poco a poco se fue haciendo 8 a  
como alma de mi alma 8 b  
como aliento de mi aliento 8 a"  
como sangre de mi sangre 8 c

Y por eso 4 d  
cuando ella me dijo adiós 8 c  
fue como un desgarramiento 8 a"  
del más terrible dolor 8 e"

Un frío como de muerte 8 f  
se apoderó de mi cuerpo 8 e"  
se me nublaron los ojos 8 g  
alma y corazón adentro 8 e"  
yo creí que me moría 8 h  
pues me llegaba hasta el hueso 8 e"  
aquel terrible dolor 8 e"  
de aquel horrible momento 8 a"  
en que ella me dijo adiós 8 c  
adiós  
adiós

[puente musical]

Se repite TODA...

Tema: ADC DElaA No me quiere + RECUERDOS  
Tratamiento: AD-rl Sufró Desamor

Flores, Pedro. *VENCIDO*. En: *Casa III:A5*

[HABLADO:

Ella mi fue,/ entre todas,/ la más bella/  
11 1  
pero me dio el amor/ más hondo y largo/  
11 2  
otras me amaron más,/ y sin embargo,/  
11 2  
a ninguna/ la quise/ como a Ella]  
11 1

Yo sí que estoy vencido que me tiene  
11 a  
padeciendo un amor desesperado  
11 b  
que/y sufró mucho porque no me quiere  
11 a  
y sin embargo sigo enamorado  
11 b

Yo sí que estoy vencido que hasta el viento,  
11 c  
como mi pobre ser, de amor se muere/mueve  
11 d  
la sigo amando, y [al amar/a la par] sufriendo  
11 e"  
la fiebre que produce su deslén  
11 e

Yo sí que estoy vencido  
7 f  
y sin embargo conforme con luchar  
12 g  
sigo sus huellas sin pensar  
9 g  
que el camino es duro y largo.  
8 h  
Dos cosas sabe Dios y sabe ella:  
11 i  
[que] es de ella lo que soy y lo que valgo  
11 h"  
y que ya estoy vencido porque es bella  
11 i  
porque es bella  
¡porque es bella!

Tema: ADC DElaA Sufró de amor + No me quiere  
Tratamiento: AD-rl Sufró Amor  
Notas: Un estudio posterior debería aclarar el funcionamiento de las "introducciones" como la que esta enunciación presenta pues no resulta claro si contradicen o no el discurso...

Flores, Pedro. *VENGANZA*. En: *15G 14; 20E B7; Ant III:B1; Casa III:B4; EHA 14; GO III:A1; XERL [Orfeón, 45/1255, 3162] I:B4.*

¡Oh, qué triste es la voz del desengaño!  
11 a

Yo que tanto creía en su querer  
11 b  
hoy me cuesta decir que fue mentira  
11 c  
¡Oh, la ingrata, nada le importa mi padecer!  
14 b  
Al marcharse no me dejó una esperanza  
12 d  
ni un poquito de alegría,  
8 e  
ni un rasgo de compasión  
8 f  
Nada ha quedado en mi vida  
8 g  
después de su cruel venganza  
8 h  
Nada palpita en mi pecho  
8 i  
sí no es la desilusión  
8 f  
¡Oh, la vida! ¡Qué cosas tiene la vida!  
12 g  
Ayer mismito mi vida  
8 g  
parecía tan feliz  
8 j  
Hoy me sobran los pesares  
8 k  
mi fe es una fe mentida  
8 g  
tanto cambió en un segundo  
8 l [CasA: cambia]  
que hoy todo en el mundo  
6 l  
parece mentira  
6 g"  
Estoy como un huerfanito  
8 m  
¡Qué malo es ser infeliz!  
8 j

[puente musical]

Hoy me sobran los pesares...

**Tema:** ADC DElaA Sufro de ausencia**Tratamiento:** AD-ri Sufro Desamor SeAcabó**Notas:** HOMÓNIMAS: de Pablo Valdés A. (CMex II:1127-1128); de Alfredo Parra (IS 91)Flores, Pedro. *VIRGEN DEL COBRE*. En: *c/M(A)* 11: *c/M(B)* 4; *c/M(R)* 11.

Virgen del Cobre ya ves 8 a  
cómo he cumplido 5 b  
aquí me tienes de nuevo 8 c  
ante tus plantas 5 d  
veigo implorando de ti, 8 e  
que tienes tanta, 5 d"  
un poquitito 5 f  
de tu caridad 6 g  
Virgen del Cobre 5 h  
voy tan solo por la vida 8 i  
que a veces luzco 5 j  
de errante peregrino; 7 k  
no me dejes tan solo 7 l  
en el camino 5 k  
que hoy tengo miedo 5 m  
de la adversidad 6 g

Deja llegar ese amor 8 n  
que yo tanto espero 6 o  
a ver si hay la ocasión 8 p  
de ser feliz 5 e"  
Y, si no es mucha pedir 8 e"  
por los que yo quiero, 6 q  
tráenos la paz que merece 8 r  
nuestro país 5 e"

Virgen del Cobre 5 h  
tú que estás llena de gracia 8 s  
y tienes gloria 5 l  
para ser caritativa 8 u  
guía los pasos que quedan 7 v  
en mi vida 4 j  
a ver si encuentro 5 w  
mi felicidad 6 g  
CORO:- ¡Virgen del Cobre! {c/M(A)}

**Tema:** ???**Tratamiento:** OTROS virgenFrias, Lino. *VUELVE MUÑEQUITA*. En: *c/M(A)* 15; *c/M(B)* 8.

Vuelve con tus besos muñequita linda que quiero besar con tu boca en flor [SIC]	6 a 6 b 6 c	6 a 6 d
	[bis↑]	
Dame las caricias de tus manos que son pétalos de flores Dame ese perfume de tu boca que es aroma para con mis labios saborear	10 e 8 f 10 g 10 e'	4 h
Vuelve muñequita con un nuevo idilio que yn a ti te espero con el corazón	6 i 6 j 6 k 6 d'	
	[puente musical]	
Vuelve con tus besos... [bis↑] Dame las caricias de tus manos... Vuelve muñequita...		
<b>Tema:</b> ADC Dame Déjame/Estar/Contigo y/a Correspóndeme NoMe/Hagas/Padecer ? <b>Tratamiento:</b> AF-ds Quiereme/Más Vuelve		

Fuentes, Rubén y ¿? Cárdenas. *LUZ Y SOMBRA*.  
En: *Casa* 11:B5.

Yo sé que te han dicho que no valgo nada que no valgo nada que vivo tan sólo para las caprichos de tu corazón	6 a 6 b 6 b 6 c 6 d 6 e
Si a nadie le pido si a nadie le ruego ¿a quién le preocupa? ¿a quién le preocupa si vivo o si muero por esta pasión?	6 f 6 g 6 h 6 h 6 g" 6 e; "?
Quien sepa de amores que calle y comprenda que me dejen solo sufriendo en silencio mis penas de amores	6 i 6 j 6 e 6 k 6 i

Si yo soy dichoso tenéndote cerca ¿qué te importa a nadie si eres luz y sombra de mi corazón, si eres luz y sombra de mi corazón?	6 l 6 j" 6 m 6 n 6 e 6 n 6 e
	[puente musical]

Quien sepa de amores...  
Si yo soy dichoso...

**Tema:** AF AlaA Soy firme contigo ó AD AlaA  
Dame déjame estar contigo + ADC AlaA No me  
desprecies?

**Tratamiento:** AF-ds Te/Querré/Siempre

**Notas:** Sobre el último ingrediente supuesto para el  
tema (Amor Desdichado/Contrariado, A la Amada,  
"No me desprecies") cabe preguntarse, sin embargo,  
si no cuestiona de alguna forma el valor del  
Enunciador como amante que parecía fincar, en la  
enunciación, en su forma de sobrellevar el desprecio

Galiñó, Pedro. *VIRGEN DE MEDIA NOCHE*. En:  
*ISE* A2; *ISG* 10; *20E* A2; *As* B1; *ASM* B1; *cM(G)*  
8; *D* B1; *DS* B1; *EHA* 13; *Ex* 2; *GO* E:B5; *LR's*  
1:B1; *XERL* [Orfeón, 45/1022, 3125] III:A4.

Bib: W 175

Virgen de Media Noche, virgen, eso eres tú para adorarte toda rasga tu manto azul	7 a 7 b 7 c 7 b'
Señora del pecado, luna de mi canción, mirame arrodillado junto a tu corazón	7 d 7 e 7 d 7 e'
Incienso de besos te doy Escucha mi rezo de amor Escucha ¡oh! / W: rezo → canto]	9 e' 9 e' [ISE, DS:
Virgen de Media Noche cubre tu desnudez virgen eso eres tú] Bajaré las estrellas para aluntbrar tus pies	7 a 7 f 7 g 7 f
	[W:

[puente musical]

Incienso...

Virgen de Media Noche

cubre...

Tema: AF AlaA Dame TeDeseo

Tratamiento: AF-ds QuieremeMás l'ntregate

Garay, Cindo. *EN EL TRONCO DE UN ÁRBOL.*En: *LR's* II:B7; *XERL* [Orfeón, 45-1953, 8723, 1966] I:B5.Bib: *CMex* I:438-439; *CMex* II:1177

En el tronco de un árbol una niña 11 a  
 grabó su nombre henchida de placer 11 b  
 y el árbol conmovido allá en su seno 11 c  
 [CMex II: allá → 0]

a la niña una flor dejó caer 11 b

Yo soy el árbol conmovido y triste 11 d  
 [CMex II: conmovido → abatido]

tú eres la niña que mi tronco hirió 11 e

Yo guardo para siempre tu divino nombre 13 f  
 [CMex: para → 0; divino → querido]

y tú ¿que has hecho de mi pobre flor? 11 g  
 {Adenda en

CMex II)

*En el fondo de mi alma aquella niña 11 h*

*grabó su imagen henchida de placer 12 b*

*entonces conmovido en mi pecho 11 i*

*a la niña juré siempre querer 11 b*

*Ahora me hallo conmovido y triste 11 d*

*como el árbol suspirando con dolor, 12 g*

*aún guardo yo su querido nombre, 10 f*

*en cambio, la ingrata traicionó mi amor 12 g*

CORO-Flor

linda flor

se llamaba

Flor

era ella

Yo guardo para siempre...

C- flor...

Tema: ADC AlaA ¿MeQuieresONoMeQuieres?

Tratamiento: AD-rl Sulro Duda

Notas: La autoría asentada apenas se ve cuestionada por los siguientes datos que, sin embargo, existen: en el *CMex* (I:438-439) se dice que tiene letra y música de Eusebio Delfín; en el siguiente tomo de la misma obra no se da autor, pero se cambia el título: "Yo soy el árbol" (*CMex* II:1177)

Gil, Alfredo Güero. *CAMINEMOS.* En: *XERL* [Peerless, 45/8555A] II:B11.Bib: *CMex* I:176; *CPM* II:350-351; *HdIA* 141; W 34

No, ya no debo pensar que te amé 11 a  
 es preferible olvidar que sufrir 11 b

[W: sufrir → sufríó @]

No, no concibo que todo acabó 11 c

que este sueño de amor terminó 10 c

que la vida nos separó sin querer: 12 a'

Cambiemos, tal vez nos veremos después 13 a'

[puente musical]

Esa es la ruta que estaba marcada 11 d

[CMex, CPM, HdIA, W: Esa → esta]

sigo insistiendo en tu amor

8 e'

que se perdió en la nada 7 d

Y vivo caminando sin saber dónde llegar 15 e

[Y vivo → Y sigo (HdIA) / Sigo (CPM)]

¡Ay! vivo (W)]

tal vez caminando

6 f

la vida nos vuelva a juntar 9 e

No, ya no debo pensar...

Tema: DsA AlaA Nuestro amor terminó y/o ADC

AlaA Tengo que alejarme

Tratamiento: DsA-rl NoTeOlvido

Notas: (@) con toda la personalización y transformación del sentido del enunciado que un cambio como éste implica

La coautoría de la pieza no es clara porque, mientras el *CPM* (II:350-351) la atribuye a H. de Oliveira, Iris M. Zavala (*HdIA* 141) dice que es de Heriverto Martínez

Gil, Alfredo Güero. *NO TRATES DE MENTIR*. En: *XERI*. [Peerless, 45/8733A] II:A12.

Bib: *CMex* II:810-811; *CPM* II:288

No trates de mentir diciendo que es a mí	7 a	7 a"
quien amas con pasión @]	7 b	[Libros: A quien
No trates de mentir que nunca engañarás tu propio corazón	7 a	7 a
		7 c
		7 b
Si tienes duda de volver debes pensarlo bien	9 d	7 e
Así después no pasarás por otro cruel desdén	9 c	7 e
		7 e
No trates de engañar y por temor a berir ocultes tu maldad;	7 f	7 a
		7 a
		7 g ¿e"?
Si bien no he de reír tampoco he de llorar;	7 f	7 a
¡No trates de mentir!	7 a	

[puente musical  
se repite toda]

**Tema:** ADP AlaA NoMelmportasTanto

**Tratamiento:** DsA-r] SeAcabó

**Notas:** ((@) con lo que el metro pasaría a romance

Gil, Alfredo Güero. *SIN UN AMOR*. En: *XERI*. [Peerless, 45/8507B] I:B11.

Bib: *IS* 61; *CMex* II:1016; *CPM* II:268; *INDIA* 155; *W* 153

Sin un amor, la vida no se llama vida	13 a
Sin un amor, te falta fuerza al corazón	13 b
Sin un amor, el alma muere derrotada	13 c
[IS. CMex, CPM, W: destrozada]	
desesperada en el dolor	9 c"
sacrificada sin razón	
9 c	
sin un amor no hay salvación	
9 c	
No me dejes de querer, te pido	10 d
Na te vayas a ganar, ni olvido	10 d

Sin un amor el alma muere derrotada...

[puente musical  
se repite toda]

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme + Sentencia c/Visión Dolorosa a futuro  
**Tratamiento:** AF-ds QuieremeSiempre  
**Notas:** dependiendo de la fuente que se consulte, la autoría se atribuye a Alfredo Güero Gil (*IS* 61, *W* 153), Gil y Chuchito Navarro (*CPM* II:268), sólo Navarro (*INDIA* 155) o el Trío "Los Panchos" (*CMex* II:1016).

Vale la pena amar que son las versiones mexicanas (las de los Cancionero) las que transcriben alma *destrozada*, mientras las caribeñas (Zavala y Santos) la adjetivan con *derrotada*... ¿variación geográfica que obedece a qué?

Guerra, Marcelino. *A MI MANERA*. En: *LR's* I:B10.

Bib: *300B* 71

Dicen que no es vida ésta que yo vivo,	6 a
que lo que yo siento no parece amor,	6 b
	6 c
	6 d
que tengo el defecto de ser muy altivo	6 e'
porque indiferente cruzo ante el dolor	6 e
	6 d
Yo no engaño a nadie porque soy sincero	6 f
y cuando me entrego en una pasión	6 g
	6 g'
	6 d'
no me importa cómo quiero cuando quiero	6 h
porque a mi manera doy el corazón	6 i
	6 d'

[puente musical  
se repite toda]

**Tema:** Expresión Personal (Autoplicadora)

## Tratamiento: OTROS retrato

Notas: HOMÓNIMA: sin autor, la traducción de *My Way* (W 17)

Gufzar, [José] Pepe. *SIN TI*. En: *XERL* [Peerless, 45/8672B] H: A5.

Bib: *IS* 48; *CMex* H:1015; *CPM* H:187; *W* 153

Sin ti no podré vivir jamás  
10 a

y pensar que nunca más                   8 a  
estarás junto a mí                           7 b

Sin ti ¿qué me puede ya importar       10 c(a')  
sí lo que me hace llorar                   8 c(a')  
está lejos de aquí?  
7 b

Sin ti no hay clemencia en mi dolor  
10 d

la esperanza de mi amor                   8 d  
te la llevas al fin                           7 b'

Sin ti es inútil vivir  
9 b'  
como inútil será                           7 a'  
el quererte olvidar  
7 c(a')

musical                                       [puente  
se repite  
toda]

Tema:       AF       AlaA       Correspondeme  
NoMeLagasPadecer  
Tratamiento: AF-ds QuieremeSiempre

Gutiérrez, Bienvenido J. *SEÑALADA*. En: *EHA* 8.

Cumpliendo deberes                       6 a  
con los engaños                           6 b  
dentro en la mortaja                       6 c  
de una juventud                           6 d

voy en el cortejo                           6 e  
que acompañan años                       6 b  
y que por desgracia                       6 c'  
la viviste tú.                               6 d'(z)

Como aventurera                           6 l  
me engañaste, ingrata,                   6 c'(y)  
llevando en tu entraña                   6 g  
mis clavos de cruz                       6 d'  
Tiene otra consciencia                   6 h  
no es la que me mata                     6 c'(y)  
sino haber creído                       6 i  
ciego en la virtud                       6 d  
la que te señala                       6 j  
cuanto eres de mala                       6 j  
por hacerme daño                       6 b'  
te lo hiciste tú                           6 d'(z)

Tema: ADC AlaA NoMeQuieres  
Tratamiento: R AD-ri Sufro Despecho  
Notas: ¿"Como aventurera..." ó "Como  
Aventurera...?"

Gutiérrez, Julio (Letra y Música). *UN POQUITO  
DE TU AMOR*. En: *c/M(A)* 12; *c/M(B)* 5.  
Bib: *300B* 107; *CMex* H:1106

Un poquito de tu amor                     8 a  
un poquito nada más                       8 b  
[CMex  
: ...para mí]  
una mirada de tus ojos                   9 c  
tan sólo quiero de tí                     8 d  
[CMex: para sentirme feliz]

Un poquito de mi amor                     8 a  
un poquito nada más                       8 b  
una sonrisa de tus labios                   9 e  
para sentirme feliz                       8 d'  
[CMex: tan sólo quiero para mí]

Me quieres tú, te adoro yo                   9 a'  
qué dicha estar así los dos               9 a'(z)  
Tú para mí, yo para tí                     9 d  
y así por siempre seguir los dos       10 a'(z)

Un poquito de tu amor

un poquito nada más {CMex: ¡Ay!...}		hace falta una cosita 8 a {W: Le...}	
una mirada... {CMex: una sonrisa...}		¿qué será? ¿qué será? 7 d'(y)	
	{puente		
musical	se repite	Será una cosa chiquita, {CMex, CPM, W: Será → Es}	8 a
toda]			
<b>Tema:</b> AF AlaA Correspóñleme Quiéreme y/o NosAmamos		CMex, CPM: cosa chiquita → cosita]	
<b>Tratamiento:</b> AF-ds QuieremcMás		por cierto muy singular, que es como una muñequita 8 a {CMex, CPM, W: que →0}	8 d'(z)
Hernández, Rafael. <i>AHORA SEREMOS FELICES</i> . En: <i>LR's</i> III:A1. Bib: <i>CMex</i> I:52; <i>CPM</i> II:66; <i>W</i> 11		que alegrará nuestro hogar 8 d'(z)	
			{puente
Ya tengo ya la casita 8 a que tanta te prometí 8 b y llena de margaritas 8 a' para tiara mí 7 b		musical] Yo tengo ya la casita... Será un refugio de amores... que Dios nos de mucha vida, Negra y mucha felicidad que Dios nos de mucha vida, Negra y mucha felicidad	
		<b>Tema:</b> AF AlaA PorTi Regalos + SoyFirmeContigo + NosAmamos <b>Tratamiento:</b> AF-ds TeQueréMás	
Será un refugio de amores será una casa ideal 8 d {CMex, CPM, W: casa] y entre romances y flores formaremos nuestro hogar	8 e 8 c 8 d'(z)		
Ahora seremos felices Ahora podemos cantar aquella canción que dice así 10 b con su ritmo tropical: /lará-lalalá lará-lalá/ 10 d'(y) {CMex, CPM: 7 sílabas] /lará-lalalá lará-lalá/ 10 d'(y)	8 e 8 d'(z) 8 d	Hernández, Rafael. <i>AMOR PERDIDO</i> . En: <i>BdS</i> I:A6; <i>LR's</i> II:B10; <i>PR</i> 3. Bib: <i>IS</i> 64; <i>CMex</i> I:90; <i>CPM</i> II:60; <i>W</i> 20	
que Dios nos de mucha vida, Negra y mucha felicidad 8 d'(x)	10 f	Amor perdido: sí, como dicen, es cierto que vives dichosa sin mí, vive dichosa 5 d quizá otros brazos te den la fortuna {IS, CMex, CPM, W: ternura] que yo no te di	5 a 11 b 6 c 11 e 6 c
Para completar la dicha (a'?) de nuestra felicidad 8 d'(x) {CMex, CPM, W: de → y]	8 g	Hoy me convenzo 5 f que por tu parte nunca fuiste mía {W: tu → mí] ni yo para ti 6 c Ni tú para mí 6 c	11 g



Yo no puedo vivir si a mi lado no estás		después que te mentí	7 e
13 h		jurándote por Dios	7 f
Dicen que soy cobarde, que tengo miedo		amarte hasta el morir	7 e"
12 a'		Por eso te escribo esta carta	9 g
de perder tu cariño de tus besos perder		y en ella te diré	7 h
14 c		todo lo que yo	6 f"
Yo comprendo que es mucho lo que te quiero		no te pude decir:	7 e"
12 a'		Yo no merezco tu perdón	9 i
no puedo remediarlo ¿qué voy a hacer?		soy un cobarde	5 j
12 c	[Hd1A: remediar lo que... @]	no tengas compasión	7 i"
		no soy digno de ti	7 e
Te juro que dormir casi no puedo			
11 d(a')		CORO-yo te adoré	5 b
Mi vida es un martirio sin cesar		pero nive el temor	7 i"
11 e(b')		de no hacerte feliz	7 e"
Mirando tu retrato me consuelo		CORO-y te mentí	5 e
11 d'(a')		traicionando mi amor	7 i"
Vuelva a dormir y vuelvo a despertar		traicionándote a ti	7 e
11 e(b')			
		Por eso	
Dejo el lecho y me asomo a la ventana		te escribo...	
11 f			
Contemplo de la noche el esplendor		<b>Tema:</b> ADC Tengo que alejarme-No puedo estar	
11 g	[1S, CMex, CPM, Hd1A: el → su]	contigo + RECUERDOS	
Me sorprende la luz de la mañana		<b>Tratamiento:</b> AF-rí TeAmo NoSoyDignoDeTi	
11 f			
en mi loco desvelo por tu amor			
11 g	[1S: mí → mí] [puente musical + CORO-Mh, mh, mh...]	Hernández, Rafael (Letra y música). <i>ENAMORADO DE TI</i> . En: 20E B8; Ant II:B5.	
Me sorprende...		Bib: CMex I:445; CPM II:26; W 65	
...-por tu amor			
<b>Tema:</b> ADC AlA EstoySufriendo(TuAusencia)		Si vivo para ti	
<b>Tratamiento:</b> AD-rí Sufrir Ausencia		7 a	
<b>Notas:</b> @ difícil saber si esto es una variación o un error de imprenta		¿por qué lo he de negar?	7 b
		Si es tanto mi sufrir	
		7 a'(z) [CMex, CPM: tanto → mucho]	
		¿por qué lo he de ocultar?	7 b
		No he de vivir separado (¡NO!)	8 c
		[CPM: Yo quiero estar a tu lado]	
		Yo quiero estar a tu lado	8 c
		[CPM: No he de vivir separado]	
		vivir la vida y morir	
		9 a'(z) [CMex: y → ó]	
		Yo vivo enamorado de ti	10 a
		porque tienes el perfume de una flor	12 d
		y vivo enamorado de ti	10 a
		[CMex, CPM, W: y → Yo]	
		porque tienes de una Virgen el candor	12 d
Dos letras tan sólo te escribo	9 a		
y te diré por qué	7 b		
de ti me separé	7 b		
haciendo un sacrificio	7 c		
No tengo valor para hablarte	9 d		

Yo vivo enamorado de ti	10 a	Piensa remediar la situación	
porque llevas en tu alma una canción	12 d'(y)	10 d	
[CMex, CPM, W: tu → el]		del hogar que es toda su ilusión (¡sí!)	10 d
porque guardas un cariño para mí	12 a	Alegre el jibarito va	
en el fondo de tu amante corazón	12 d'	10 b' [CPM, Hd1A, W: Y alegre]	
Porque hablan		pensando así, diciendo así	9 c
4 c		cantando así por el camino:	9 f
los destellos de tus ojos	8 f		
y también tus labios rojos	8 f	"Si yo vendo la carga, mi Dios querido,	12 f'
de una mística ilusión		un traje a mi viejita voy a comprar"	12 b'
8 d'(y)			
	[puente	Alegre también su yegua va	
músical]		10 b' [CPM, Hd1A: Y alegre]	
Porque hablan...		al presentir que su cantar	9 b'
Yo viva enamorado de ti		{Hd1A: Sólo al sentir que en su cantar	
CORO-Corazón			
		CPM: su → aquel]	
Tema: AF AlaA PorTi Entrega +		es todo un himno de alegría	
TeAmo(porque)Eres Hermosa + Dame		9 g [Hd1A: se advierte sólo la alegría]	
DéjameEstarContigo		En eso les sorprende la luz del día	12 g
'Tratamilitu: AF-ds TeQuerréMás Entrégome		y llegan al mercado de la ciudad	12 b
Notas: el manejo de lo virginal permite dos lecturas:			
una "mística", y otra en que se identifique virgen		Pasa la mañana entera	8 h
con una inocencia secular; no haber conocido varón,		sin que nadie quiera	
pues...		6 h	
		su carga comprar	6 b'
		¡Ay! su carga comprar	7 b'
		Todo, todo está desierto	8 a'
		el pueblo está muerto	
Hernández, Rafael. LAMENTO BORINCANO. En:		6 a'	
20E B5; Ex 8.		de necesidad	
Bíb: CPM II:62; Hd1A 148-149; W 90		6 b	
		¡Ay! de necesidad	
		7 b	
Sale loco de contento			
8 a		Se oye este lamento por doquier	10 f
con su cargamento		{CPM, W: oyen los lamentos}	
6 a'		en mi desdichada Borinquen (¡sí!)	10 f'
para la ciudad		{CPM, Hd1A: desdichado}	
6 b		{CPM: Borinquen, la tierra del Edén...}	
¡Ay! para la ciudad		Y triste el jibarito va	
7 b		10 b'	
Lleva en su pensamiento	8 a'	pensando así, diciendo así	9 c
{Hd1A: cargamento}		llorando así por el camino:	
todo un mundo lleno		9 f [CPM: cantando]	
6 c		¿Qué será de Borinquen, mi Dios querido?	12 f'
de felicidad		[CPM, Hd1A: de → del]	
6 b		¿Qué será de mis hijos y de mi hogar?	12 b'
¡Ay! de felicidad	7 b		

Borinquen la tierra del Edén	10 i'	
la que al cantar el gran /gautjér/ [CPM: cantar → pisar]	9 i	
llamó "la perla de los mares"	9 j	
ahora que tú te mueres con tus pesares [CPM: mueres → dueles]	12 j	
déjame que te cante yo también	11 i'	

Tema: patriotismo militante...?

Tratamiento: OTROS patria

Hernández, Rafael (Letra y música). *MI DELITO*.  
En: *LR's* II:B11.

Bib: *CMex* II:732; *CPM* II:32; *W* 101

Mi delito mayor fue quererte	10 a	
y seguirte queriendo	7 b	
y tener que llevarte por siempre	10 a'	
en el fondo del alma [CMex, CPM, W: del → de mi]	7 c	
sin poder arrancar este amor	10 d	[W:
arrancarme]		
que me roba la calma	7 c	
¡Oh maldición!	5 d'	
¡Oh maldición castigo es!	9 c	[CMex,
CPM: es → cruel]		
		[puente musical]
Mi delito mayor fue quererte...		
CORO-hablándole al corazón	8 d'	
de mis quebrantos	5 f	
[CMex, CPM: mi0 quebranto0]		
contándole de mi amor	8 d	[CMex,
CPM: amor → ayer / W: contádoles]		
la triste historia	5 g	
Le dije que la quería	8 h	
tanto y tanto	4 i	
[CMex, CPM: y → 0]		
y que su nombre	5 j	
por siempre guardo en mi memoria	9 g	[guardo
→ llevo escrito (W)		

llevo (CMex, CPM)]

Tema: ADC AlaA TengoQueAlejarme (porque)  
SufroDeAmor

Tratamiento: AD-II Sufro Despecho

Notas: INTERTEXTUALIDAD: el montuno suele cantarse, también, en *Lágrimas Negras* de Miguel Matamoros

Hernández, Rafael. *PRECIOSA*. En: *20E* A8; *LR's* I:A3; *PR* 1.

Yo sé lo que son los encantos	9 a	
de mi Borinquen hermosa	8 b	
por eso la quiero tanto	8 a'	
por eso la llamaré: Preciosa	10 b	
Perla del Caribe, Borinquen	9 c	
Yo sé de sus hembras trigueñas	9 d	
sé del olor de sus rosas	8 b'	
y a esa mi tierra riqueza	8 d'	
por siempre la llamaré: Preciosa	10 b	
Perla del Caribe, Borinquen	9 c	
Preciosa te llaman las olas	9 b'	
del mar que te bañan?	6 e	
Preciosa por ser tu encanto	9 a'	
por ser un Edén	6 f	
Y tienes la noble hidalguía	9 g	
de la madre España	6 h	
y el fiero canto	6 i	
del indio bravo	6 i	
lo tienes también	6 f	
Preciosa te llaman los bardos	9 a'	
que cantan tu historia	6 j	
no importa el tirano te trate	9 k	
con negra maldad	6 l	
Preciosa serás sin bandera,	9 d'	
sin taura, ni gloria	6 j	
Preciosa, preciosa te llaman	9 e'	
los hijos de la Libertad	9 l	
¡Borinquen!	3 c	

Tema: AF AlaA(la patria) EresHermosa  
Tratamiento: OTROS patria

Hernández, Rafael. *SILENCIO*. En: *20E* B9; *LR*'s I:B4; *PR* 5.

Bib: *CMex* II:110; *CPM* II:26-27; *W* 150

Duermen en mi jardín	7 a	
las blancas azucenas		7 b
los nardos y las rosas;	7 c	
mi alma muy triste y pesadosa	10 e'	
a las flores quiere ocultar	9 d	
su amargo dolor	6 e	
Yo no quiero que las flores sepan	10 f	
los tormentos que me da la vida	10 g	
Si supieran lo que estoy sufriendo	10 h	
por mi pena morirían también	10 i	[CMex,
CPM, W: mis penas]		

Silencio que están durmiendo	8 j	
los nardos y las azucenas	9 b	
no quiero que sepan mis penas	9 b	
porque si me ven llorando morirán	12 d'	
CORO-Silencio		
que están durmiendo		
los nardos		
y las azucenas		
No quiero		
que sepan mis penas		
porque si me ven llorando		
morirán		
CORO-Silencio		

**Tema:** Narración: Visión Dolorosa

**Tratamiento:** AD-ri Sufro

**Notas:** HOMÓNIMAS: de Agustín Lara (*CMex* II:1009); un tango sin autor (*CMex* II:1010)

Jesús, Mario de. *ADELANTE*. En: *Casa* II:A5.

Bib: *CMex* I:29

Adelante	4 a	
quien quiera que sea	6 b	
que me esté tocando	6 c	
[CMex: está]		
las puertas del alma	6 d	
Adelante	4 a	
que quiero que veas	6	b'
[CMex: vea0]		

cómo estoy llorando		6 c
de amargo dolor		6 e
Es tan difícil controlar		9 f
tanta amargura		5 g
que no me importa terminar		9 f
en la locura		5 g
Si ya murió mi viejo amor		9 e
¿para qué vivo?		5 h
Si ya no tengo valor		8 e
si ya no tengo valor		8 e
de nada sirvo		5 h'
Adelante		4 a
quien quiera que sea		6 b
que me esté tocando		6 c
[CMex: está]		
las puertas del alma		6 d
Adelante		4 a
que quiero que veas		6 b'
cómo estoy viviendo		6 i
cómo estoy muriendo		6 i
por mi viejo amor		6 e
[CMex: de amargo dolor. FIN]		
[puente musical]		

Si ya murió mi viejo amor...

Adelante

quien quiera que sea...

Adelante

que quiero que veas

cómo estoy viviendo...

**Tema:** ADC DelaA SufroDeAusencia +  
RECUERDOS

**Tratamiento:** R AD-ri Sufro Amor / Ausencia

**Notas:** en *CMex* I:29 se le cataloga como "Bolero morruo", sin más explicación de lo que tal cosa sea

Jiménez, José Alfredo. *AMANECE EN TUS BRAZOS*. En: *Casa* I:A1; *DS* A4.

Amanecí otra vez entre tus brazos	11 a
y desperté llorando de alegría	11 b
me cobijé la cara con tus manos	11
¿ja?"	
para seguirte amando todavía	
11 b	
Te despertaste tú casi dormida	11 d
y me querías decir no sé qué cosa	11 e

pero callé tu boca con mis besos 11 f  
 y así pasaron muchas, muchas horas 11  
 gte"?

Cuando llegó la noche 7 h  
 apareció la luna 7 i  
 y entró por la ventana 7 j  
 ¿qué cosa más bonita 7 k  
 cuando la luz del cielo 7 l  
 iluminó tu cara! 7  
 m¿j"?

Yo me volví a meter entre tus brazos 11 a  
 y me querías decir no sé qué cosa 11 e  
 pero callé tu boca con mis besos 11 f  
 y así pasaron muchas, muchas horas 11  
 gte"?

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

Jiménez, José Alfredo. *AMARGA NAVIDAD*. En:  
*e/AM(G)* 9.

Bib: *CMex* 1:74; *CPM* 1:349

[Entrada: *Jingle Bells*]  
 Acaba de una vez de un solo golpe 11 a  
 ¿por qué quieres matarme poco a poco? 11 b  
 Si va a llegar el día que me abandones 11 a'  
 prefiero corazón que sea esta noche 11 a'

Diciembre me gustó pa' que te vayas 11 e  
 que sea tu cruel adiós mi navidad 11 d  
 No quiero comenzar el año nuevo 11 e  
 con este mismo amor que me hizo tanto mal 13 d'  
 [CMex, CPM: hizo → hace]

Y ya después que pasen muchas cosas 11 f

/que estés arrepentida/ que tengas mucho miedo 14 g // = variantes de versificación

en CMex y CPM]

vas a saber que aquello que dejaste 11 h  
 fue lo que más quisiste pero ya no hay remedio 14 g'

Diciembre me gustó pa' que te vayas...  
 + ...Diciembre me gustó pa' que te vayas  
 [Salida: *Jingle Bells*]

**Tema:** ADC AlaA NoMeDesprecies  
**Tratamiento:** AD-ds Vete

Jiménez, José Alfredo. *DECLÁRATE INOCENTE*.  
 En: *BR A1*.

Bib: *CMex* 1:300

Préndeme fuego si quieres que te olvide 12 a  
 méteme tres balazos en la frente 11 b  
 haz con mi corazón lo que tú quieras 11 e  
 y después, por amor, declárate inocente 13 b

Haz a un lado tu orgullo y tus encantos 11 d  
 yo te voy a querer de todos modos 11 e  
 porque soy superior con mi cariño 11 f  
 al amor que te traigan entre todos 11 e

Si vas atrás del mar 7 g [CMex: Si vas atrás del mar, ahí //  
 ahí te sigo 5 h  
 Si vas al cielo azul 7 i [CMex: Si vas al cielo azul, yo //  
 Yo voy contigo 5 h

Préndeme fuego si quieres que te olvide... [pneute  
 musical]  
 Si vas atrás del mar...  
 Préndeme fuego si quieres que te olvide...

**Tema:** AF PorTi Entrega(absoluta)  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

Jiménez, José Alfredo. <i>EL DESESPERADO</i> . En: <i>Casa 1:BI</i>		Yo sentí que mi vida	7 f	
		se perdía en un abismo	7 g	
		profundo y negro	5 h	
		como mi suerte	5 i	
Yo soy el desesperado	8 a			
el que nunca te ha olvidado	8 a	Quise hallar el olvido	7 g'	
el que nunca, aunque quisiera,	8 b	al estilo Jalisco	7 g''	
va a dejarte de querer	8 c	pero aquellos mariachis	7 j	
		y aquel tequila	5 k	
Yo soy el desesperado	8 a	me hicieron llorar	6 l	
casi casi un desgraciado	8 a			[pseudopunte musical]
que se arrastra por el mundo	8 d	Me cansé de rogarle	7 a	
porque quiere a una mujer	8 e	con el llanto en los ojos	7 m	
		alcé mi copa	5 n	
Yo no sé si tú me quieres	8 e	brindé por ella	5 c	[CMex, CPM,
a tal vez me hayas querido	8 f	W: Y brindé...]		
pero lo que sí te digo	8 f''			
es que soy un hombre fiel;	8 e''	No podría despreciarme	7 a'	[CMex, CPM,
		W: podría → podía]		
tú serás siempre mi dueña	8 g	era el último brindis	7 o	
moriré por tu cariño	8 h	de un bohemio	5 p	
y a salud de tu recuerdo	8 i	por una reina	5 q	
no he dejado de beber	8 c			
	[puente musical se repite toda]	Los mariachis callaron	7 r	
		de mi mano sin fuerza	7 s	
		cayó mi copa	5 u	
		sin darme cuenta	5 s'	
<b>Tema:</b> ADC AlaA EstoySufriendo + SoyFirmeContigo		Ella quiso quedarse	7 a'	
<b>Tratamiento:</b> AD-ri Sufro Despecho		cuando vía mi tristeza	7 t	
<b>Notas:</b> Los últimos versos de cada estrofa son agudos y riman entre sí		pero ya estaba escrito	7 u	
		que aquella noche	5 v	
		perdiera su amor	6 w	
		<b>Tema:</b> DsA RECUERDOS + ¿NuestroAmorTerminó o ADC DelaA?		
		<b>Tratamiento:</b> DsA-ri SeAcabó		
		<b>Notas:</b> este es, me parece, EL balero ranchero		
Jiménez, José Alfredo. <i>ELLA</i> . En: <i>Casa 1:A5</i> . Bib: <i>CMex 1:434; CPM 1:306-307; W 64</i>				
Me cansé de rogarle	7 a			
me cansé de decirle	7 b			
que yo sin ella	5 c			
de pena muero	5 d			
Ya no quiso escucharme	7 a'			
y sus labios se abrieron	7 e			[CMex, CPM,
W: y → sí]				
para decirme:	5 b'			[para → fue
pa' (CPM, W) / fue para (CMex)]				
"ya no te quiero"	5 d'			
		Jiménez, José Alfredo. <i>LA MANO DE DIOS</i> . En: <i>Casa 1:A3</i> . Bib: <i>CMex 1:589</i>		
		Solamente la mano de Dios	10 a	
		podrá separarnos	6 h	

Nuestro amor es más grande 7 c	
que todas las cosas del mundo	9 d
Yo sé bien que nacimos los dos para siempre adorarnos	10 a' 7 b
Nuestro amor es, lo mismo que el mar, cristalino y profundo	10 e
7 d	
Solamente la mano de Dios	
10 a	
podrá castigarnos	6 b
las demás opiniones, mi cielo, me salen sobrando	10 f
6 g(b')	
Yo seré para tí nada más te lo digo llorando	10 e'
7 g(b')	
cuando tú me trajiste tu amor	10 a'
ya te estaba esperando	7 g(b')
	[psendopunte
musical]	
Nadie sabe ni puede decir las cosas de amores	10 h
6 i	
porque todos se entregan borrachos	
10 j	
de amor en el mundo	6 d
Es por eso que quiero gritar, sin matar ilusiones,	10 e
7 k	
que mi amor es, lo mismo que el mar, cristalino y profundo	10 e
7 d	
Tú no puedes dejarme de amar ni yo de adorarte	10 e 6 c'
porque estamos unidos del alma	10 l
quién sabe hasta cuándo	6 g'
Solamente la mano de Dios	
10 a	
podrá separarnos	6 b
cuando tú me trajiste tu amor	10 a'
ya te estaba esperando	7 g(b')
<b>Tema:</b> AF AlaA APesarDeTodos NosAmaremos	
<b>Tratamiento:</b> AF-r1 NosAmamos APesarDe...	

Jiménez, José Alfredo. *LA MEDIA VUELTA*. En: *Casa* 1:132.

Te vas porque yo quiero que te vayas 11 a  
a la hora que yo quiera te detengo 11 h  
yo sé que mi cariño te hace falta 11 a"  
porque quieras o no yo soy tu dueño 11 b"

Yo quiero que te vayas por el mundo 11 e  
y quiero que conozcas mucha gente; 11 d

yo quiero que te besen otros labios 11 e  
para que me compares, hoy como siempre 12 d"

Si encuentras un amor que te comprenda 11 f  
y sientas que te quiera más que a nadie 11 g  
entonces yo daré la media vuelta 11 f"  
y me iré con el sol cuando muera la tarde 13 g"

entonces yo daré la media vuelta  
y me iré con el sol cuando muera la tarde [punte  
musical]

Si encuentras un amor...  
+ ... Te vas porque yo quiero que te vayas

**Tema:** DsA AlaA NuestroAmorTerminó(puede terminarse) + ADP AlaA EstásHechaAMiLey  
**Tratamiento:** DsA-ds Mal TeAcordarás

Jiménez, José Alfredo. *PA' TODO EL AÑO*. En: *Casa* 1:A2.

Bib: CMex II:849; CPM I:345

Por tu amor que tanto quiero 8 a  
y tanto extraña 5 b  
que me sirvan otra copa y muchas más 11 e  
que me sirvan de nua vez 8 d  
pa' todo el año 5 b  
que me pienso seriamente emborrachar 11 e'

Si te cuentan que me vieron  
8 a'  
muy borracho  
4 b'  
orgullosamente diles que es por ti 11 e  
porque yo tendré el valor de no negarlo 12 b'  
gritaré que por tu amor 8 f  
me estoy matando  
5 g  
y sabrán que por tus besos me perdí 12 e

Para de hoy en adelante 8 h  
el amor no me interesa 8 i  
[CMex, CPM: Ya el...]  
cantaré por todo el mundo 8 j  
mi dolor y mi tristeza  
8 i

Porque sé que de este golpe  
8 k  
ya no voy a levantarme 8 l'  
y aunque yo no lo quisiera  
8 i'  
voy a morirme de amor 8 l  
[puente

musical]  
Para de hoy en adelante...

**Tema:** ADC AlaA NoMeQuieres  
**Tratamiento:** AD-rl Sufrío Despecho

Jiménez, José Alfredo. *PARA MORIR IGUALES*.  
En: *Casa* 1:134.  
Bib: *CMex* II:859; *CPM* I:340

Olvídate de todo, menos de mí; 12 a  
y vete donde quieras, 7 b [CMex,  
CPM: vete a donde] 7 a  
pero llévame en ti 7 c  
que al fin de tu camino 7 d [CPM:  
comprenderás tus males 7 d  
tus → mis] 7 e'  
sabiendo que nacimos 7 d  
para morir iguales 7 d

Olvídate de todo, menos de mí 12 a  
porque ni tú ni nadie 7 d'  
arrancarán de tu alma 7 e

los besos que te di 7 a  
Los besos, las caricias 7 f  
y tantas otras cosas 7 g  
que presencié La Noche 7 h  
que te entregaste a mí 7 a

El tiempo seguir 7 i  
su marcha interminable 7 d'  
¿quién sabe a dónde vaya? 7 e' [CMex,  
CPM: vayas] 7 d'  
¿quién sabe a dónde acabe? 7 d'  
[CPM, CMex: acabes] 7 j  
Y yo te buscaré 7 d  
por cielos y por mares 7 c  
rompiendo mi destino 7 d  
para morir iguales 7 d

Olvídate de todo, menos de mí  
porque ni tú ni nadie...

**Tema:** ADC AlaA NoMeQuieres /  
**DejaréDeQuererte**  
**Tratamiento:** DsA-ds Mal TeAcordarás

Jiménez, José Alfredo. *LA RETIRADA*. En: *Casa*  
1:133.

Bib: *CMex* II:963; *CPM* I:270 (en ambos  
SIN artículo)

La distancia entre los dos 8 a  
es cada día más grande 7 b  
de tu amor y de mi amor 8 a'  
no está quedando nada 7 c  
sin embargo el corazón 8 a'  
no quiere resignarse 7 d  
a escuchar el triste adiós 8 a'  
que sea tu retirada 7 e

Cuando te hayas ido ya, 8 e  
pedazo de mi vida, 7 f  
si aguanté la soledad 8 e'  
recuérdame un poquito 7 g  
porque yo te supe amar 8 e'  
derecho y sin mentira; 7 h [CMex, CPM:  
mentiras] 8 e' [CMex,  
sí te voy a recordar, 8 e'  
CPM: sí → y]  
por Dios, que muy bonito 7 i

Déjame algo de recuerdo 8 j  
 una lágrima y un beso 8 k  
 y un cachito de tu pelo 8 k'  
 De mí no te lleves nada 8 e  
 porque ya lo tienes todo: 8 l  
 yo soy tuyo sólo tuyo 8 m

La distancia entre los dos...

[puente musical]

Déjame algo de recuerdo...

La distancia entre los dos...

**Tema:** DsA AlaA NuestroAmorTerminó(se termina)  
 ó ADC AlaA PorTi Entrega + SoyIrimteContigo +  
 Correspóndeme NoMeHagasPalecer

**Tratamiento:** DsA-rl NoTeOlvido(no te olvidaré)

Jiménez, José Alfredo (Letra y música). *TU  
 RECUERDO Y YO*. En: *Casa 1:A4*.

Bib: *CMex 11:1091; CPM 1:285; W 164*

Estoy en el rincón de una cantina 11 a  
 oyendo una canción que yo pedí 11 b  
 me están sirviendo'rita mi tequila 11 a'  
 [W: ahorita]

ya va mi pensamiento rumbo a ti 11 b

Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia 11 c  
 y vengo aquí nomás a recordar 11 d  
 qué amargas son las cosas que nos pasan 11 c'  
 cuando hay una mujer que paga mal 11 d'

¿Quién no sabe en esta vida 8 a'(e)  
 la traición tan conocida 8 a'(e)  
 que nos deja un mal amor? 8 f

¿Quién no llega a la cantina 8 a  
 exigiendo su tequila 8 a'  
 y exigiendo su canción? 8 f'

Me están sirviendo ya la del estribo 11 g

'orita yo no sé si tengo fe 11 h  
 [W: ahorita]  
 'orita solamente yo les pido 11 g'  
 [W: ahorita]  
 que toquen otra vez *La que se fue* 11 h'  
 [puente  
 musical]  
 ¿Quién no sabe en esta vida...

**Tema:** ADC AyDlaA SufroDeAusencia

**Tratamiento:** AD-rl Sufro Ausencia Despecho

**Notas (2):** AUTORREFERENCIALIDAD: *La que se fue* es otra canción de Jiménez (que yo confundía, con ésta como supongo que hacen muchos otros) cuyos primeros verso son: Tengo dinero en el mudo, / dinero maldito que nada vale...

Jiménez, José Alfredo. *YO*. En: *Casa 1:B5*.

Bib: *CMex 11:1169; CPM 1:249; W 180*

Ando borracho ando tomado 10 a  
 porque el destino cambió mi suerte 10 b  
 ya mi cariño nada me importa 10 c  
 mi corazón te olvidé pa' siempre 10 b'

Fuiste en mi vida un sentimiento 10 d  
 que destruyó toditita mi alma 10 e

quise malarme por tu cariño 10 f  
 pero volví a recobrar la calma 10 e

Yo, yo que tanto lloré por tus besos 11 g  
 Yo, yo que siempre te hablé sin mentira 11 h

[CMex, CPM: mentiras]  
 Hoy sólo puedo brindarte desprecio 11 g'

Yo, yo que tanto te quise en la vida 11 h'  
 (Adenda en

Cancioneros)

*Una gitana leyó en mi mano*

10 i  
 que con el tiempo me adorarías 10 j

[W: adorarías → olvidarías]  
 esa gitana ha adivinado 10 i'

pero tu vida ya no es la mía 10 j'  
 [W: que ya tu vida...]

Hoy mi destino lleva otro rumbo 10 k

tu corazón se quedó muy lejos 10 l  
 si ahora me quieres, si ahora me extrañas 10 m  
 yo te abandono pa' estar parejos 10 l  
 [puente

musical]  
 Yo...

**Tema:** DsA AlaA MeVengaré(lo estoy haciendo)  
**Tratamiento:** DsA-rl NoTeOlvido

Junco, Pedro (Letra y música). *NOSOTROS*. En: *As* AI; *BdS* 1:32; *XERI* [Orfeón, 45/1401, 6038] II:B13.

Bib: *IS* 77; *300B* 128; *CMex* II:821; *CPM* II:290; *HdIA* 150-151; *W* 113

Atiéndeme quiero decirte algo 11 a  
 que quizás no esperes 6 b [HdIA: esperas]  
 doloroso tal vez 7 c

Escúchame que, aunque me duele el alma, 11 d  
 [Cancioneros: duela]  
 yo necesito hablarte y así lo haré: 12 c'

Nosotros que fuimos tan sinceros 10 e  
 que desde que nos vimos 7 f  
 amándonos estamos 7 g

Nosotros que del amor hicimos 10 f  
 un snl maravilloso 7 h  
 romance tan divino 7 f'

Nosotros que nos queremos tanto 10 j  
 debemos separarnos 7 j  
 no me preguntes más; 7 k  
 No es falta de cariño 7 l  
 7 l

-te quiero con el alma- 7 d  
 te juro que te adoro 7 h'  
 y en nombre de este amor, 7 m  
 7 m  
 y por tu bien, te digo adiós 9 m'  
 9 m'

[puente  
 musical]  
 Nosotros  
 que nos queremos tanto...

**Tema:** A [NFeliz AlaA TengoQueAlejarme (para)]ProtejerTe

**Tratamiento:** Af-rI TeAmo (Diferenciándome: NoSoyDignoDeTi)

**Notas:** Se "sabe" (a nivel de chisme consagrado) que *Nosotros* es la pieza con que Pedro Junco, sabiendo que moriría tísico, se despidió de su mujer antes de abandonarla para evitarle el contagio... de ahí la clasificación temática que hubo que crear para ella.

Hay 2 formas para el "corte" de los versos: la primera corresponde a los Cancioneros (todos mexicanos), la segunda a la forma de cantar de Daniel Santos y al libro de Zavala y es, por lo tanto, la versión "caribeña"

En *As*, *W* e *HdIA* se habla de Pedro Junco como Pedro Junco Jr...

Karlo, Sergio de. *FLORES NEGRAS*. En: *XERI* [Peerless, 45/7995A] III:A8, mezclada con *Fichas negras*.

Bib: *IS* 75; *300B* 82; *CMex* 1:487; *HdIA* 124-125; *W* 74

Me hacen daño tus ojos 7 a  
 me hacen daño tus manos 7 b  
 me hacen daño tus labios 7 b'  
 que saben fingir 6 d [IS,  
 CMex: fingir → mentir]

y a mi sombra pregunto 7 c [IS,  
 CMex: y → 0]  
 si esos labios que adoro 7 a'  
 en un beso sagrado 7 b'  
 sabrán mentir 5 d

[300B, HdIA, W: sabrán → podrán]

IS, CMex: podrán fingir]  
 Aunque viva prisionern 8 f [300B,  
 HdIA, W: Y aunque]  
 en mi soledad 6 g  
 mi alma te dirá: "te quiero" 8 f'

Nuestros labios guardan flama 8 h  
de un beso voraz 6 g'  
que no olvidarás mañana 8 h' [300B:  
olvidarás → olvidará el]

Flores negras del destino 8 j  
nos apartan sin piedad 8 g  
pero el día vendrá 6 g'  
en que seas para mí nomás 9 g'(z)  
nomás...

Tema: ADC AlaA EstoySufriendo-  
NoMeHagasPadecer + F SoyFirmeContigo + ADP  
TeHaréAMiLey

Tratamiento: AD-ri Sufro Amor

Notas: Sergio de Carlo en 300B

Karlo/Rodríguez. FLORES NEGRAS-FICHAS  
NEGRAS. En: XERL [Peerless, 45/7995A] III:A8.

Me hacen daño tus ojos 7 a  
me hacen daño mis manos 7 b  
me hacen daño tus labios 7 b'  
que saben fingir 6 d [1S,  
CMex: fingir → mentir]

y a mí sombra pregunto 7 e [1S,  
CMex: y → 0]  
si esos labios que adoro 7 a'  
en un beso sagrado 7 b'  
sabrán mentir 5 d

[300B, Hd1A, W: sabrán → podrán

1S, CMex: podrán fingir]

Aunque viva prisionero 8 f [300B,  
Hd1A, W: Y aunque]  
en mi soledad 6 g  
mi alma te dirá: "te quiero" 8 f'

Nuestros labios guardan flama 8 h  
de un beso voraz 6 g'  
que no olvidarás mañana 8 h' [300B:  
olvidarás → olvidará el]

Flores negras del destino 8 i  
nos apartan sin piedad 8 g  
pero el día vendrá 6 g'  
en que seas para mí nomás 9 g'(z)

nomás...

[SE LIGA CON FICHAS NEGRAS]

Yo te perdí 5 d'  
como pierde aquel buen jugador 10 j  
que la suerte perversa marcó 10 k(j')  
su destino fatal 7 g'

Pero jugué 5 l  
mis cartas abiertas al amor 10 j  
la confianza que tuve tronchó 10 k(j')  
nuestra felicidad 7 g

Pero en cambio tú 6 m  
me jugaste fichas sin valor 10 j  
fichas negras como es el color 10 j  
de tu perversidad 7 g

Hoy te perdí 5 d'

[CMex: Hoy → Yo]

y te juró, no vuelvo a jugar 10 n(g')  
porque a nadie más yo podré amar 10 n(g') [CMex:  
podré → volveré]  
como te quiero a ti 7 d'

Tema: ADC AlaA EstoySufriendo-  
NoMeHagasPadecer + SoyFirmeContigo + ADP  
TeHaréAMiLey

Tratamiento: AD-ri Sufro Amor Despecho

Notas: Es una canción diferente a las que la componen si entiende la mezcla como creación de un nuevo discurso. Sin embargo, la única liga visible es, me parece, el reclamo del Enunciador por el comportamiento del Destinatario.

Lara, Agustín. AVENTURERA. En: LR's III:A11.  
Bib: IS 6; CMex I:132; CPM II:375

Vende caro tu amor aventurera 12 a  
da el precio del dolor a tu pasado 12 b  
Y aquel que de tu boca la miel quiera 11 a'  
que pague con brillantes tu pecado 11 b  
que pague con brillantes tu pecado

Ya que lo infame de tu cruel destino 11 c

[Libros: lo infame → la infamia]

marchitó tu admirable primavera 11 a  
has menos escabroso tu camino: 11 c  
vende caro tu amor, aventurera 12 a

[Puente

musical]

Ya que lo infante de tu ruin destino...

**Tema:** Hechos de terceros... falta un rango para estas cosas...

**Tratamiento:** OTROS prostitución

**Notas:** La enunciación se parte en la *performance* por la rima interna entre *amor* y *dolor*

Lara, Agustín. *CADA NOCHE UN AMOR*. En: *Bds* II:132.

Bib: *IS* 6; *CMex* I:170; *CPM* II:381; *W* 33

Cada noche un amor 7 a  
diferente amanecer 7 b  
diferente visión 7 a'

Cada noche un amor 7 a  
pero dentro de mí 7 c  
sólo tu amor quedó 7 a'

Oye te digo en secreto 8 d  
Que te amo de veras, 6 e  
Que sígo de cerca tus pasos 9 f  
aunque tú no quieras, 6 e'

Que sienta tu vida 6 g  
por más que te alejes de mí, 9 c  
Que nada ni nadie hará 9 h  
que me olvide de ti 7 c [En *W* y  
*CPM* la siguiente estrofa → 0; *pecho* entra aquí]

Oye  
te digo en secreto...

...hará  
que mi pecho  
se olvide de ti  
hará que mi pecho  
se olvide de ti

[puente musical]

Que siento tu vida  
por más  
que te alejes de mí  
Que nada ni nadie  
hará que mi pecho  
se olvide de ti  
hará que mi pecho  
se olvide de ti

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo + A F  
El Hombre Habla De Las Mujeres Yo: El Conquistador  
**Tratamiento:** AF-ds Te Querré Siempre

Lara, Agustín. *NAUFRAGIO*. En: *LR's* I:A10.

Bib: *CMex* II:808; *CMex* II:781-782; *CPM* II:291; *W* 107

De aquél sombrío misterio de tus ojos 11 a  
[CPM corta misterio / ]  
no queda ni un destello para mí 11 b  
y de tu amor de ayer sólo despojos 11 a  
naufrajan en el mar de mi vivir 11 b  
naufrajan en el mar de mi vivir

No te debía querer, pero te quise 11 c  
No te debía olvidar, y te olvidé 11 d  
Me debes perdonar el mal que te hice 11 e  
que yo de corazón te perdité 11 d

No te debía...

[puente

musical]

No te debía...

**Tema:** DsA AlaA Ni Tú Amí Ni Yo Atí +  
RECUERDOS

**Tratamiento:** DsA-r Se Acabó

**Notas:** La 1ª transcripción de *CMex* (781-782)  
coincide en los cortes con el *CPM*

Lara, Agustín. *NOCHE DE RONDA*. En: *ISR* 4;  
*XERI* [Oricón, 45/1557, 3325] I:A5; *XERI* [RCA  
Victor, 76/1d37/DsA-4006] I:A6.

Bib: *IS* 7; *CMex* II:816; *CPM* II:281;  
*INDIA*, [34-135; *W* 110

Noche de muda que triste pasas, 10 a  
[1S, *CMex*, *CPM*, *W*: que → qué]  
que triste cruzas por mi balcón. 10 b  
[1S, *CMex*, *CPM*, *W*: que → qué]  
Noche de ronda cómo me hieres 10 c  
[1S: me → 0]

y como lastimas mi corazón  
11 b [1S, CPM, 11d1A, W: y → 0]

Luna que se quiebra sobre las tinieblas 12 d  
[1S, CMex, CPM: la0 tiniebla0]

de mi soledad; ¿A dónde vas? 10 e

Dime si esta noche tñ te vas de ronda 12 f  
como ella se fue; ¿Con quién estás?  
10 e

Dile que la quiero, dile que me mnero 12 g  
de tanto esperar; Que vuelva ya, 10 e'  
que las rondas no son buenas, 8 h  
que hacen daño, que dan penas 8 h  
[11d1A: pena]

y se acaba por llorar  
8 e' [1s, CMex, CPM, W: y → que]

Tema: ADC A-DelaA SufroDeAusencia  
Tratamiento: AD-r1 Sufro Ausencia  
Notas: ¿dónde y con quién son preguntas para Ella u  
para la luna?

Lara, Agustín. PALMERAS. En: 15R 7; DS A3;  
LR's 1:A2; XERI. [Dinsa, 45/4496, 42156] 11:B4.  
Bib: CMex 11:853; CPM 11:289; W 121

Hay en tus ojos 5 a  
el verde esmeralda 6 b  
que brota del mar 6 c

y en tu boquita 5 d  
la sangre marchita 6 d  
que tiene el coral 6 e"

y en la cadencia 5 e [15R → las cadencias /  
W, CPM: Y → 0]  
de tu voz divina 6 f  
la rima de autor 6 g

y en tus ojeras 5 h  
se ven las palmeras 6 h  
barrachas de sol 6 g"  
[puente musical  
Se repite toda... (en XERI y 15R  
→ las cadencias)]

Tema: AF AlaA EresIhermosa  
Tratamiento: AF-r1 TeAmo EresIhermosa  
Notas: En W y CPM el título se da en singular:  
Palmera0

Lara, Agustín. PIENSA EN MÍ. En: Bds 1:A4;  
XERI. [Orfeón, 45/1443, 6035] 11:B9.  
Bib: CMex 11:881; 11d1A 130; W 127

Si tienes un hondo penar, piensa en mí 12 a  
Si tienes ganas de llorar, piensa en mí 12 a  
Ya ves que venero tu imagen divina 12 b  
tu pábula boca que siendo tan niña  
12 b'  
me enseñó a besar  
6 c

Piensa en mí cuando beses  
7 d  
Cuando flores, también, piensa en mí 10 a  
Cuando quieras quitarme la vida 10 b'  
no la quiero, para nada, 8 e  
para nada me sirve sin ti 10 a  
[SIN puente musical en Bds y  
XERI.]  
Piensa en mí...  
[Aquí el puente de Bds y XERI.]  
Piensa en mí...

Tema: ¿DsA AlaA MeVengaré (porque  
"TeVasaAcordar")?  
Tratamiento: DsA-ds Mal TeAcordarás  
Notas: atribuida a María Grever en 11d1A (130),  
cfr María Luisa Rodríguez Lee, *María Grever:  
poeta y compositora*. Scripta Humanística,  
Maryland, 1994 (Scripta Humanística, 111) donde  
nada de ello se dice

Lara, Agustín. PIÉNSALO BIEN. En: XERI  
[Dinsa, 45-4496, 42151] 11:B5.  
Bib: CMex 11:882; CPM 11:282; W 128

Piénsalo bien, mulata piénsalo bien  
12 a  
mira que mi alma se atormenta sin tu amor 13 b  
mira que sufro, mira cómo lloro 11 e  
mira que solamente Dios 9 b"  
sabe lo que paso yo  
8 b"

Sé que tus rosales florecieron para mí 14 d  
Dame la sonrisa que dibuja la esperanza 14 e

Dime que no te perdí

8 d

Dame el consuelo del alma

8 f ¿e"?

Ven que mi cabaña con la luna pintaré 14 g

Contando las horas de la noche esperaré 14 g

Piensa mujer que te quiero de veras

11 h

¡piénsalo, piénsalo bien! 8 a  
[puente

musical)

Sé...

Ven...

Piensa...

**Tema:** AF AlaA Dame VenteConmigo

**Tratamiento:** AF-ds QuieremeMás Entrégate

**Notas:** La transcripción "original" (a oído) parecería obedecer más a las cesuras (¿y éstas a la música? ¿al revés?) que al metro original... que nunca fue claro si era "alejandrino-pop" o endecasílabo-"malo" o una sílva "modernista" que no se contó estrictamente...

Lara, Agustín. *SOLAMENTE UNA VEZ*. En: *ISR* 6; *LR's* 1:A11.

Bib: *IS* 5; *CMex* II:1019; *CPM* II:273; *HdIA* 136; W 154

Solamente una vez amé en la vida 11 a

solamente una vez y nada más 11 b

Una vez, nada más, en mi huerto 10 c

brilló la esperanza, la esperanza 10 d

que alumbró el camino de mi soledad 12 e

Una vez, nada más, se entrega el alma 11 f

con la dulce y total renunciación 11 g

Y cuando ese milagro

7 h

realiza el prodigio de amarse

9 i [W: realiza → realice]

hay campanas de fiesta 7 j

que cantan en el corazón 9 g

[puente

musical)

Una vez, nada más...

**Tema:** AF DelaA Recuerdos

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

**Notas:** Se dice que esta composición la dedicó Lara a José Mojica (autor y cantante) cuando éste se convirtió en Fray José de Guadalupe... y hasta que es de amor a Dios...

Lara, Agustín. *SUEÑO GUAJIRO*. En: *Ant* III:A2; *LR's* III:A5; *XERL* [Orfeón, 45/1299, 42146] I:A12.

Bib: *CMex* II:1035; W 156

Duerme bajo la sombra del platanal 12 a  
[W, *CMex*: platanar]

Sueña con esta noche pleniluniar 12 a

Embriágate con esta luz 9 b

aroma de carabali 9 c

y sueña en un amor 7 d

que nace en Veracruz 7 h

y muere en Numutí 7 e

Soñar mi reña del palmar 9 a

qué dulce bienestar 7 a

qué blanda sensación 7 e

Soñar muy cerquita del mar 9 a

y con su espuma 5 f

salpicar nuestra canción 8 e

Hacer con tu mejor vaivén 9 g

un canto caibarió 7 e" [W:

Caibarién]

que te hable de mi pena 7 h

Morena linda que inspiró este son 11 i

guajira que robó mi corazón 11 i

[Alguna grabación incluye un final con montuno que se obvia aquí por ser, básicamente, un juego enfónico]

**Tema:** AF AlaA TeAmo

**Tratamiento:** AF-rí TeAmo

**Notas:** El problema eterno al transcribir a Lara es que nunca se sabe a ciencia cierta qué determina qué entre música y cesuras

Lara, Agustín. *SUERTE LOCA*. En: *CasA* 11:133.  
Bib: *CMex* 11:1035-1036

Yo tengo una suerte loca. 8 a  
qué suerte loca para quererte 10 b  
con un cariño tan grande 8 c  
que no se acaba ni con la muerte 10 b

¡Ay corazón! 5 d  
no le digas que la quieres tanto 10 e  
porque cuando se entrega la vida 10 f  
los amores acabán con llanto 10 e

[psendopuente musical]

Yo tengo una suerte loca 8 a  
mira si es suerte saber tus cuifas 10 g  
me las han dicho tus ojos 8 h  
que son de tu alta las ventanitas 10 g

¡Ay corazón! 5 d  
a un amor no te entregues entero 10 i  
tras las rosas están las espinas 10 j  
y tras Ella un puñal traicionero 10 i

[puente musical]

Los ojos que me embrijaron, 8 k  
que me miraron, ya no me miran 10 l  
los labios que me arrullaron, 8 k  
que me besaron, ya no suspiran 10 l

¡Ay mundo cruel! 5 m  
cómo se abre a mis pies el camino 10 n  
esos cambios que tiene la vida 10 o  
son caprichos que tiene el destino 10 n

**Tema:** Sentencia Dolorosa / Consejo ó ADC DelaA  
NoMeQuiere ?

**Tratamiento:** AD-ri Sufro Desamor SeAcabó

Lecuona, Margarita. *POR ESO NO DEBES*. En:  
*BIS* 1:A5.

Bib: *300B* 78; *CMex* 11:893; *CPM* 11:56-57;  
W 129

En esta vida lo mejor es callar 12 a  
cuando se quiere conservar un amor 12 b

Aunque se tengan muchas ansias de hablar 12 a

el silencio es mejor  
7 b

Por eso tú no debes nunca decir 12 e  
[CMex: tú → 0]  
que tú me quieres y te quiero yo a ti 12 e'  
así en silencio nos podemos amar 12 a  
[300B, W: sí así]  
y vivir nuestro amor 7 b

Por eso no debes decir que me quieres 12 d  
Por eso no debes decir la verdad 12 e(a')  
Porque la envidia es enemiga fatal 12 a'  
del dulce sueño que queremos lograr 12 a  
mejor guardarlo entre los dos y esconder 12 f  
nuestra felicidad 7 e(a')  
[puente

musical]

Por eso no debes...

Porque la envidia es la enemiga fatal...

**Tema:** Sentencia c/Visión Imparcial, Consejo ó A F  
AlaA(porque)NosAmamos TeProtejo(del mundo)  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréMás TeProtejo  
**Notas:** La enunciación toda es una suerte de  
aforismo de *ars amandi*

Leonardo, Juan Bruuo. *FALSA*. En: *BdS* 1:B6.  
Bib: *IS* 54; *CMex* 1:477; W 71

Quise hallar en otros besos 8 a [CMex,  
CPM: besos → bocas]  
el alivio al cruel daño 8 b  
que tu engaño 4 b  
me causara 4 c

Y al buscar 4 d  
en el aliento de otras bocas 9 e  
el perfume que embriagara 8 c  
mi tristeza 4 f [CMex,  
CPM, W: mis tristezas]

encontré que también 7 g  
ellas mentían 5 h  
y fingían 4 h  
como tú lo hacías conmigo 8 i

Finalmente comprendo	7 j	Sombras nada más	
que en la vida	4 k	6 c"	
todo es falso	4 l	entre tu amor y mi amor	8 g"
pero tú eres mucho más	8 d'		
	[puente musical]	Qué breve fue tu presencia en mi hastío	11 j
[Me] encontré...		Qué tibias fueron tus manos tu voz	11 g
Finalmente comprendo...		como luciérnaga llegó	9 g"
		tu luz y dispó	7 g"
<b>Tema:</b> Sentencia c/Visión Negativa, Generalización		las sombras de mi rincón	8 g"
(sobre las mujeres) ó DsA AlaA TeRechazo +			
RECUERDOS?		Y yo quedé como un duende temblando	11 k
<b>Tratamiento:</b> AD-r1 Sufrío Despecho		sin el azul de mis ojos de mar	
<b>Notas:</b> HOMÓNIMA: de Joaquín Pardavé (CMex		11 c	
Y:477)		que se han cerrado para mí	9 e
		9 e	
		sin ver que estoy aquí	7 e
		perdido en mi soledad	9 e"
Lomuto, F. y S.M. Contorsi. <i>SOMBRA</i> . En: <i>Casa</i>		Sombras nada más	
II:AA.		acariciando mis manos...	
Quisiera abrir lentamente mis venas	11 a	Puede ser feliz...	
mi sangre tola verterla a tus pies	11 b	Sombras nada más	
para poderte demostrar	9 c	entre tu vida y mi vida...	
que más no puedo amar	7 c		
y entonces morir después	8 b		
		<b>Tema:</b> ADC AlaA(¿muerta?) + RECUERDOS	
Y sin embargo tus ojos azules	11 d	<b>Tratamiento:</b> AD-r1 Sufrío Ausencia Desamor	
azul que tiene el cielo y el mar	11 e	<b>Notas:</b> HOMÓNIMAS: de Carlos Brito y Rosario	
viven cerrados para mí	9 e	Sansores y García (CPM II:331, CMex II:1025); de	
sin ver que estoy aquí	7 e	Luis Alcaraz (CMex II:1024)	
7 e			
perdido en mi soledad	9 e"		
Sombras, nada más			
6 c"		López Méndez, Ricardo: (Letra. Música de Gabriel	
acariciando mis manos	8 f	Ruiz). <i>AMOR, AMOR, AMOR</i> . En: 15R 9.	
Sombras, nada más		Bib: 1S 11; CMex I:79; CPM II:335; W 17	
6 c"			
cu el temblor de mi voz	8 g	Amor, amor, amor nació de tí	11 a
		nació de mí, de la esperanza	9 b
Puede ser feliz		Amor, amor, amor nació de Dios	11 c
6 c"		para los dos, nació del alma	9 b'
y estoy en vida muriendo	8 h		
y entre lágrimas viviendo	8 h	Sentir que tus besos se aildaron en mí	13 a
el pasaje más horrendo	8 h	[1S, CMex: Sentío / cancioneros; se → 0]	
de este drama sin final	8 c"	igual que palomas mensajeras de luz	13 d
Sombras nada más			
6 c"			
entre tu vida y mi vida	8 i		

Finalmente comprendo 7 j  
 que en la vida 4 k  
 todo es falso 4 l  
 pero tú eres mucho más 8 d'  
 [puente musical]

[Me] encontré...  
 Finalmente comprendo...

**Tema:** Sentencia c/Visión Negativa, Generalización  
 (sobre las mujeres) ó DsA AlaA TeRechazo +  
 RECUERDOS?

**Tratamiento:** AD-ri Sufrío Despecho

**Notas:** HOMÓNIMA: de Joaquín Pardavé (CMex  
 Y:477)

Lomuto, F. y S.M. Contursi. *SOMBRA*. En: *Casa*  
 II:A4.

Quisiera abrir lentamente mis venas 11 a  
 mi sangre toda verterla a tus pies 11 b  
 para poderte demostrar 9 e  
 que más no puedo amar 7 e  
 y entonces morir después 8 b

Y sin embargo tus ojos azules 11 d  
 azul que tiene el cielo y el mar 11 e  
 viven cerrados para mí 9 e  
 sin ver que estoy aquí 7 e  
 perdido en mi soledad 9 e"

Sombras, nada más 6 e"  
 acariciando mis manos 8 f  
 Sombras, nada más 6 e"  
 en el temblor de mi voz 8 g

Pude ser feliz 6 e"  
 y estoy en vida muriendo 8 h  
 y entre lágrimas viviendo 8 h  
 el pasaje más horrendo 8 h  
 de este drama sin final 8 e"

Sombras nada más 6 e"  
 entre tu vida y mi vida 8 i

Sombras nada más 6 e"  
 entre tu amor y mi amor 8 g"

Qué breve fue tu presencia en mi hastío 11 j  
 Qué tibias fueron tus manos tu voz 11 g  
 como luciérnaga llegó 9 g"  
 tu luz y disipó 7 g"

Las sombras de mi rincón 8 g"

Y yo quedé como un duende temblando 11 k  
 sin el azul de tus ojos de mar 11 e

que se han cerrado para mí 9 e  
 sin ver que estoy aquí 7 e  
 perdido en mi soledad 9 e"

Sombras nada más  
 acariciando mis manos...  
 Pude ser feliz...  
 Sombras nada más  
 entre tu vida y mi vida...

**Tema:** ADC AlaA(¿puerta?) + RECUERDOS

**Tratamiento:** AD-ri Sufrío Ausencia Desamor

**Notas:** HOMÓNIMAS: de Carlos Brito y Rosario  
 Sansores y García (CPM II:331, CMex II:1025); de  
 Luis Alcaraz (CMex II:1024)

López Méndez, Ricardo: (Letra. Música de Gabriel  
 Ruiz). *AMOR, AMOR, AMOR*. En: 15R 9.  
 Bib: IS 11; CMex 1:79; CPM II:335; W 17

Amor, amor, amor nació de ti 11 a  
 nació de mí, de la esperanza 9 b  
 Amor, amor, amor nació de Dios 11 c  
 para los dos, nació del alma 9 b'

Sentir que tus besos se anidaron en mí 13 a  
 [1S, CMex: Sent(0 / cancioneros: se → 0)]  
 igual que palomas mensajeras de luz 13 d

Saber que mis besos se quedaron en ti 13 a  
 [1S, CMex, W: mis → tus, ti → mí]  
 haciendo en tus labios la señal de la cruz 13 d

Amor, amor, amor nació de ti...

[puente

musical]

*Amor, amor, my love*

7 e'

*make live be fine*

5 e

*say you'll be mine*

5 e

*and love me only*

5 f

Amor, amor, amor

nació de Dios...

...amor, amor!

Tema: AF AlaA NosAmamos \*

Tratamiento: AF-rl NosAmamos SinMás...

Notas: En todos los textos se llama *Amor, amor*, simplemente; ninguno incluye la estrofa "bilingüe" de la grabación

López Méndez, Ricardo: (Letra, Música de Gabriel Ruiz). *MAR*. En: *15R* 5; *XERL* [Dimsa, 45/4368, 3324] 1:A8.

Bib: *15* 11; *CMex* 11:695; *W* 95

Mar, se me fue 5 a

dijo adiós en tu azul lejantía 10 b

Mar, sabes bien 5 a'

cómo duele perder un amor 10 c

Siento que llega en tus olas 8 d

[llega en → llevan (CMex y 1S) / lleva

(W)]

vago rumor de su voz 8 e'

pero me quedo en la sombra 8 d'

[1S, CMex, W: las sombras]

con mi desesperación 8 e'

Mar...

[puente musical]

Siento que llega en tus olas...

Mar...

Tema: ADC DelaA SufrDeAusencia

Tratamiento: AD-rl Sufr Ausencia

Maldonado, Fernando Z. *PAYASO*. En: *CasA* 11:AI.

En cofre de vulgar hipocresía 11 a

ante la gente oculto mi derrota 11 b

payaso con careta de alegría

11 a

pero tengo, por dentro, el alma rota 11 b

En la pista fatal de mi destino 11 c

una mala mujer cruzó el camino 11 c

Soy comparsa que juego con la vida 11 d

pero siento que mi alma está perdida 11 d

Payaso, soy un triste payaso

10 e

que oculto mi fracaso

7 e

con risas y alegría

7 a

que me llenan de espanto 7 f

Payaso, soy un triste payaso

10 e

que enmedio de la noche 7 g

me pierdo en la penumbra 7 b

con mi risa y mi llanto 7 f

No puedo soportar mi careta

10 i

ante el mundo estoy riendo

8 j

y dentro de mi pecho

7 k

mi corazón sufriendo

7 j

musical]

Payaso, soy un triste payaso

que enmedio de la noche...

No puedo...

[risa macabra]

Tema: ADC DelaA RECUERDOS → No me quiso

Tratamiento: AD-rl Sufr Amor

Marquetti, Luis. *LLEVARÁS LA MARCA*. En: *c/MIR* 138.

Bib: 300B 147

Yo emprenedo 4 a  
 que en mi pobreza llevo mi rival 11 b  
 Porque tengo un corazón de puelto  
 10 a'  
 me asesinas a sabiendas que haces mal 12 h  
 Tú me huyes  
 4 c  
 como la noche huye del ayer  
 11 d  
 es por eso que verás mi sombra; 10 e  
 [300B: mis sombras]  
 porque en sombras tú dejaste mi querer 12 d  
 Na te seguiré  
 6 d'  
 porque sé que para tí no valgo nada  
 12 f  
 y porque tal vez 6 d'  
 nos veamos al final de la jornada 12 f

¡Ay!, si es cierto 4 a'  
 que el Cielo manda y hay que obedecer, 11 d  
 en mi carne llevarás la marea 10 f'  
 del dolor que no quisiste comprender 12 d  
 [puente

musical]

No te seguiré...  
 ¡Ay!, si es cierto...

Tema: DsA AlaA MeVengaré(seré vengado)  
 Tratamiento: DsA-ds Mal TeAcordarás

Marquetti, Luis. *VALOR CORAZÓN*. En: *GO* II:A3.

Corazón deja tu llanto 8 a  
 ten valor no sigas más 8 b  
 que si alguien te sorprende 8 c  
 de seguro se reirá 8 b'  
 La razón de tu martirio 8 d  
 no la digas por favor 8 c

que parece hasta mentira 8 f  
 que tú flores por amor 8 e

Yo no sé en realidad 7 b'  
 qué se gana con llorar 8 b'  
 como tú sufrí el dolor 8 e  
 de perder una ilusión 8 e'

Corazón deja tus penas 8 g  
 que los años pasarán 8 b'(z)  
 y en el polvo del olvido 8 d'  
 tus lamentos quedarán 8 b'(z)

No suspíres corazón 8 e'  
 por las cosas que se van 8 b'(z)

Yo no sé...  
 Corazón deja...  
 No suspíres...

Tema: Sentencia c/Visión Escéptica-Negativa,  
 Consejo

Tratamiento: AD-ri Sufro Amor

Martínez Gil, Hermanos [SIC] (Letra y música).  
*CANCIÓN SIN NOMBRE*. En: *LR's* II:A7.

Bib: IS 44; CMex I:187; CMex II:1013;  
 CPM II:271; W 37

Quiero arrancar a tus ojos 8 a  
 aunque sea una mirada 7 b  
 a tu boca un suspiro 7 c  
 suspiro de amor 6 d [IS,  
 CMex, CPM: un suspiro]  
 Quiero robarle a tus manos 8 e  
 [CPM: robar0]  
 una tierna caricia 7 f [CPM:  
 aunque sea una caricia]  
 y quedarme en tus brazos 7 e'  
 rendido de amor 6 d

Tanto he deseado tenerte 8 g  
 y besarte en la boca 7 li  
 [CPM: y → 0, + siguiente verso]  
 hasta hacerla sangrar 7 i  
 [IS, CMex, CPM: hacerla → verla]  
 Tanto he soñado quererte 8 g [CPM:  
 Tanto → Mucha]

y saber que me quieres de verdad 11 i'  
 Quiero fundirme en tu vida 8 j  
 y llevarte prendida 7 j  
 aunque se abra la herida 7 j [1S,  
 CMex, CPM: la → una]  
 que sangra por ti 6 k [1S,  
 CMex, CPM: sangre]  
 [puente musical]

Tanto he deseado...  
 Quiero...  
 ...por ti

**Tema:** AF AlaA Teamo + Dame TeDeseo +  
 SoyFirmeContigo = Porti Entrega(HERIDA)  
**Tratamiento:** AF-ds QuieremeMás Entrégate

Martínez, Agustín. *DESESPERACIÓN*. En: *Ant*  
 III:B2.

Solo/sólo, sólo/solo llorando tu amor  
 10 a [?]  
 sin la esperanza de hallar ofvido  
 10 b  
 Y pienso, pienso tan sólo en tu amor  
 11 a  
 que no sé si vendrás a calmar  
 10 c  
 la pena de mi dolor  
 8 a

¿No comprendes que tu amor me está matando?  
 12 d  
 De mi vida este mal no he de arrancar  
 11 c  
 Mi pobre corazón te sigue amando  
 11 d  
 y si piensas que te olvide he de amarte  
 12 e  
 más y más  
 4 f ¿c"?"

[puente musical + (recitado): ¿No  
 se da cuenta mi reina: que su amor me está  
 matando?/ Y si yo sigo llorando/  
 ¿a dónde voy a parar?]  
 ¿No comprendes...

**Tema:** ADC' AlaA Sufro ó RECUERDOS ó  
 NoMeQuieres ?

**Tratamiento:** AD-rl Sufro Ausencia

Matamoros, Miguel. *LÁGRIMAS NEGRAS*. En: *20E*  
 B2; *LR's* EA8.

Bib: *IS* 92; *300B* 38; *W* 89

Aunque tú me has dejado en el abandono 12 a  
 [1S: dejado → echado]  
 aunque tú has muerto todas mis ilusiones 13 b  
 [1S: tu has → ya han]  
 en vez de maldecirte con justo encono 12 a  
 en mis sueños te colmo 7 a'  
 en mis sueños te colmo de bendiciones 12 b

Sufro la inntensa pena de tu extravío 12 c  
 siento el dolor profundo de tu partida 12 d  
 [1S, W: el → o / 300B, W: Y siento

W: partida → falsía]  
 y lloro sin que sepas que el llanto mío 12 c  
 [300B: sin que → aunque / W: y → o;

que tú sepas]  
 tiene lágrimas negras  
 7 e  
 tiene lágrimas negras como mi vida  
 12 d

[Adenda en Cancioneros,  
 mantuvo]

*Tú me quieres dejar* [W: Si tú]  
*yo no quiero sufrir* [W: vivir → sufrir]  
*contigo me voy mi santa* [W: santa → negra]  
*aunque me cueste morir* [W: el morir]

[puente  
 musical]  
 Sufro...  
 + ... ¿tiene lágrimas negras  
 como mi vida!

**Tema:** ADC AlaA EstoySufriendo (PERO)  
 SoyFirmeContigo(AunTeAmo)

**Tratamiento:** AD-rl Sufro Ausencia

**Notas:** No me es claro si la magnanimidad del  
 discurso es amor, desquite o *capitatio benevolentiae*

Monge, [Jesús] Chucho (Letra y música).  
*SACRIFICIO*. En: *DBS* III: A4.  
 Bib: *IS* 38; *CMex* II:976; *CPM* II:199; W  
 146

**CPM:** ¿Por qué te alejas para siempre de mi vida?

13 a

¿Por qué me dejas con el alma entristecida?

13 a

¿Por qué me dejas y te alejas de mi vida?

13 a

si tú bien sabes que te vas y yo me muero

13 b

¿Por qué me dejas, ángel mío, si yo te quiero?

13 b

El sacrificio del amor es el olvido,

13 c

no sacrifices en sus garras mi querer,

13 d

si tú te llevas lo mejor que yo he vivido,

13 c

la humedad de tus besos va en mi ser

11 d

[puente musical]

El sacrificio del amor...

...vaN en mi ser [OJO: el verbo pasó a plural]

**Tema:** ADC AlaA NoMeDesprecies (no me dejes)

**Tratamiento:** AD-ds Correspóndeme

**Notas:** Cfr las transcripciones disponibles para apreciar plenamente la variación métrica que puede presentar una sola canción...

Navarro, [Jesús] Chucho. *PERDIDA*. En: *XERL*  
 [Peerless, 45/8507A] I:B12.

Bib: *IS* 61; *CPM* II:300; *IIIA* 152

Perdida 3 a

te ha llamado la gente 7 b

sin saber que has sufrido 7 c

con desesperación 7 d

Vencida 3 a

quedaste tu en la vida 7 a

por no tener cariño 7 c'

que te diera ilusión 7 d

Perdida 3 a

porque al fango rodaste 7 c

después que destrozaron 7 f

tu virtud y tu honor 7 g ¿d''?

No importa 3 h

que te llamen pérdida: 7 a'

yo le daré a tu vida, 7 a

que destruyó el engaño, 7 i

la verdad de mi amor 7 g

[puente musical  
 se repite toda]

**Tema:** AF AlaA APesarDeTodos TeAmaré →  
 APesarDeTuPASADO TeRedimiré

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre TeProtejo  
**Notas:** Por una vez en la vida, la transcripción  
 cuadra EXACTAMENTE con la letra impresa en la  
 fuente... ¿milagro o una forma distinta de Chucho  
 Navarro de componer?

Navarro, [Jesús] Chucho. *RAYITO DE LUNA*. En:  
*XERL* [Peerless, 45/8555B] II:B12.

Bib: *IS* 61; *CMex* II:957; *CPM* II:217;  
*IIIA* 154

Como un rayito de luna 8 a

entre la selva dormida 8 b

así la luz de tus ojos 8 c

ha iluminado mi pobre vida 10 b

Tú diste luz al sendero 8 d

en mi noche sin fortuna 8 a

iluminando mi cielo 8 c

¿d''??

como un rayito claro de luna 10 a

Rayito de Luna blanca 8 f

que iluminas mi camino 8 g

así es tu amor en mi vida 8 b

la verdad de mi destino 8 h

Tú diste luz al sendero...

[puente musical]

(se repite toda)

**Tema:** AF AlaA Te amo ó  
 ¿Te Amo (porque) Eres Hermosa?  
**Tratamiento:** AF-ri Te Amo (Diferenciándome:  
 EresLoMáximo - EresHermosa)  
**Notas:** La transcripción original era exacta salvo en  
 el corte del 4º verso: ...ha iluminado ;  
 mi pobre vida

Níbor Matta, Juan. *AMAR ES MENTIRA*. En: *XERI*.  
 [Discos Cisne. CI-197(B)] III:A10.

Cuando yo te adoraba 7 a  
 cuando tu me querías 7 b  
 [¿creías?]  
 cuando en el alma mía 7 b"  
 sólo reinabas tú 7 c

Cuando tú me juraste 7 d  
 quererme hasta la muerte 7 e  
 fue que tu boca ardiente 7 e"  
 al besar me mintió 7 f

Más fue la misma historia, 7 g  
 el incansable cuento; 7 h  
 tuviste que mentirme 7 i  
 yo tuve que fingir; 7 j

comedia de la vida 7 b"  
 tristeza del vivir 7 j  
 amar es la mentira 7 k  
 más fácil de decir 7 j

[puente musical]

Más fue...

[puente musical]

Más fue...

[CORO: mentirosa, mentirosa, mentirosa,  
 mentirosa...]

**Tema:** ADC AlaA NoMeQuieres(querías)

**Tratamiento:** AD-ri Sufro Desamor

Núñez de Borbón, Alfredo. *CONSENTIDA*. En: *BIS*  
 I:B5.

Bib: CPM II:223; W 45

[HABLADO: Llevo tantas penas en el alma, que al  
 mirarte a ti nunca pensé/ que pudiera al fin otra vez  
 poner' en un nuevo amor mi te... (en los libros esto  
 es la primera estrofa. En CPM el resto de la canción  
 se estructura en 2 cuartetos... vida, sufrir,  
 consentida, ti, santo, demás, manos, amar)]

Aunque lo pague 5 a  
 con el precio de mi vida, 8 b  
 aunque comprenda 5 c  
 lo que tengo que sufrir, 8 d  
 puedo jurar 5 e  
 que tú serás mi consentida 9 b  
 y que a nadie 4 f  
 quiero tanto como a ti 8 d"

Haz que contigo 5 g  
 mi Calvario se haga santa 8 h  
 Ya no me importa 5 i  
 lo que digan los demás 8 j

Mi corazón se ha de quedar 9 e  
 entre tus manos 5 k  
 cuando el pobre esté 6 l [W: el  
 pobre → al fin]

cansado ya de tanto amar 9 e  
 [puente musical +  
 CORO:-Haz que contigo...]  
 Mi corazón...

**Tema:** AF AlaA Soy firme contigo

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre Constancia  
 (EnElTiempo, HastaMorir)

Núñez de Borbón, Alfredo. *MI PENSAMIENTO*.  
 En: *BIS* III:A1.

Bib: W 102

Besando se vuelve loca 8 a  
 tu boca de corazón 8 b  
 Y tú no quieres ya 7 c  
 darme ni un beso 5 d  
 porque no sabes bien 7 e  
 lo que es amor 5 b"

Te adoro cuando me olvidas 8 f  
 Si me odias te quiero más 8 g  
 Y mientras dure la vida 8 f"  
 mi pensamiento ha de estar 9 h  
 donde tú estás 5 g

[puente musical]  
 Te adoro... [En W se repite TODA]  
**Tema:** AF AlaA Soy firme ó Correspóndeme  
 NoMeHagasPadecer ó APesarDeTI: TeAmaré ó A  
 C P AlaA TeHaréaMiLe y ?  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerreSiempre Firmeza  
 AunqueSufrat(por ti)  
**Notas:** La transcripción original, sujeta a la  
*performance*, fragmentaba mucho más los versos:  
*Besando / se vuelve loca / tu boca / de corazón...*

Núñez de Borbón, Alfredo. *PRECIOSIDAD*. En:  
*GO III:A2*.

Yo tengo ya de amar el alma herida 11 a  
 siento dentro de mí algo muy raro 11 b  
 y hasta el alma te doy en un suspiro  
 11 c

siempre que yo te miro 7 c  
 porque eres una preciosidad  
 10 d

Muchacha preciosa 6 e  
 tu cara te da envidia hasta a una rosa 11 e  
 porque cantas con los ojos al mirar 12 d'  
 y tu boca al dar un beso es un panal 12 d'

Muñeca bonita 6 g  
 por tí mi corazón vive/vibra y palpita 11 g  
 [2]

Y yo sé que no tendrás ningún amor 12 h  
 que te bese y te idolatre como yo 12 h'  
 [puente

musical]  
 Muñeca bonita...

**Tema:** AF AlaA Eres Hermosa +  
 Soy firme Contigo (te idolatre como yo)  
**Tratamiento:** AF-rl Quíereme Más Entrégate  
 Te Descos

Pérez, Pedro Pablo. *ESO CRES TÚ* [sic]. En: *EIA*  
 9; *GO III:8*.

¡Tantas falsedades, 6 a  
 como me haces tío! 6 b  
 ¡Tanto que he sufrido, 6 c  
 eso crees tío! 6 b

No pienses que vas a herirme 8 d  
 con tu pobre maldad 7 e  
 sólo una vez sufrí, 7 f  
 una vez, nada más, 7 g  
 pobre de ti 5 f  
 y tu falsedad 6 e

[puente musical]  
 (se repite toda)

**Tema:** DsA AlaA TeRechazo  
**Tratamiento:** AD-rl Sufro Despecho

Pulido, Abelardo. *ENTREGA TOTAL*. En: *ISG 13*;  
*Casa II:A2*.

Esta vez ya no soporto 8 a  
 la terrible soledad 8 b  
 yo no te pongo condición 9 c  
 harás conmigo lo que quieras 9 d  
 bien o mal 4 e

Llévame de ser posible 8 f  
 hasta la misma eternidad 9 b  
 donde perdure nuestro amor 9 e"  
 porque tú eres 5 g  
 toda mi felicidad 8 b

Llévame si quieres 6 g  
 hasta el fondo del dolor 8 e"  
 hazlo como quieras 6 d  
 por maldad o por amor 8 e"  
 pero esta vez 5 h

quiero entregarme a ti 7 i  
 en una forma total 8 b"  
 no con un beso nada más 9 b"  
 quiero ser tuyo 5 j  
 sea por bien o sea por mal 8 b"

[puente musical]  
 Se repite toda...

**Tema:** AF AlaA Porti Entrega

**Tratamiento:** AF-ds Olerta TeQuerréMás  
Entrégome

**Notas:** ¿Hay aquí un discurso andrógino o se trata de una canción pensada para una voz de mujer y por eso el manejo resulta extraño?

Quiñones, José D. *VAGAR ENTRE SOMBRAS*. En:  
*Casa* II:B2.

Bib: W 170

No te haré mal, ni bien. 7 a  
no te haré nada 5 b  
No te diré ni adios 7 c  
cuando me vaya 5 b'(z)

Vagando entre las sombras 7 d  
silenciosamente 6 e  
llorando de dolor 7 c' [W: de → mí]  
me iré para no verte 7 e'

Te acordarás 5 f  
de mí cuando me vaya 7 b'(z)  
Has de llorar 5 f'(y)  
desesperadamente 7 c

Cuántas cosas 4 d'  
atormentarán tu vida 8 g  
la rutina ha de llegar 7 f'(y)  
cuando me vaya 5 b'(z)  
[puente musical]

Vagando entre las sombras...  
Te acordarás...  
Cuántas cosas...

**Tema:** ADC AlaA TengoQueAlejarne ó DsA AlaA  
DejaréDeQuererte ?

**Tratamiento:** DsA-ds Mal TeAcordarás

**Notas:** En W se titula *Vagando entre sombras*

Ramírez Villarreal, Rafael. *NUESTRO AMOR*. En:  
*As* A7.

Ya tú ves 4 a  
que no puedo alejarme 7 b  
que no puedo dejarte 7 c

ni alejarne ni dejarte 8 c  
yo no puedo separarme 8 b  
ni olvidarme de tu amor 8 d  
CORO-y lo sé 4 a"  
porque acabo de enterarme 8 b  
que no puedo ni alejarme 8 b  
ni dejarte, ni olvidarme 8 b  
así me siento yo 7 d"  
he sufrido un gran dolor 8 d

Nuestro amor 4 d  
nuestro amor 4 d  
nuestro amor es algo grande 8 c  
nuestro amor es como un mundo 8 f  
nuestro amor es como un sol 8 d"  
que no nos deja separarnos 9 g  
ni alejarnos ni dejarnos 8 g  
porque es grande nuestro amor 8 d  
[puente musical]  
Ya tú ves...  
Nuestro amor...  
...nuestro amor!

**Tema:** AF AlaA APesarDeTantosde nosotros  
mismos) Te amaré

**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréMás

**Notas:** HOMÓNIMAS: anónima, de Rafael  
Hernández y de Rubén Fuentes, todas en *CMex*  
II:825

Ramírez, Rafael. *CUANDO UN AMOR SE VA*. En:  
*XERL* [Peerless, 45/86??] 1:A10.

Que mi modo de vivir es un desastre 12 a  
que no enfrente con valor la realidad 12 b  
que me debo de eximir de ser cobarde 12 c  
pero, al fin, ¿qué ha de esperarse 8 a"  
cuando un amor se va? 7 b"

Que me embriago con licor más de la cuenta 12 d  
que me da por la canción y por gritar 12 b"

que no busco ni la paz en mi conciencia

12 e

si bien sé que nada alienta

8 e"

cuando un amor se va

7 b"

Yo quise hallar un cielo entre tus brazos

11 f

el mundo nuestro / que había soñado

10 g

Y tú me diste sólo un amor falso

11 h

el desamparo / de tu maldad

10 h

Que mi modo de vivir es un desastre...

musical]

(se repite toda)

**Tema:** ADC AlaA NoMeQuieres + RECUERDOS

**Tratamiento:** AD-rl Sufró Desamor NoTeOlvido

Rodríguez, Arsenio. *CONTÉSTAME*. En: *c/M(R)*  
A2, *c/M(A)* 16.

Bib: 300B 87

Esta última carta que escribí

11 a

decíde el acuerdo entre los dos

[sic]

aquel acuerdo que decía así:

11 a

eternamente tú serás mi amor

[se repite toda la estrofa]

Cuántas cosas prometiste

8 c

y ninguna las cumpliste

8 c

[OJO: sintaxis]

Quiero saber si es que tienes otro amor

12 b

para no estorbarte

6 d

dejarte tranquila

6 e

y arrancar de mi pecho este inmenso dolor

13 b

que me acaba la vida

7 e

y decirte adiós

6 b"

[puente

musical]

Cuántas cosas...

**Tema:** DsA AlaA (Díme si)NuestroAmorTerminó ó  
ADC AlaA ¿MeQuieresONoMeQuieres?

**Tratamiento:** AD-rl Sufró Duda

Rodríguez, Johnny. *FICHAS NEGRAS*. En: *15G 12*;  
en *XERL* [Peerless, 45/7995A] III:A8 mezclada con  
*Flores negras*.

Bib: CMex I:481

Yo te perdí

5 d'

como pierde aquel buen jugador

10 j

que la suerte perversa marcó

10

k(j')

[XERL: que en la]

su destino fatal

7 g'

Pero jugué

5 l

[XERL: Pero → Yo y]

mis cartas abiertas al amor

10 j

la confianza que tuve tronchó

10 k(j')

nuestra felicidad

7 g

Pero en cambio tú

6 m

[XERL: el resto lo canta el CORO]

me jugaste fichas sin valor

10 j

fichas negras como es el color

10 j

de tu perversidad

7 g

Hoy te perdí

5 d'

[CMex: Hoy → Yo / XERL: Yo ya jugué]

y te juro, no vuelvo a jugar

10 n(g')

porque a nadie más yo podré amar

10 n(g')

[CMex, XERL: podré → volveré]

como te quiero a ti

7 d'

[XERL: coro hasta aquí]

[puente musical]

Pero en cambio tú...

**Tema:** DsA AlaA TeReclazo(te reclamo por  
traidor/a)

**Tratamiento:** DsA-rl NoTeOlvido

**Notas:** en CMex I:481 se le cataloga como "Bolero  
de moda", sin más explicación de lo que tal cosa sea

Rosas, Julio. *RÉNTAME UN CUARTITO*. En: *c/M(G) 2*.

[Voz de mujer: anuncio clasificado. se alquila. cuarto para caballero. moderno y cómodo. amor. cariño. besos y comprensión. calle de la pasión, esquina de amor sincero]

Réntame un cuartito  
en el hotel de tu alma 7 b 6 a  
quiero estar cerquita  
de tu corazoncito 7 a 6 c  
  
Y cuando suspires 6 d  
suspirar contigo 6 a'(z)  
sentir las emociones 7 e  
que nunca yo he sentido 7 a'  
  
Yo a ti te quiero 5 f  
con toda mi vida 6 c'  
con mi idolatría 6 c'  
y profunda pasión 7 g

Réntame un cuartito 6 a  
en el hotel de tu alma 7 b  
quiero estar contigo 6 a'(z)  
contigo mi amor 6 g'(y)

**CORO:-** Yo viviré 5 h  
en él la vida plena 7 i  
dulce amor 4 g'(y)  
y moriré 5 h  
cuando tú me desahucies 7 d'  
¡qué dolor! 4 g'(y)

Yo a ti te quiero...  
Réntame...  
...;contigo mi amor!

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme  
**Tratamiento:** AF-ds QuiétemeMás Entrégate

Ruiz Armengol, Mario. *ESTOY ENAMORADO*. En: *EHA 10*.

Yo la fe he perdido de vivir cansado estoy  
14 a  
sufro sinsabores que amargan mi existir  
14 b  
viendo que otros tréan eso aumenta mi dolor  
14 a'  
decepcionado, solo y triste por el mudo voy  
15 a

No sé qué hacer ni qué pensar  
9 c  
me faltas tú y tú mirar  
9 c  
Estoy tan enamorado  
8 d  
sin ti no vale mi vida  
8 c  
pues tú me hiciste creer  
8 f  
que yo era parte de ti  
8 g(b')  
y tú de mí  
5 g(b')

Ayer te vi  
5 g(b')  
me estremecí  
5 g(b')  
Te fui a rogar  
5 c  
no pude hablar;  
5 c  
el llanto estaba en mis labios  
8 h  
decirte no pude nada  
8 i  
pero en tus ojos leí  
8 g(b')  
que ya tú sabes de mi sufrir  
10 b

[puente musical]

No sé qué hacer...  
Ayer te vi...

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme  
NoMeJagasPadecer  
**Tratamiento:** AF-ds QuiéremeSiempre

Ruiz Rueda, J. y J.A. Zorrilla Monis. *NO VUELVAS*. En: *EHA* 7.

"Mi vida, me muero  
6 a  
Mi vida, te quiero"  
6 a'  
Así, tu voz me acariciaba un día 11 b  
En tí, la llama del amor ardía 11 b

"No vuelvas. Olvida" 6 b'  
Me dices ahora 6 c  
Apenas creo lo que estoy viviendo 11 d(a")  
tu amor murió cuando murió el deseo 11 e(a")  
[puente musical]

"No vuelvas..."

**Tema:** DsA AlaA RECUERDOS

**Tratamiento:** DsA-r1 SeAcabó

Sabre Marroquín, José. *NOCTURNAL*. En: *ISR* A1;  
*2OE* B3; *LR's* 1:A9; *XERL*. [Dimisa, 45/4368, 3335]  
1:A3; *XERL* [Orfeón, 45/1557, 3335] 1:A4.  
Bib: *IS* 14; *IIIA* 150

A través de las palmas 7 a  
que duermen tranquilas 6 b  
la luna de plata 6 c  
se arrulla en el mar 6 d  
tropical 4 d"  
y mis brazos se tienden, 7 c  
hambrientos, en busca de tí 9 f

En la noche un perfume 7 g  
de flores evoca 6 h  
tu aliento embriagante 6 i  
y el dulce besar 6 d  
de tu boca 4 j  
y mis labios esperan, 7 k  
sedientos, un beso de tí 9 f

Siento que estás junto a mí 8 f  
pero es mentira 5 l  
es ilusión ¡ay! 5 u  
y así paso las horas 7 n

y paso las noches 6 o  
pidiendo a la vida 6 p  
el milagro de estar 7 d  
junto a tí 4 f  
Y tal vez ni siquiera 7 q  
en tus sueños 4 r  
te acuerdes de mí 6 f  
de mí  
de mí

**Tema:** Af AlaA Dame(vuelve) DéjameEstarContigo

**Tratamiento:** DsA-ds QuieremeMás Vuelve

**Notas:** en *IIIA*, José Sabre Marroquín y José Mojica

Salinas, Gil. *EL RETRATO*. En: *XERL* [RCA Victor, 76/1037/DsA-4008] 1:A7.

[Voz de mujer: *Hello* negro ¿y de mi retrato qué?  
Daniel Santos: ¿Tu retrato? (carcajada... la misma carcajada 1/2 terrible, 1/2 patética de TODAS las grabaciones en que las hay)]

Rompí el/un retrato 5 a  
lo hice pedazo/pedazos 5 b  
porque no quiero 5 c  
ya sufrir más 5 d

Rompí el retrato 5 a  
lo hice pedazo 5 b  
Amor ingrato 5 a  
no vuelvas más 5 d

Para olvidarme 5 e  
de aquel idilio 5 f  
que fue en mi vida 5 g  
desilusión 5 h

Rompí el recuerdo 5 i  
que me mataba 5 j  
y haceraba 5 j  
mi corazón 5 h

[puente musical]

Rompí el retrato  
lo hice pedazos  
amor...  
Para olvidarme...  
Rompí el recuerdo...

[Daniel Santos: Soy un canalla, ¿eh? (nueva carcajada)]

Tema: ADC AlaA DeJéDeQuererte - NoMeQuieres

Tratamiento: DsA-rI SeAcabó

Notas: el título es una inferencia mía a partir del texto porque la grabación de la que se transcribe tenía una etiqueta que impedía leer

Sandoval, Rodolfo *Chamuco*: (Letra. Música de Alberto Domínguez). *FRENESÍ*. En: *BIS* 1:33.

Bib: *IS* 47; *CMex* 1:487-488; *CPM* 11:195;

*HdIA* 125; *W* 75

Bésame tú a mí	6 a	
bésame igual que mi boca te besó	12 b	
Dame el frenesí	6 a	
que mi locura te dio		8 b
¿Quién, si no fui yo,	6 b	
pudo enseñarte el camino del amor;	12 b'	
muerta mi altivez	6 c	
cuando mi orgullo rodó a tus pies?	10 c	
Quiero que vivas solo para mí	11 a	
y que tú vayas por donde yo voy	11 b'	
para que mi alma sea nomás de ti	11 a	[HdIA:
Dame la luz que tiene tu mirar]		
bésame con frenesí		8 a
Dame la luz que tiene tu mirar	11 d	
y la ansiedad que entre tus labios vi		11 a
esa locura de vivir y amar	11 d	[W:
vivir → sufrir]		
que es, más que amor, frenesí	8 a	[W: que
(1º) → 0]		
Hay en el beso que te di	9 a	
alma, piedad, corazón	8 b'	
dime si sabes tú sentir	9	a'
[Cancioneros: si → que]		
lo mismo que siento yo	8 b	
Quiero que vivas sólo para mí...		
musical]		[pitente
Quiero que vivas sólo para mí...		
...;bésame con frenesí?		

Tema: AF AlaA Correspóndeme Quiéreme + Dame TeDesco

Tratamiento: Af²-ds QuiéremeMás Entrégate

Notas: *CMex* da a Alberto Domínguez como autor, lo que demuestra, una vez más, que en la lírica popular quien canta y/o hace la música suele pesar más que quien escribe la letra

Del modernismo cosmopolita y el amañillamiento light... un caso parecido a *Capullito de alhelí*

Santos, Daniel. *¿POR QUÉ DUDAS MI AMOR?*. En: *GO* 11:34.

Tú me preguntas	5 a	
que si es verdad que te quiero	8 b	
Tú me preguntas	5 a	
que si sólo a ti yo anhelo	8 b	
Quiero que sepas	5 c	
que por siempre te venero	8 b	
cuál diosa del amor		7 d
que embruja que roba un corazón	10 e	
lo llena de pasión	7 e	
con besos y sensual ternura		9 f
¿Por qué dudas mi amor?	7 d	
¿Por qué dudas de mí		7 g
si te di el corazón		7 e
citando te conocí?		7 g
Embrujado yo estoy		7 h
yo no puedo vivir		7 g''
si no soy fiel esclavo		7 i
y tú dueña de mí		6 g
¿Por qué dudas mi amor?	7 d	
¿Por qué dudas de mí?	7 g	
¿Qué más quieres que diga?	7 j	
¿Qué más quieres de mí?	7 g	
Si no estás complacida	7 k 'j''?	
con ser yo un infeliz	7 g''	
ven, acaba mi vida		7 k
que prefiero morir		7 g''
ven, acaba mi vida		
que prefiero morir		

[puente musical]

¿Por qué dudas...  
Si no estás...

**Tema:** AF AlaA SoyFirmeContigo  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre

Santos, Daniel. *AMNISTÍA*. En: *LR's II:A3; C A2*.

Hay que haber estado preso 8 a  
un sólo día 5 b  
para saber 5 c  
lo que vale la libertad 9 d

Es por eso que yo ruego 8 e  
una amnistía 5 b  
para esos pobres 5 f  
¡Oh Virgen de la Caridad! 9 d

Ni la suerte ni la desgracia 9 g  
son perennes; 4 h  
en este mundo 5 i  
todo tiene que cambiar 8 j ¿d"?

La amnistía 4 b  
es la bendición solemne 8 h"  
para las madres 5 k  
para los hijos 5 l  
para el hogar 5 j

[puente musical]

Ni la suerte...  
La amnistía...  
Hay que haber...

**Tema:** ¿Autor a la familia, a la libertad?  
**Tratamiento:** OTROS Cárcel Familia  
**Notas:** A ratos es más ProVida que bolero,  
lástima...

Santos, Daniel. *AMOR DE AYER*. En: *C B5; LR's II:A10*.

¡Oh, mi adoración, mi corazón, amor de ayer!  
14 a

Ayer eras mi amor bella ilusión que se me fue  
15 a'  
ayer eras, mi amor, bálsamo de mi dolor  
14 b  
Ven, ven y no te vayas otra vez?  
11 a'

Ayer mi corazón lleno de amor  
11 b  
se lo brindé y desde que se fue  
11 a'  
yo no me puedo contener  
9 a'  
amor, amor de ayer  
7 a'

[puente musical]

Oh, Queen of my love all I adore my love I pray  
14 a"  
I pray Queen of my love to all above  
11 b"  
for your return. Return, my love, return  
11 b"

Amor  
CORO:-amor  
amor  
de ayer  
de ayer

**Tema:** ADC AlaA SufroDeAusencia  
**Tratamiento:** AD-rl Sufro Ausencia  
**Notas:** *LR's* y *C* parecen ser una misma grabación.  
**HOMÓNIMA:** de Agustín Lara (*CMex*  
Y:81)

Santos, Daniel. *CARTA DE LINDA*. En: *XERI*  
{Orfeón, 45/1683, 6030} II:A8.

Por fin, recibí carta de Linda 10 a  
Por fin, ahora sí sé dónde está: 10 b  
en un convento 5 c  
donde vive cerca'l cielo 8 d  
donde se cortó su pelo 8 d  
y entregó su libertad 8 e-b"

¡Qué malicia tan perversa!	8 f	
¡Qué ignorancia a la verdad!	8 e	
Ella a mí me idolatraba	8 g	
y yo desde aquel altar		8 h-b"
la besaba y la cugiaba	8 i	
hasta que no pudo más	8 j-b"	

Y se fue y me dejó en la soledad 11 e  
[puente musical]

¡Qué malicia...  
Y se fue...

**Tema:** AlaA Nuestro Amor Terminó (por mi culpa)  
**Tratamiento:** DsA-d Se Acabó  
**Notas:** El arrepentimiento es Amor o Des Amor?

Santos, Daniel. *CAUTIVERIO*. En: *D B3; EIA 17; LR's III:B5; XERI II:A7*.

Qué lentas pasan las horas	8 a	
en esta cautividad		8 b
Aquí se sufre y se llora	8 a"	
qué triste es la soledad	8 b	

Las horas parecen años	8 c	
diez años parecen más	8 d-b"	
Los antiguos son extraños	8 c	
se olvida la humanidad	8 b	

Las sombras van en rebaño	8 e	
domina la obscuridad	8 b	
cada minuto un peldaño	8 e	
que escala la libertad	8 b	
		[puente musical]

(se repite toda)

**Tema:** Otros Autores ¿a la libertad?  
**Tratamiento:** OTROS libertad

Santos, Daniel. *DE TI Y DE MÍ*. En: *ASM B4*.

Estoy enamorado de ti	10 a	
pero tengo miedo	6 b	
de quererte mucho	6 c	

y que tú algún día 6 d  
te burles de mí 6 a

Estoy enamorado de ti 10 a  
y aunque yo me muero 6 e-b"  
por el desespero 6 f-b"  
así lo prefiero; 6 g-b"  
mejor es sufrir 6 a"

Porque yo te quiero 6 g-b"  
porque te venero, 6 f-b"  
porque enamorado 6 b  
me siento de ti 6 a

Estoy enamorado de ti  
pero tengo miedo...  
[puente musical]

Porque yo te quiero...  
Estoy enamorado de ti  
pero tengo miedo...

**Tema:** AF AlaA Soy Firme Contigo-  
¿Me Quieres (O No Me Quieres?) ó Correspóndeme  
Quiéreme  
**Tratamiento:** Af-ds Quiéreme Más

Santos, Daniel. *DELIRIUM*. En: *XERI [Discos Cisne, CI-197(A)] III:A9*.

[Risa macabra]  
Así yo empecé 6 a  
CORO: -Así él empezó 6 b  
con una copa de licor 9 c

para olvidar mi pena 7 e  
y hoy que está la copa llena 8 e  
voy sufriendo una condena 8 e  
de amargura y de dolor 8 c

Tengo sueños tortuosos 8 f [sic]  
tengo días tormentosos 8 f  
por la causa del licor 8 e  
Dicen que es la luna llena 8 e  
pero sé que es la vertena 8 e [?]  
del delirio y del alcohol 8 c"

Si contemplo las estrellas 8 g

me parece que se estreñan, por su odio, contra mí	8 h 8 i		esta realidad malvada 8 e
Y si hablo de querellas sinalefa]	8 g	[NO hay	
no me escuchan y me vejan sin hablar de mi sufrir	8 k-i"	8 j	Me atacó con su puñal embriagado y sin pensar de que en forma desigual mi pistola yo portaba 8 b
Soy el molde de las huellas que el alcohol y las doncellas ese trago y las estrellas	8 g 8 g 8 g	8 g	Pero tuvo que pasar. 8 d
-ya no es tiempo de querellas han grabado en mi vivir	8 k-i"	8 j	sin poderse balancear 8 d
Así yo empecé	6 a		a mi cterpo se aferraba hizo el arma disparar 8 d
	[puente musical]		y al caer pude palpar 8 d
Si contemplo... Soy el molde...			que la vida lo dejaba"
Así yo empecé -con una copa de licor [Otra risa macabra]			8 b [puente musical]
<b>Tema:</b> OTROS Amores ¿a la bebida?			"Pero tuvo que pasar...
<b>Tratamiento:</b> OTROS alcoholismo			...era mi amigo del alma yo no lo quise matar"
<b>Notas:</b> Como propaganda para la Liga de AA sería de lo más útil porque, en general, los golpes de pecho NO suenan a Bolero, en que suele privar el cinismo			8 d 8 g
<b>Santos, Daniel. LOS DOS AMIGOS. En: XERI.</b> [Orfeón, 45/1376, 6037] II:B3.			<b>Tema:</b> OTROS Amores ¿a la libertad? ú Otros, DRAMAS de la "vida real" ? <b>Tratamiento:</b> OTROS libertad <b>Notas:</b> Tiene poco que ver con un discurso de bolero standard, pero estructuralmente es perfecta
Oigan la historia que contone un preso, un preso que conmigo platicaba, me contaba del dolor	11 a 11 b 8 e		Santos, Daniel. <b>ESCRÍBEME.</b> En: C A3; LR's II:A4.
y temblaba por temor	8 e		Escribeme que tus cartas me hacen falta esta duda me arrebató 8 a"
que el recuerdo le causaba al saberse el matador	8 b 8 e		no sabiendo cómo estás si es que ya te has olvidado 8 b
al saberse el matador	8 e		de este hombre que te quiere 8 d
de su amigo que entrañaba	8 b		a quien tú le habías jurado que entre todas las mujeres 8 c
8 b			8 d"
"Yo no quiero recordar no me puedo acostumbrar yo no puedo ni olvidar	8 d 8 d 8 d		no habría otra que esperara, 8 a"
			como tú, mi adoración 8 e
			¿Qué te pasa que no viene 8 d

una carta que me diga de tu amor?	12 e"	que yo soy boricuá	
si me esperas, si me quieres		6 c	
8 d <sub>6</sub> "?		y quiero ayudar	6 b"
o si ya me olvidó tu corazón	11 e		{puente
		musical]	
Escribeme y asegúrame mi amada	12 a"	Levanta Borinquen...	
que mis viles pensamientos			
8 f			
son de celos sin razón			
8 e			
y que sólo no has podido	8 g		
porque estás muy ocupada	8 a"		
que, aunque no me hayas escrito,	8 h-		
¿E?"?			
soy el dueño de tu amor	8 e"	Santos, Daniel. <i>LA MUERTE DE LINDA</i> . En: <i>BR</i>	
	{puente	B2.	
musical]			
Escribeme y asegúrame mi amada...		{Entrada: la <i>Marcha fúnebre</i> , Mendelsson]	
		Y llegó a pasar que el amor aquél	11 a
		de Linda y Daniel un día se terminó	12 b
		No fue la maldad, ni fue la traición :	11 c
		la Divinidad se la arrebató	
		11 b	
		Y cuentan los que viven en el mundo	11 d
		que el bardo que a su Linda le cautó	
		11 b	
		hoy sufre sin cesar, amargamente,	11 e
		su ausencia desde el día en que murió	11 b
		No sabe la razón de su infortunio	11 f
		No sabe por qué Dios se la llevó	11 b
		Blasfema al pensar que Dios, celoso,	11 g
		no quiso que ella fuera de los dos	11 b"
			{puente
		musical]	
		Y hoy citentan...	
		No sabe la razón...	
		Y la verdad fue que la necesitó	12 b
		para que en su vergel brillara como el Sol	13 b"
		{Salida: la <i>Marcha fúnebre</i> , Mendelsson]	
		Tema: Amor... Narración e/Visión Dolorosa	
		Tratamiento: AD-ri Sufrío Ausencia	
Santos, Daniel. <i>LEVANTA BORINQUEN</i> . En: <i>GO</i>			
III:B1.			
No ruegues más Borinquen con palabras	11 a		
no ruegues más tu ansiada libertad	11 b		
levanta y glorifica tu bandera			
11 c			
que el mundo está cansado de esperar	11 b"		
enseñe que tus hombres son valientes	11 d		
enseñe que son hombres de verdad	11 b		
Si Cuba con valor fue a la manigua	11 e		
tú puedes irte al campo y a al manglar	11 b"		
olvidate del dicho de la antigua	11 e		
que nada ya se saca con hablar	11 b"		
Levanta Borinquen			
6 f			
despiértate ya			
6 b"			
has algo, Borinquen			
6 f			
por tu libertad			
6 b			
dame a mí un machete	6 g		
dame a mí un manglar	6 b"	Santos, Daniel. <i>EL PRESO</i> . En: <i>Ant</i> III:B3.	

Preso estoy, estoy cumpliendo mi condena,  
12 a  
la condena que me da la sociedad  
12 b  
Me acotgojo, me avergüenzo y me da pena  
12 a  
pero tengo que cumplirla en soledad  
12 b

Mi guitarra huérfanita ya no suena  
12 a  
y aunque tarde sé que es una realidad:  
12 b  
que el que juega tan cerquita la candelita  
12 a  
sí no vive con cautela quemará  
12 b"

Sólo pido a mis amigos de allá afuera  
12 a  
que se cuiden del llor y su maldad  
12 b  
que la única, la última y primera  
12 a  
para siempre es la palabra libertad  
12 b

[puente  
musical]  
(Se repite toda  
...libertad  
...;libertad!)

**Tema:** Otros Amores ¿a la libertad?  
**Tratamiento:** OTROS libertad

Santos, Daniel. *PRINCESA*. En: *BR A6*.

Princesa soy un mendigo 8 a  
una limosna por Dios 8 b  
No, no es dinero lo que pido 9 a  
sólo un poquito de tu amor; 9 b"  
que me miren más mis ojos, 8 c  
bésame tus labios rojos, 8 e  
dale calma a mi dolor 8 b"

Ayer cuando pasaste 7 d  
no me miraste 5 d  
seguiste muy altanera 8 e

sin comprensión 5 f  
[de] que este mendigo 5 a  
sin dinero hubiera 7 e  
por casualidad un corazón 10 f

Princesa,...

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme Quiéreme  
**Tratamiento:** AF-ds QuietemeMás Entrégate

Santos, Daniel. *EL QUE CANTA*. En: *c/MIR B2*.

Cuántos olores 5 a  
cuántos halagos 5 b  
después que canto 5 c  
una canción 5 d

Cuánta tristeza 5 e  
cuánta amargura 5 f  
traerán los años 5 b"  
cuando no pueda 5 g  
cantar esa canción 7 d

Cuando yo pienso 5 h  
que la voz dura tan poco 8 i  
me vuelvo loco 5 i  
y me duele el corazón 8 d"

Porque el que canta 5 j  
dice mucho y sufre poco 8 i  
porque el que canta 5 j  
olvida su dolor 7 k

[puente musical  
se repite toda]

**Tema:** OTROS Amores ¿al arte? ¿al momento?  
**Tratamiento:** OTROS vejez

Santos, Daniel. *ROMANCE DEL GOBERNADOR*.  
En: *BR A3*.

No hagas caso al mundo si la quieres 10 a  
Deja que te juzguen sin piedad 10 b  
Que el amor aquél que odian las mujeres 11 a  
es el amor aquél que no le/les da 11 b"

Si es preciso deja lo que tienes	10 a
y tonta en tus brazos ni felicidad	12 b
lléname de amor y demás/de más placeres	11 a
[?]	
que es/es lo que te lleva para la eternidad	13 b
[?]	
Un trono igual que el tuyo fue despreciado	12 c
por un rey que adoraba sin falsedad	12 b
a una mujer plebeya que enamorada	12 d
le juró para siempre amor con sinceridad	14 b
	[puente musical;
¡CON ARPA!]	
Un trono igual que el tuyo...	
...le juró para siempre amor ¡con sinceridad!	

**Tema:** Narración de A F c/Visión Positiva, Consejo  
**Tratamiento:** AF-ds TeQuerréSiempre  
**Notas:** Decir que funciona como *ejemplo* ¿es arriesgar demasiado?... Digo, la tragedia imita acciones de seres NO-comunes y aquí el ejemplo es un REY...

Santos, Daniel. *SÉ QUE HAS DE VOLVER*. En: BR B5.

Sé que has de volver	
6 a	
corriendo hacia mis brazos	
7 b	
sé que has de volver	
6 a	
y yo me alegraré	7 c(a")
sé que has de volver	
6 a	
después de tus fracasos	7 b
sé que has de volver	
6 a	
y te perdonaré	
7 c	
Porque tú no encontrarás	8 d
otro amor que sea igual	8 d"
a este que nació dentro de mi alma	11 e
a este que jamás te negaré	11 e

a este que nació dentro de mi alma	11 e
a este que jamás te negaré	11 e
Por eso es que quiero decirte	9 f
que vengas si quieres volver	9 a
no temas no pienso reñirte	9 f
te estrecharé en mis brazos como ayer	11 a
no temas no piensa reñirte	9 f
te estrecharé en mis brazos como ayer	11 a
	[puente musical]
Par eso es que quiero decirte...	

**Tema:** ADP NadieMcGana... (o eso cree él)  
**Tratamiento:** AD-ds Vuelve

Santos, Daniel. *SOY COMO SOY*. En: BR A5.

Soy como soy y no como tú esperas	11 a
Soy como soy yo vivo a mi manera	11 b(a")
Soy como soy y aunque tú no lo quieras	11 a
yo seguiré cantando	7 c
yo seguiré tomando	7 c
hasta que muera	5 b(a")
No importa que amenaces:	7 d
está la puerta abierta.	7 c
Ni falta que me haces;	7 d
para mí ya estás muerta	7 c
Soy como soy y aunque tú no lo quieras	11 a
yo seguiré cantando	7 c
yo seguiré tomando	7 c
hasta que muera	5 b(a")
	[puente musical]
No importa que amenaces...	
Soy como soy	
y aunque tú no lo quieras...	

**Tema:** ADP AlaA NoMeImportasTanto(cómo me importo yo mismo)

**Tratamiento:** DsA-r1 SeAcabó

**Notas:** HOMÓNIMA: de Pedro Junco (300B 129)

Santos, Daniel. *EL VIENTO Y LA PALMA*. En: *XERL* [Orfeón. 45/2101, 10751] 1:B13.

Cómo son las cosas cuando son del alma 12 a  
cuando yo te conocí perdí la calma 12 a  
me estremecí como una palma 9 a  
cuando la maltrata el viento  
8 b  
como tú me hiciste a mí 8 c

Tú eres el viento, yo soy la palma 10 a  
tu sentimiento no es para mí  
10 c

Tú me arrebatas ¡oh, cruel tormento! 10 b  
luego me matas con frenesí  
10 c

Tú eres el viento, yo soy la palma 10 a  
cuando te vayas seguiré aquí 10 c  
con las estrellas, el sol y la montaña 12 d  
nada se extraña, seré feliz 10 c"  
[puente

musical]

Tú eres el viento,  
yo soy la palota  
cuando te vayas...

**Tema:** ADC AlaA NoMeDesprecies +  
RECUERDOS

**Tratamiento:** AD-ds Correspóndeme

Santos, Daniel. *VIRGENCITA DEL CAMINO*. En: *GO* 1:B1; *XERL* [RCA Victor. 76/2064/M-23-1140] 1:B8.

Virgen del camino 6 a  
Virgen milagrosa 6 b  
vengo aquí a pedirte 6 c  
vengo aquí a rogarte: 6 d

dame tu perdón 6 c

Pecador del mundo 6 f  
vivo aquí en la Tierra 6 g  
como en la tiniebla 6 g"  
y en desilusión 6 c'

Aquí tienes todo 6 h  
todo lo que tengo 6 i  
todo a ti te ofrendo 6 i  
con el corazón 6 c

Con mi fe intachable 6 j  
mi esperanza plena 6 k  
y mi alma llena 6 k  
de creencia en flor 6 c'

Virgen del camino...

CORO-Ah, ah, aaah  
-mh, mh, mmmmh

**Tema:** OTROS Amores ¿a la Virgen?

**Tratamiento:** OTROS Virgen

Silva, Mirta. *EN MI SOLEDAD*. En: *EHA* 12.

En mi soledad 6 a  
yo pienso en ti 5 b  
En mi soledad 6 a  
me acuerdo de tu amor 7 c

Y aunque fuiste cruel 6 d"  
yo bien te amé 5 d"  
Y me pagaste 5 e  
burlándote de mí 7 b

Hoy comprendo yo 6 c"  
lo que es la vida: 5 f  
yo te di amor 5 c  
y recibí heridas 7 i

más te perdono 5 g  
yo lo confieso: 5 h  
quisiera odiarte, mi bien 8 i?  
pero no puedo 5 k  
[puente musical]

(se repite toda)

**Tema:** DsA AlaA RECUERDOS  
**Tratamiento:** DsA-rl NoTeOlvido

Sin autor. *¿QUÉ SERÁ DE MÍ?*. En: *LR's* 1:83.

¿Qué será de mí, si tú me dejas? 10 a  
 ¿Qué será de mí, si tú me olvidas? 10 b  
 ¿Qué será de mí, dime mi vida, 10 c  
 si tú me dejas, si tú te alejas de verdad? 14 d

Vivir ya no podré con tanta pena 11 e  
 sufriría la condena 8 e  
 de no verte nunca más 8 d'(z)  
 Yo me quitaría la vida 8 c  
 para acabar con mi pena 8 c  
 y se curaría la herida 8 e  
 al no verte nunca más 8 d'(z)

**Tema:** AF AlaA Correspóndeme  
 NoMeHagasPadecer

**Tratamiento:** AF-ds QuieremeSiempre

Sin autor. *AUSENCIA*. En: *LR's* 11:88.  
 Bib: *CMex* 1:131

Cuando se apartan los corazones 10 a [CMex: los → dos]  
 cuando se dice adiós para olvidar 11 b  
 dice la ausencia: "te llevo conmigo 11 c  
 para que olvides para que no sufras más" 13 b'

Y lejos pero muy lejos, vuela mi pensamiento 15 d [CMex: mi → el]  
 Y tristes como un lamento 8 d'  
 son los suspiros del corazón 10 e

Ausencia tú que pensabas poner 11 f  
 alivio a mi penar 8 g  
 Ausencia te has engañado 8 h  
 por lo mucho que he llorado 8 h [CMex: por → Y]  
 no te puedo olvidar 7 b [CMex: te → lo]

CORO: -sin ti  
 no podré vivir jamás

Ausencia  
 me has engañado...

CORO: -sin ti  
 es inútil vivir  
 como inútil será  
 No te puedo olvidar

**Tema:** Generalización V:dolorosa

**Tratamiento:** DsA-rl NoTeOlvido

**Notas:** Tanpoco la transcripción del *CMex* asienta la autoría.

INTERTEXTUALIDAD: lo que el cora canta es una cita de *Sin ti* (Pepe Gufzar)

HOMÓNIMA: de Jaime Prats (*300B* 51, *CMex* Y:131)

Sin autor. *COMPASIÓN*. En: *Esc* B3.

Compasión es lo único que siento yo por ti 15 a  
 Compasión por lo mucho que tienes que vivir 14 a'  
 Pues yo sé que me sigues queriendo como ayer 14 b  
 y en tus noches de tristeza y soledad pensando en mí 16 a

Sé que sufrirás cuando recuerdes nuestra inmensa pasión 17 c  
 cuando comprendas que por cobarde renunciaste a este amor 18 c'(z)

Compasión es lo único que siento yo por ti  
 15 a  
 pues quien ha de vivir sin un amor  
 11 c'(z)  
 se merece compasión 8 c

[puente musical]

Sé que sufrirás...  
 Compasión es lo único que siento yo por ti  
 pues quien ha de vivir...

**Tema:** DsA AlaA TeRechazo  
**Tratamiento:** DsA-ds Mal TeAcordarás

Sin autor. *CORAZÓN NO LLORES*. En: BR A4.  
 Bib: CMex 1:251

Corazón, no llores 6 a  
 ¿qué le vamos a hacer? 7 b [CMex: que o  
 vamos]  
 si el destino se opone 7 c [CMex:  
 opone (l imposible)]  
 imposible volver 7 b [CMex: volver  
 → ha de ser]

Si el rosal ya se ha muerto 7 d [CMex:  
 ya se ha → no está]  
 y las flores 4 e [CMex:  
 y → ni]  
 arachitas están 6 f  
 Si nos abren las puertas 7 g [CMex: nos →  
 no se]  
 de la felicidad 7 f'  
 si el rosal no se ha muerto 7 d [CMex: si la fe  
 no está muerta]  
 algún día volverá 7 f'

Yo vivo con la pena 7 g  
 de aparta ciegamente 7 h  
 con loco frenesí 7 i  
 Yo sé que ella me quiere 7 j  
 y todo lo que tiene 7 k  
 me pertenece a mí 7 i

Yo sé que está sufriendo 7 l  
 y se está consumiendo 7 l  
 de tanto padecer 7 b

Y yo me estoy muriendo 7 l  
 porque el destino dice 7 m  
 que ya no puede ser 7 b  
 [puente musical]  
 Yo sé que está sufriendo...  
 +...¡Corazón, no llores!

**Tema:** ADC D1aA + RECUERDOS ó Suño de  
 Amor-Ausencia ó DsA D1aA + RECUERDOS ?  
**Tratamiento:** AD-r1 Suño Amor Ausencia  
**Notas:** La transcripción del CMex tampoco asienta  
 la autoría de la pieza.

Si se confrontan con cuidado las diferencias  
 en repeticiones y metro entre una y otra versión, la  
 del CMex parecería la interpretación personal de  
 alguien. Lo que eventualmente puede confirmar la  
 hipótesis de que los cancioneros se hacen a partir de  
 discos...

Sin autor. *EN UN BAZAR*. En: LR's II:B5.

En un bazar una muñeca yo vi 12 a  
 En un bazar una muñeca yo vi 12 a  
 Con sus ojos igualitos a los míos 12 b  
 Y su boca como un mismo coral 11 c

Y como tú esa muñeca no ama 12 d  
 Y como tú no tiene corazón  
 11 e

Yo le hablé de las penas de mi alma 11 d  
 Yo le hablé de mi ardiente pasión 10 e'

Y como tú esa muñeca no ama 12 d  
 Y como tú no tiene corazón  
 11 e  
 [puente musical: "tengo una muñeca"]  
 Yo le hablé...  
 Y como tú...

**Tema:** ADC AlaA NoMeQuieres  
**Tratamiento:** AD-r1 Suño Despecho  
**Notas:** INTERTEXTUALIDAD: el requinto del  
 puente musical es un fragmento de la canción  
 infantil "La muñeca"

Sin autor. *MENTIROSA*. En: *GO 1-A2; XERI* [RCA Victor, 76/2064/M-067680] 1:B7.

Mentirosa, hechicera 8 a  
 con palabras salanteras 8 a  
 torna mi más negra noche 8 b  
 en una noche de estrellas 8 a"  
 dale a mis vanas quimeras 8 a  
 la esperanza de una realidad 10 c

Mentirosa dime un cuento 8 d  
 no me niegues el aliento 8 d  
 que sólo con tus promesas 8 e  
 puedo sentir en mi pecho 8 f  
 deja que siga creyendo 8 d"  
 que a mí sólo, solito querrás 10 c"

Yo sé que es toda ilusión 8 g  
 Yo sé que nada es verdad 8 c  
 y aún/aun el cielo me das 8 c" [?]  
 con tu fingida pasión 8 g

En tus frases melodiosas 8 h  
 hay promesas tan gloriosas 8 h  
 Miénteme miénteme siempre 8 i  
 no quiebres mis ilusiones 8 j  
 da sostén a mis pasiones 8 j  
 miénteme miénteme más 8 c"  
 [puente musical]

Yu sé...  
 En tus frases...  
 Miénteme...

Tema: AF AlaA Correspóndeme Quiéreme + ADC  
 AlaA No me desprecies  
 Tratamiento: AF-ds QuieremeSiempre  
 Notas: HOMÓNIMAS: de Chucho Monge (*W* 99,  
*CMex* II:723); de Rafael Hernández (*CMex* II:725)

Sin autor. *NO FALTABA MÁS*. En: *BR 9*.

No faltaba más que no fueras mi cariño santo  
 15 a  
 Fíjate que yo sólo viva cuando tú me miras 15 b  
 No faltabas más que no fueras a quererme tanto  
 15 a  
 no faltaba más, no faltaba más  
 11 c

Yo no me explico por qué te adoro  
 10 d  
 puesto que yo para ti no existo.  
 10 e  
 Aunque quisiera llorar no lloro;  
 10 d  
 Un día serás mía nomás no faltaba más  
 14 c

[puente musical]  
 No faltaba más...  
 Yo no me explico por qué...

Tema: ADC AlaA NoMcDesprecies ó ADP AlaA  
 TeHaréAMiLey ó AF AlaA Correspóndeme  
 NoMcHagasPadecer ?

Tratamiento: AD-ds Entrégate

Sin autor. *NUNCA SABRÁS*. En: *Ese* 115.

Nunca sabré como tu alma ha encendido mi noche  
 14 a  
 nunca sabré el milagro de amor que ha nacido por ti  
 17 b  
 nunca sabré por qué siento tu pulso en mis venas  
 14 c  
 nunca sabré en qué viento llegó este querer  
 14 d

Mi vida llama a tu vida y busca tus ojos  
 13 e  
 besa tu suelo, reza en tu cielo, late en tu sien  
 15 f  
 C-Y así entre nidos por siempre mi corazón con tu  
 amor 16 g  
 Yo sé que el tiempo es la brisa que dice a tu alma  
 14 h  
 "¡ven hacia a mí" y así el día vendrá  
 11 i  
 que antaño por ti la luna de miel"  
 12] f" [?]  
 C-la luna de miel  
 6 j  
 Nunca sabré qué misterio nos trae esta noche  
 14 a

nunca sabré cómo vino esta luna de miel  
 14 j  
 la luna brilla en tus ojos y por mí desvelo  
 14 k  
 hesa tu suelo, reza en tu cielo, late en tu sien  
 15 f

CORO:-Y así entre nidos...  
 + ... la luna de miel  
 -¡la luna de miel!

Tema: AF AlaA TeAmo  
 Tratamiento: AF-rl TeAmo

Sin autor. PAPEL DE LA CALLE. En: BR B1.

Escribiendo tu vida y la mía  
 10 a  
 en el turbio papel de la calle  
 10 b  
 recordando cuánto te quería  
 10 a  
 maldiciendo tu acción tan cobarde 10 c  
 recordando yo cuánto te amaba 10 d  
 y en la forma que tú me pagaste 10 e  
 ¿c...?  
 de coraje y de rabia floraba  
 10 d  
 y pensaba en qué forma matarte 10 e''

Pero vi que no vale la pena  
 10 f  
 de mancharme las manos contigo 10 g  
 Yo te quise, y te quero, a la buena: 10 f  
 y del Cielo vendrá tu castigo. 10 g

Pero al darme yo cuenta de todo 10 h  
 con la fe y la esperanza perdida 10 i  
 el papel lo arrojé por el fodo 10 h  
 y con él deseché tu mentira  
 10 i

[puente musical]  
 Pero vi que no vale la pena...

Tema: ADP AlaA NoMeImportasTanto  
 Tratamiento: DsA-rl NoTeOlvido

Sin autor. QUÉDATE CALLADA. En: Esc A5.

Qué malo es sentir 6 a  
 que abandonen a uno 7 b  
 qué malo es vivir 6 a  
 esperando un fracaso: 7 c  
 así vivo yo 6 d  
 con mi alma en pedazos 7 c  
 pensando que tú 6 e  
 no estarás a mi lado 7 c'

Por eso hoy te llamo 6 f  
 que hablemos un poco 6 g [sic]  
 pues/por si no interesas 6 h [sic] [?]  
 seguir más conmigo 6 i

CORO:-Mejor no lo digas 6 j  
 quédate callada 6 k  
 mejor ser/será así 6 l [?]  
 sin que yo lo sepa 6 m

Y si no me amas 6 n  
 márchate en mi ausencia 6 m'  
 porque no respondo 6 g'  
 porque no respondo 6 g'  
 de lo que suceda 6 m'

[puente musical]

Qué malo es sentir...  
 Por eso hoy te llamo...

Tema: ADC AlaA ¿MeQuieresONoMeQuieres?  
 Tratamiento: AD-rl Sufro Despecho

Sin autor. SE FUE. En: LR's II:B2.

Se fue, para no volver 8 a  
 y mi pobre corazón 8 b  
 se enfermó de ausencia 6 c

Ahora que estoy convencido 8 d  
 que nunca jamás volverá 9 e  
 ahora yo sé lo que sufre 8 f  
 quien pierde su felicidad 9 g

Se fue, para no volver 8 a  
 Se fue, por no olvidarme 7 h  
 como no podía odiarme 8 h  
 se fue, para no volver 8 a

CORO: -Vuelve, vuelve otra vez 7 a'  
 que el madrigal de mi corazón 10 b  
 está a tus pies 5 a'

Se fue, para no volver  
 y mi...  
 Ahora que estoy...  
 Se fue, para no volver  
 se fue, por no...  
 Se fue, para no volver

Tema: ADC DelaA SufrroDeAusencia  
 Tratamiento: AD-rl Sufrro Ausencia  
 Notas: HOMÓNIMAS: de Ernesto Lecrota (300B  
 60); anónima (CMex II:982)

Sin autor. LA SITIERA. En: LR's II:B6.

Sitiera mía 5 a  
 dime qué haz hecho 5 b  
 de nuestro dulce hogar; 7 c  
 hogar que un día 5 a  
 fue la alegría 5 a  
 de todo aquel sitio 7 c''

Lágrimas vierte 5 d  
 la sitiera 5 a  
 que tiende a desolar; 7 c''  
 es por no verte 5 d  
 reina que un día 5 a  
 Iniste de aquel sitio 7 c''

Ya el yuyero se alejó 8 e  
 de aquel frondoso algarrobo 8 f  
 hasta la mata de jobo 8 f  
 daba muestras de dolor 8 e''

La sitiera se ha marchado 8 g  
 y yo enamorado 6 g  
 lloro por su autor 6 e''

Es para la sitiera 8 h  
 cual si fuera un día 6 h

que le falta el sol 6 e''

Ven sitiera por favor 8 e''  
 ven conmigo a mi bohío 8 j  
 ahí gozaremos de amor 9 e''  
 al son del tiple y el güiro 8 i  
 [patente musical]

Ven sitiera por favor...

Tema: ADC AlaA + RECUERDOS  
 Tratamiento: AD-rl Sufrro Ausencia

Sucán, César. DERECHO DE SABER. En: XERI.  
 [Peerless, 45/8733B] II:A11.

Tengo el derecho de saber 10 a  
 el motivo que te di 8 b  
 para hacerte parecer 8 a  
 y no dejarte vivir 8 b'(z)

Tengo el derecho de exigir 10 b'(z)  
 que me digas la razón 8 c  
 del por qué me haces sufrir 8 b'(z)  
 si te (quiere el/quiero) corazón 8 c [?]

Yo siempre te di mi cariño 9 f  
 sin ponerte condición 8 e''  
 Y dijiste que yo era tu todo 10 g  
 que yo era tu cielo 6 h  
 que yo era tu sol 6 e'

Tengo el derecho de saber 10 a  
 si ya todo terminó 8 c'  
 o si vantas a seguir 8 b'(z)  
 para quererte otra vez 8 a'  
 [puente musical]

se repite toda + ...para volverte a  
 querer!]

Tema: ADC AlaA ¿MeQuieresOÑoMeQuereres?  
 Tratamiento: AD-rl Sufrro Duda

Torres, Alfonso. PENSANDO EN TI (1942). En:  
 ISR 10.

Bib: IS 63; CMex II:870; CPM II:288; W

Pensé que este nuevo cariño  
 9 a  
 podría de mi mente alejarte  
 9 b [W: alejarθ]  
 calmando mi dolor  
 7 c [1S, W: dolor → sufrir]  
 pero esas caricias extrañas me matan 12 d  
 no son tus labios, no son tus besos 10 e  
 [1S: labios → brazos  
 CMex: besos ↔ labios]  
 Me estrechan dos brazos ajenos 9 e'  
 y cierro los ojos pensando en ti, 11 f  
 nomás en ti  
 5 f [1S: nomás → sólo]  
 Y siento tu alma muy junto a la mía 12 g  
 [1S: junta]  
 vivo pensando en ti, en ti 9 f  
 [1S: vivo → sigo / CMex, CPM: ti, nomás  
 en ti]  
 musical [puente  
 toda] se repite  
**Tema:** ABC AlaA SufroTuAusencia  
**Tratamiento:** AD-r1 Sufro Ausencia  
**Notas:** W da a Federico Baena como coautor.  
**HOMÓNIMA:** de A. Manzanero, (CMex  
 II:870-871)  
 Torres, Héctor. *GOTAA GOTA*. En: *BR A2*.  
 Algún día has de saber 8 a  
 de lo que es capaz un hombre 8 b  
 cuando un dolor sin nombre  
 7 b  
 le ha destrozado su ser 8 a  
 Nunca pensé que mi amor 8 c  
 fuera para ti un capricho 8 d  
 ¿por qué/porque has jugado conmigo 8 e  
 como si yo fuera un niño? 8 f  
 [¿Es o no una pregunta?]

Tú crees que mi corazón 8 g  
 es un juego a la ruleta 8 h  
 yo he de dejar que tú ganes  
 8 j  
 para que estés satisfecha 8 h"  
 Pero al final de este juego 8 j  
 yo he de causar tu derrota 8 k  
 y el triunfo mío será  
 8 l  
 verte llorar gota a gota 8 k  
 y el triunfo mío será  
 verte llorar gota a gota  
 [puente musical]  
 Tú crees que mi corazón...

**Tema:** DsA AlaA MeVengaré

**Tratamiento:** DsA-ds Mal MeVengaré

**Notas:** el dolor tradicional en el Bolero NO incluye  
 bravatas de hombría; hay que considerar, por lo  
 tanto, que el ejemplo es *muy* ranchero

Valdés, Hernández, Palto (Letra y música).  
*CONOZCO A LOS DOS*. En: *Bds I:84*.

Bib: *IS* 55; *CMex* I:242; *CPM* II:346; *W*

45

Tuve ganas de verte muy cerca 10 a  
 y te vine a buscar 7 b  
 yo sé bien que perdí la partida 10 c  
 y sé bien que humillaste mi amor 10 d  
 pero tuve ganas de verte muy cerca 12 a  
 y te vine a rogar: 7 b  
 [1S, CPM: rogar → buscar]  
 Que vuelvas  
 3 a'(z)  
 que vuelvas, tan sólo una vez, 9 c  
 pero que vuelvas 5 a'(z)  
 Mi cielo, yo vengo a pedirte perdón 12 d'  
 para que vuelvas 5 a'(z)  
 Si quieres mi vida, mi vida te doy 12 d'  
 ¿Qué más da que la gente nos diga:  
 10 e'  
 conozco a los dos?  
 6 d'  
 [puente musical]  
 Si quieres mi vida...

**Tema:** AD-C AlaA NoMeDesprecies(vuelve)

**Tratamiento:** AD-ds Vuelve

Velázquez, Consuelo. *AMAR Y VIVIR*. En: *BIS* 1:B2; *XERX* [Orfeón, 45/1343, 6031] 1:B10.

Bib: *CMex* 1:74; *CPM* II:206; *HDIA* 137;

W 15

¿Por qué no han de saber 7 a [CMex:  
sin signos]

que te amo vida mía? 7 b  
[CMex: amo, mía,]

¿Por qué no he de decirlo 7 c  
si fundes tu alma 6 d [CPM:

si fundes tu alma con el alma mía?]  
con el alma mía? 6 b

¿Qué importa si después 7 e? [CMex:  
No importa que]

me ven llorando un día? 7 b [CMex  
ven → vean]

si acaso me preguntan 7 f  
diré que te quiero 6 g

[CPM: diré que te quiero mucho todavía]  
mucho todavía 6 b

Se vive solamente una vez 10 e  
hay que aprender a querer y a vivir 11 h

hay que saber que la vida 8 i [CMex:  
la → esta / CPM, W: hay que saber que

la vida se aleja]  
se aleja y nos deja 6 j

[CMex: se aleja y nos deja llorando]  
llorando quimeras 6 k

No quiero arrepentirme después 10 e [W: No  
quiero arrepentirme después de lo que pudo]

de lo que pudo haber sido y no fue 11 e"  
Quiero gozar esta vida 8 i [CMex:

Quiero gozar esta vida teniéndote]  
teniéndote cerca 6 l [CMex

Y CPM: cerca de mí hasta que muera

W: teniéndote cerca de mí]  
de mí hasta que amera 6 m

[puente musical]

Se vive solamente una vez...

**Tema:** AF AlaA TeAmo

**Tratamiento:** AF-rl TeAmo

Velázquez, Consuelo. *BÉSAME MUCHO*. En: *ISR* 14; *LR's* 1:B5.

Bib: *IS* 14; *CMex* 1:151; *CPM* II:347;  
*HDIA* 121; W 29

Bésame, bésame mucho 8 a  
como si fuera esta noche 8 b  
la última vez 6 c

Bésame, bésame mucho 8 a  
que tengo miedo perderte, 8 d  
perderte después 6 c

Bésame, oye!, bésame mucho 8 a (10)  
como si fuera esta noche 8 b  
la última vez 6 c

Bésame, bésame mucho 8 a  
que tengo miedo perderte, 8 d  
perderte otra vez 6 c

Quiero tenerte muy cerca 8 e  
mirarme en tus ojos 6 f

verte junto a mí 6 g  
Piensa que tal vez mañana 8 h  
ya estaré muy lejos 6 i

[Cancioneros: yo ya estaré lejos]  
muy lejos de ti 6 g

Bésame, oye!, bésame mucho 8 a (10)  
como si fuera esta noche 8 b  
la última vez 6 c

Bésame, bésame mucho 8 a  
que tengo miedo perderte 8 d  
perderte después 6 c

[puente musical]

Bésame, oye!, bésame mucho  
como...

Bésame, bésame mucho  
que...

**Tema:** AF AlaA Correspónleme Quiéreme á Dame  
VenteConmigo?

**Tratamiento:** AF-ds QuiéremeMás Entrégate

Notas: *Cfr* las GRANDES variaciones que presentan las distintas transcripciones existentes

Velázquez, Gregorio. *CÓMO SE VAN LAS NOCHES*. En: *ISE* A4; *D* B5; *EHA* 19; *LR's* III:37.

Cómo se van las noches	7 a	
pensando y pensando		6 b
que un día cercano		6 c
tendrás que volver		6 d

Cómo se van las noches	7 a	
yo siempre esperando		6 b
rezando y rogando		6 b
volvete a tener		6 d

Y cuando tú vuelvas		6 e
ansiosa por verme		6 f
me hallarás perdido		6 g
en el boulevard	6 h	

Esas son las noches		6 a
que pasé llorando	6 b	
implorando al cielo		6 f
verte un día llegar		6 h

[puente musical]

Cómo se van...  
+...¡implorando al cielo  
verte un día llegar!

Tema: A ¿F? AlaA Soy firme contigo +  
RECUERDOS

Tratamiento: AF-ds TeQuerréSiempre