

23
rej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

CAMPUS ARAGÓN

**“ATIÉNDEME... QUIERO DECIRTE ALGO; EL BOLERO Y
EL ARTE DE LA SEDUCCION: FIGURAS RETÓRICAS EN
LA MÚSICA ”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Y PERIODISMO**

P R E S E N T A N:

**CARRILLO RAMIREZ CLAUDIA ELIZABETH
PRECIADO ROSAS MARTHA**

**RESPONSABLE
RICARDO GARCIA SANTACRUZ**

MÉXICO

1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

266494



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria:

En primer lugar agradezco a mi Dios por haberme permitido concretar ésta, que no es la última, antes bien una de las primeras grandes metas de mi vida.

Enseguida quiero reconocer y destacar la enorme labor de quienes literalmente me dieron la vida, correspondiendo con toda mi alma a ese amor incondicional de todos los días. Con eterna gratitud a mis padres: María de los Angeles y Carlos.

A Berenice con amor fraterno que no han podido extinguir nuestras diferencias y que sigue alimentándose por los recuerdos de la infancia. Gracias por creer en mi hermana.

A mis profesores, todos, pilares vivos que sostienen mi formación académica e incluso una parte de mi persona que creció a través de sus consejos extraclase.

Aprovechando este espacio también debo agradecer a quienes, de una u otra forma, han impulsado mi vida profesional y que con su amistad y cariño me han ayudado a recorrer este hermoso camino de lucha diaria.

En este tenor quiero mencionar a una de las personas más importantes en mi vida: Abel Sierra Calderón, por las charlas matutinas, los consejos y su atención y disponibilidad de siempre.

Así mismo deseo que quede asentada mi gratitud a Rigoberto Aranda, coordinador de la sección Medio Ambiente del periódico La Crónica de Hoy, por su apoyo y confianza en mi trabajo.

Con cariño también a Moisés Sánchez Limón, Flavia Irene Rodríguez, Conrado García, Fernando Paz y Pilar Mata, todos ellos colegas queridos, así como a la familia Hernández Arellano por su colaboración en la realización del presente trabajo.

Finalmente a "Terry" por acompañarme en mis desvelos.

A todos ellos gracias, con todo mi corazón:

Martha Preciado Rosas

“Atiéndanme, quiero decirles algo”:

Gracias.

A la conciencia cósmica de este universo: Dios.

A mi madre: Marga, por su “Entrega total” y su “Amor eterno”.

Al hombre que siempre estuvo fuera de mi alcance y me condenó a pensarlo “Estrella de mi anhelo”: José Luis, mi padre.

A mi hermana, porque nos demos la oportunidad de retomar el sendero que, sé, aún no hemos perdido.

A todas las almas que, como el océano, esconden en sus entrañas una frase de bolero.

A Paco Ignacio Taibo I por darle luz pública a la parte periodística de este trabajo.

A todos aquellos personajes que compartieron conmigo esta experiencia bolerística.

Con cariño a Esteban Mayo por su cósmica y mística presencia, que palpita a ritmo de bolero.

A “Monisi” con amor felino.

Y por último a todos aquellos rostros que se confunden en mi mente y que, sin embargo, dejaron una parte de su vida en este trabajo.

Claudia Carrillo Ramirez

Agredecemos a la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón y a través de ella a nuestra institución educativa la Universidad Nacional Autónoma de México por nuestra formación como profesionistas del periodismo y la comunicación, esperando corresponder con nuestro desempeño laboral a todos los que aportaron los recursos económicos y humanos que hicieron posible la realización de esta meta.

También a nuestros sinodales y jurado: Martha Patricia Chávez Sosa, Rafael Ahumada Barajas, Angélica López Matias y Saúl Salgado Salgado, por las valiosas observaciones, entusiasmo e interés que demostraron en el trabajo de corrección y edición de nuestra tesis.

De manera muy especial expresamos nuestra sincera gratitud al Lic. Ricardo García Santacruz por haber tomado las riendas de este proyecto en uno de sus momentos más críticos.

Atentamente:

Claudia Carrillo y Martha Preciado

INDICE

	Pág
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I MÚSICA Y COMUNICACIÓN.....	7
1.1. ¿Qué comunica la música?.....	11
1.2. El proceso comunicativo de la música.....	16
1.3. Relación entre música y comunicación interpersonal de carácter vivencial.....	22
1.4. La canción.....	25
Citas.....	30
CAPÍTULO II "SU MAJESTAD EL BOLERO".....	31
2.1. Orígenes y naturaleza musical del bolero.....	35
2.2. <i>Presentimiento</i> : inicio de un romance musical en México.....	38
2.3. Los subgéneros bolerescos.....	39
2.4. Los primeros escenarios del bolero en nuestro país.....	44
2.5. Los tríos y la época dorada.....	50
Citas.....	54
CAPÍTULO III ¿SEDUCCIÓN O PAÑO DE LÁGRIMAS?: UN VISTAZO AL ANÁLISIS DE LAS FIGURAS RETÓRICAS.....	55
3.1. Algo de teoría.....	59
3.1.1. El signo.....	59
3.1.2. La retórica.....	71
3.2. El análisis de las figuras retóricas en el bolero (praxis).....	77
3.2.1. Criterios de selección, universo y justificación.....	77

	Pág
3.2.2. Ejecución.....	83
Citas.....	136
CAPÍTULO IV ¿Y DESPUÉS?.....	137
4.1. Diacronía y sincronía.....	143
4.1.1. La radio y el bolero en los 90.....	146
4.2. El sentido, la retórica y demás soportes de la comercialización del bolero.....	150
4.2.1. La moda.....	152
4.2.2. Los avances tecnológicos en la industria discográfica.....	153
4.2.3. El estrellato, la mafia de la industria discográfica y la falta de cultura musical.....	154
4.3. Las grandes producciones del "BOOM".....	160
4.3.1. Romance I y Segundo Romance.....	160
4.3.2. La Cita.....	164
4.3.3. Mi tierra.....	165
4.4. ¿Y después?.....	167
Citas.....	171
CONCLUSIONES.....	173
BIBLIOGRAFÍA.....	183
APÉNDICE.....	I
Primer apartado: Citas célebres sobre música y comunicación.....	III
Segundo apartado: Principales y más grandes exponentes del bolero en México.....	XI
Tercer apartado: Los expertos hablan.....	XLV

INTRODUCCIÓN

La clave de las culturas mercantilistas se encuentra en el conocimiento y explotación de las motivaciones, deseos y temores más profundos del hombre.

En una escala menor los individuos deberán aplicar este conocimiento, que parte del discernimiento de su propia naturaleza, para influir en sus semejantes y así ver cristalizadas sus ambiciones referentes al ámbito político, económico y emotivo.

El primer paso hacia la solidificación de esos deseos será el uso de la palabra, primero como parte de un código afín que permite el desarrollo del proceso de comunicación y enseguida como arma seductora que a través de la retórica es capaz de trasmutar lo verosímil en veraz.

De esta forma los mensajes seductores de la retórica se extienden a todos los niveles de la comunicación masiva, desde el discurso político, hasta las más sencillas expresiones de la lírica popular, que no son sino testimonios de la evolución del arte poética.



En el bolero, género musical trascendente por su profunda expresión del sentir popular mexicano y latinoamericano, será posible identificar a partir de la óptica estructuralista una espléndida diversidad de elementos retóricos, que hacen de esta clase musical una forma ingenua de poética modernista, especialmente sensibilizadora y muy accesible a las masas.

A partir del análisis estructural, y con el objetivo de reconocer en la retórica al factor que permitió un nuevo auge del bolero en los 90, podemos comprobar que el texto de los boleros es un sistema compuesto por tropos. Teóricamente éstos construyen mensajes con funciones seductoras que más adelante garantizarán, en conjunto con otros soportes de difusión, la mercantilización de este género después de su masificación.

Sin embargo, en esta forma de expresión debemos destacar la esencia de una retórica ingenua —premeditada o no— que nace y se reconoce por el sentido estético; un nivel de conciencia opuesto al sentido cognoscitivo con el que se utiliza esta misma arma en el discurso político y en la publicidad.

Es decir, no estamos refiriéndonos a una aplicación sofisticada de este recurso comunicativo, ni mucho menos a la existencia del conocimiento teórico de la retórica en sus ejecutantes y utilitaristas —autores y empresarios en este caso—, la teoría se queda en el análisis.

Sin embargo afirmamos la existencia de un conocimiento general de la efectividad de los mensajes que se estructuran en formas retóricas, y que con o sin conocimiento de ellas resultan garantía de la persuasión.

Tomando como base los atributos comunicativos de la canción y so pretexto de la añoranza, la nostalgia, el romanticismo e incluso de la tradición, los medios de



comunicación apoyaron a la industria de la música en su tarea de preparar lo que fue el fenómeno publicitario más grande en la historia del bolero después de su época dorada.

Al máximo nivel de comercialización del bolero antecedieron los intentos de un grupo de intérpretes y compositores siempre fieles a los temas románticos, pero que no lograron más que perpetuar sus canciones en un reducido círculo cultural debido a la falta de difusión.

Tras el breve letargo del bolero (1970-1989), con la celebración de los 100 años de bolero en el festival de la Habana y en medio de la evolución y el ajuste de los promotores del género y las causas axiales de su éxito, finalmente estalló el denominado "boom" del bolero, cuyo espacio temporal se sitúa entre 1991-1995 (los años 1996 y 97 marcan la decadencia de este fenómeno). Aunque esta tendencia hacia los géneros del recuerdo ha entrado en receso; promete, en breve, volver para reinstalar la aventura romántica de finales de siglo en nuestro país.

Inmerso en este contexto el estudio de la presente tesis dará lugar esencial a las estructuras denominadas canción, texto e industria de la música, enfocadas particularmente al género bolero en sus versiones originales y en sus nuevas producciones, ambas producidas en el periodo 1991-1995.

De esta forma, el análisis parte realizando el glose de la forma canción en dos elementos: música y texto.

Nuestro primer capítulo dará importancia a la expresión musical como apoyo del mensaje escrito de la canción, con el que constituye una forma de comunicación doble: connotación de significantes musicales y connotación de significantes lingüísticos. En la unión de estos elementos encontrarán convergencia la música, la comunicación y la emotividad.



El segundo capítulo "Su majestad el bolero", además de hacer un homenaje al género, nos proveerá de un vasto conocimiento acerca de su primer época, su época dorada en México, los subgéneros, los tríos, y sus primeros escenarios y medios de difusión.

La presencia de la retórica en la estructuración de las canciones del bolero y algunos aspectos del signo no lingüístico teorizados por el semiólogo francés Pierre Giraud, serán parte del marco sistemático que en nuestro tercer capítulo precederá al análisis estructural de las figuras retóricas.

Dicho análisis fue aplicado a un total de 16 canciones entre las que se encuentran versiones originales (la mayoría regrabadas en los 90) y nuevas composiciones, en las que además apreciaremos la evolución de la canción romántica.

En nuestro cuarto y último capítulo retomamos nuevamente el análisis estructural para aplicarlo al sistema industria de la música.

Mediante el término diacronía ubicaremos los valores vigentes y la evolución de los soportes que han permitido la supervivencia de este género —incluyendo la forma de expresión—. amenazado constantemente por los estridentes ritmos vanguardistas.

La sincronía, palabra que se relaciona estrechamente con el estudio de un fenómeno en un determinado tiempo histórico, nos ayudara a ubicar al bolero en el momento que nos concierne: el "boom" de los 90. También nos permitirá estudiar las formas de expresión de una cultura específica.

La determinación de cada uno de estos factores nos abrirá camino para reconocer el trasfondo ideológico que participa



como vehículo en la explotación de las emociones y deseos del público que gusta del bolero.

El punto final será vislumbrar el posible lugar que ocupará el bolero en el mercado de la música y en la cultura popular mexicana.

Capítulo I
Música y Comunicación



Música y comunicación son conceptos que no se encuentran tan alejados uno del otro. La diferencia podría radicar en la esencia de su conformación y de sus fines, ya que mientras la comunicación acontece en todas las formas de nuestro desenvolvimiento como seres humanos (es, por así decirlo un proceso inherente al desarrollo del hombre como ente social), la música vendría a encarar con la cuestión del arte; es decir, un trabajo más elaborado, más meditado, en el que se conjugan la técnica, la materia y la creatividad nacida de la necesidad natural de expresión.

Resulta evidente que el arte es una actividad concurrente del proceso comunicativo, debido a que su objetivo fundamental es el comunicar*, actividad que puede incluso imponerse sobre la cuestión estética pero que nunca llega a minimizarla.

“Como entes sociales siempre nos vemos en la necesidad de volvernos accesibles al entendimiento de los demás, así mismo queremos y necesitamos que los demás se vuelvan accesibles a nosotros. El arte, como el lenguaje, es un medio de comunicación; ambos tienen un origen común y han servido a los mismos propósitos. Experiencias emocionales, sensoriales y volitivas se manifestaron tanto en el lenguaje propiamente dicho, como en las primitivas expresiones artísticas.

La lucha por el entendimiento de los demás queda manifiesta en la comunicación; una forma de proyectarnos hacia el mundo es por medio del lenguaje, la otra por medio del arte (expresión del “Yo”). (1).

En el terreno social, campo de la relaciones interpersonales, la comunicación se convierte en el acto básico y eje relacional del sistema. Para el ámbito personal del creador

* Esta cuestión es tratada con amplitud por Guillermo Apollinaire en su texto “La función social del arte”, contenido en la antología Textos de estética y teoría del arte recopilado por Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM 1987. 492 pp.



es su punto de arranque; claro está que no estamos hablando de formas idénticas de comunicación.

“La comunicación es única en cada individuo; arranca de experiencias individuales y privadas: la comunicación consigo mismo, la comunicación intrasubjetiva de su comunicante no reside exclusivamente en el campo de lo consciente, sino que va más allá.

“ Lo mismo sucede con la realidad objetiva, no la captamos en su totalidad, siempre hay algo que se nos escapa, que queda en el misterio; el nivel creativo es un nivel superior al abstracto.

“En la comunicación se encarna el fruto de la creación. La obra de arte es el fruto de la comunicación intrasubjetiva; es por ello que la actividad artística puede compararse con el proceso de la comunicación”. (2)

Sin embargo, el origen del carácter comunicativo de la música se remonta mucho más allá de la conciencia del arte, tanto en tiempo como en espacio. Es así como el proceso comunicativo de la música encuentra sus raíces en el instinto, un sitio donde el conocimiento del arte y sus objetivos básicos aún no existían.

Dicho de otra forma, los primeros hombres (refiriéndonos al hombre primitivo) hacían música por instinto, pero no se encontraban conscientes de la naturaleza artística de la música y mucho menos de que el objetivo básico del arte es la comunicación.

De acuerdo con esta idea Adolfo Salazar escribe: “La música consiste en una combinación artística de sonidos, el hecho que hace posible su construcción yace en la facultad perceptiva de formas musicales.



“La música comienza en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música. Desde que el hombre existe sobre el planeta ha sido capaz de producir con su propio cuerpo diferentes clases de sonidos.

“Con el aparato respiratorio, pulmones, laringe, boca emite sonidos que en un principio inarticulados, pero siempre expresivos de una volición, terminarán por integrarse en módulos de cuyo conjunto y articulación saldrán diferentes formas de comunicación humana.

“Con sus manos y sus pies puede producir, además sonidos percutidos: cuando choca una mano contra otra, cuando hace chascar los dedos o cuando con la palma de la mano se golpea, alegre o colérico, en diversas partes de su cuerpo. Cuando el hombre descubre que los sonidos que puede producir con su propio cuerpo son capaces de regulación, nace la música”. (3)

Rescatando la última idea y confrontando esta concepción del origen instintivo de la música con la decodificación de sus mensajes trataremos de explicar a continuación:

1.1. ¿QUÉ COMUNICA LA MÚSICA?

“Comunico, luego existo... esta es la consigna del artista, el prototipo de la sensibilidad humana”.

Martha Preciado

No resulta tarea fácil especificar qué es lo que nos comunica la música porque el fenómeno musical por sí solo carece de elementos equivalentes a signos, significados o ideas. De hecho estas últimas sí llegan a aparecer pero condicionadas



a la existencia de conocimientos previos y experiencias personales.

Esto no deja de lado el innegable carácter comunicativo de la música, que principalmente caería en el campo de lo expresivo-emotivo y no en el terreno de la semántica.

“La música es nuestra forma de expresión más antigua, más aún que el lenguaje y la pintura; se inicia con la voz y con nuestra necesidad avasalladora de establecer contacto con los demás. De hecho, la música es el hombre en mayor medida que las palabras, pues éstas son símbolos abstractos que sólo transmiten un significado factual.

“La música toca más profundamente nuestros sentimientos que la mayoría de las palabras y nos hace responder con todo nuestro ser”. (4)

De ahí la célebre frase de Wagner: “La música empieza donde termina la palabra”. (5)

Por otra parte, el hecho de afirmar que el carácter comunicativo de la música se relaciona más directamente a la expresividad y no a la semántica no excluye su función simbólica, más bien la refuerza.

Yehudi Menuhin y D.W. Curtis nos dicen al respecto: “La música es un proceso mismo del pensamiento. Es evidente que los ritmos reiterados y las notas ayudaron a establecer el principio de reconocimiento y comparación, sirviéndose de la memoria y el método de tanteos.

“Todos los sistemas simbólicos que utilizamos para investigar el mundo y a nosotros mismos los podemos encontrar en la música”. (6)

* Estudiada por la semiótica paralingüística, al respecto es recomendable consultar La estructura ausente introducción a la semiótica, Umberto Eco, Editorial Lumen, Barcelona, 1975, 510 pp.



La expresión que corre en el fluido musical es una manifestación más de la naturaleza humana, unida íntimamente al desarrollo del sentido musical: el oído, cuyo desarrollo se encuentra a su vez ligado con una necesidad emocional.

“El llanto del recién nacido proclama su nueva independencia y es a la vez un saludo jubiloso y triste despedida del mundo cálido y protector del seno materno. El ritmo cardiaco de nuestra madre persiste dentro de nosotros durante largo tiempo después del nacimiento y lo llevamos grabado como nuestra identidad.

“Al sentir su pérdida debemos sustituirlo con otros sonidos, en especial con nuestra voz, pues ritmo y sonido son comunicación; es debido a esta necesidad afectiva que el oído se desarrolla mucho antes que la vista”. (7)

Ahora bien, si ubicamos a la obra musical como una idea artística podemos comprender de una forma más contundente la línea expresiva de la música: “la idea artística tiene en sí los elementos que la obligan a buscar una expresión. De manera que las ideas mismas son seres vivos que se mueven y actúan, que buscan su camino y todo lo que pueden necesitar para realizar su propósito”. (8)

De igual forma Adolfo Salazar sustenta la existencia de expresividad y emociones en la cuestión musical: “Las agrupaciones sonoras tienen un punto de semejanza con las que nuestra fisiología espontáneamente utiliza como medio de exteriorizar nuestros efectos.

“El sentimiento tiende a confundirse con sus expresiones sonoras, que una vez autónomas, alejadas de su fuente vital, pero cuya significación conservan, aspiran a organizarse en virtud de principios derivados de su intrínseca condición de fenómenos sonoros.

“Esta organización no es sino el arte de la música. La música es la voluntad de expresión de un sentimiento. Enseguida, expresión de una idea sonora, valedera ya por sí sola; idea musical cuya procedencia es un sentimiento, pero cuyo significado actual es ya autónomo.

“En su manifestación más sencilla, la expresión musical no es más que un acento próximo a la palabra”. (9)

La relación entre expresividad y estados de ánimo, termina por dividir a la música en géneros; de esta manera tenemos que existe un tipo de música específica que reforzará o contrarrestará las diferentes manifestaciones de la psique*.

Aunque hasta este momento nos hemos referido a la expresividad como un elemento clave en la comunicación de la música también será necesario precisar otras funciones musicales derivadas, importantes en el sentido de que la música no es sólo capaz de comunicar emociones. El campo comunicativo de la música suele extenderse más allá del sentimiento.

De esta forma es como distinguimos básicamente dos tipos fundamentales de funciones musicales aparte de la expresiva¹:

1. Asociativa (referencial): nos hace recordar o asociar hechos y vivencias, sitios conocidos, etapas históricas y contextos socioculturales, relacionando determinados instrumentos musicales, los cuales son referentes que se enlazan a conocimientos previos para constituir una evocación, por ejemplo: el sonido de la caracola, flautas y conchas pueden darnos una imagen referencial-asociativa de un tiempo

* Entre las acepciones de esta palabra se encuentran alma o espíritu, en este caso se refiere a los estados anímicos.

¹ Basadas en las funciones del signo, ver *La semiología*, Pierre Giraud, Siglo XXI, 1984. pp. 12-13.

histórico y todo un conglomerado cultural específico: el prehispánico-americano.

2. Imitativa-descriptiva: la música se estructura con base en sonidos que son imitados de la naturaleza y los artefactos inventados por el hombre (como en el caso de la música contemporánea, que imita sonidos de máquinas y herramientas); en la medida que la música se incline a ser más imitativa también será más descriptiva. De esta manera, Vivaldi nos describe mejor "La primavera", mientras más sonidos relacionados con esta estación del año se imiten en su obra musical.

Tanto la función asociativa, como la descriptiva e incluso la expresiva derivan de dos fenómenos que han sido tratados por estudiosos del fenómeno musical: la asociación y la identificación. Mediante la asociación y la identificación, el receptor del mensaje musical es capaz de recrear ambientes físicos, tiempos históricos, emociones y contextos sociales.

"La música es parte de tantas funciones y sitios, que todo ser humano está dispuesto a ella de varias maneras; no sólo la relaciona con estados de ánimo, sino también con las experiencias pasadas. El hombre absorbe los sonidos, a menudo en forma inconsciente, y retiene la música en la mente, quizá pasajes muy breves que pueden traerle a la memoria hechos, estados de ánimo o sensaciones asociadas con ella. La música puede también traer a la memoria sensaciones perceptuales tales como olores, contactos o colores.

La identificación por su parte reconoce elementos masculinos o femeninos en cualquier ser humano". (10)

Mediante la identificación reconocemos características propias en los demás, ésta corresponde a la relación existente entre emisor, mensaje y receptor, y recae particularmente en la función expresiva-emotiva. Este problema será tratado con más amplitud en el siguiente punto.

A manera de conclusión podemos entonces decir que mediante los fenómenos de asociación y de identificación la música puede adquirir un valor informativo y comunicativo que la eleva a un nivel superior que el de la palabra, equiparable sólo al ámbito de lo simbólico, ya que los significados musicales, como los sentimientos y las ideologías son cohabitantes en el mundo de lo abstracto.

1.2. EL PROCESO COMUNICATIVO DE LA MÚSICA

Todos los elementos que en teoría componen el proceso comunicativo podemos localizarlos en la música.

En la música se significan conceptos acústicos regidos por reglas armónicas y rítmicas. Tanto la significación como la decodificación de los mensajes de la música no serían posibles sin la existencia de los fenómenos de asociación e identificación.

El código de la música se estructura por escalas musicales, silencios, tonos, tiempos y cadencias; estos elementos son los significantes del mensaje musical.

La música, en su forma abstracta puede llegar a conformar un lenguaje semi universal, posible de ser comprendido por quienes tienen conocimientos previos y valores estéticos comunes. El pentagrama y la configuración signica de las piezas musicales sólo pueden ser decodificadas por un conocedor, pero no por una persona común; aun en su forma viva —no escrita, sino ejecutada— la música es un lenguaje bello y accesible sólo para quienes tienen la información y valores estéticos propios de una cultura específica.

De esta manera podemos considerar a la música como una manifestación de la comunicación cultural, puesto que maneja códigos y contextos comunes sólo en una determinada



forma cultural (en este contexto el caló podría también ser un buen ejemplo de comunicación cultural).

Por su parte el mensaje musical se relaciona íntimamente con las funciones de la música, que a su vez conforman una serie de informaciones paralelas que recaen en un mensaje integral; de manera que la música no sólo nos habla de la esfera emotiva del emisor sino de su contexto social, ideológico, religioso, moral, cultural y temporal .

Algo similar llega a suceder con los significados de la música (que se encuentran directamente relacionados con las funciones musicales) los cuales se dividen en 4 niveles:

"1) Narrativo literario, 2) atmosférico-pictórico, 3) afectivo-reactivo y 4) significado puramente musical". (11)

Hasta este momento hemos realizado la identificación previa de algunos elementos estructurales del proceso comunicativo de la música. Es preciso enseguida que abordemos la cuestión esencial, aquélla donde la comunicación toma mayor fuerza y sentido: la relación emisor-mensaje-receptor.

La comunicación del compositor con el público receptor es una comunicación extensiva, es decir, se da en distintos tiempos y espacios. Lo interesante de la comunicación entre el público y el compositor radica en su relación con la evolución de la música.

A esto habría que distinguir la existencia de dos tipos de público: el iniciado, con tendencia musical, y el no iniciado, receptor universal. El músico compone para ambos, pero su imagen ideal de público recae en el segundo, aquel que es capaz de apreciar la música sin limitaciones, conservadurismos y tendencias musicales específicas.

El músico que siempre ha pretendido satisfacer las necesidades estéticas del público iniciado está condenado al estancamiento; pues sólo quien es capaz de imponer innovaciones renueva los valores estéticos y su obra musical llega a adquirir el valor de "revolucionaria" y trascendente.

Sin embargo, la pertinencia en la mención de los tipos de público sólo responde a la importancia de reconocerlos, ya que finalmente el tipo de público no es el que determina la forma expresiva de la música, sino que ésta, como actividad original del pensamiento vendrá a constituirse de la personalidad del emisor, de sus vivencias, y sobretodo de la necesidad de expresar su "YO" interno a los demás.

Al respecto Carlos Chávez opina: "La obra musical responde a la necesidad del compositor para comunicarse. Sería imposible aceptar la postura extrema de "la torre de marfil" en donde el artista creador, totalmente aislado, encerrado en sí mismo y autosuficiente gozará en el simple hecho de la creación sin alguna idea de comunicarse con sus semejantes.

"En su deseo de compartir lo mejor que tiene, el hombre revela sus mejores y más nobles facultades espirituales; pero por otra parte, la obra artística no podría surgir sin que antes existiera un diálogo interno de su creador, que goza en el acto creativo de la música mediante la contemplación.

"Es muy natural que el artista creador se adelante a su público. El compositor es un especialista, un técnico; ha dedicado toda su vida a expresarse en música". (12)

La teoría de la contemplación egoísta del artista es un mito, porque el verdadero artista crea para comunicar y el arte es un acto encaminado a la sociedad; sus mensajes nacen en gran medida de ella pues bajo su perspectiva personal el artista plasma todo aquello que absorbe mediante sus sentidos, es por esto que la sociedad viene en gran medida a ser fuente de



información e inspiración, y al mismo tiempo se convierte en receptora de los mensajes del arte.

Finalmente la cuestión del fluido de retroalimentación entre el arte y la sociedad adquiere un carácter peculiar cuando los mensajes artísticos se decodifican, el significado se ciñe entonces a su teórica naturaleza de individualidad.

La emisión de un mensaje tiene de antemano una técnica específica de transmisión, un objetivo, una intención. Las técnicas específicas de transmisión del mensaje son los modos del lenguaje, que se dividen en: oral, escrito, mimico-corporal, simbólico y lenguaje artístico*, luego mensaje musical.

La liberación de las ansias efectivas del artista, en este caso del músico, conforma en parte el contenido del mensaje musical. La otra parte la compone el ámbito externo que le rodea.

Mediante el fenómeno denominado catarsis el artista proyecta en la obra musical la mayor parte de sus sentimientos reprimidos e insatisfechos, refleja el dolor por no poder manifestar con palabras su alegría, su ira su tristeza, etc. Es esto lo que hace del artista un emisor: la relación comunicativa con un público receptor, que en común a él posee iguales experiencias y por lo tanto se presenta igualmente afectado que el artista emisor del mensaje musical.

La música comunica porque expresa emociones y recrea ambientes espacio-temporales, sociales, etc. La música emite un mensaje (estímulo) que encuentra una respuesta: la implantación de ese mensaje en el receptor, la reproducción de la emotividad original y en seguida una reacción estética.

En cuanto a la cuestión del receptor Carlos Chávez asevera: "El hombre que oye música es pasivo, pero lo es sólo

* Revisar al respecto El pensamiento Musical de Carlos Chávez, FCE, México 1979, pp. 19-20.

en tanto que no puede crear. Porque como oyente de la música es activo, está viviendo las mismas necesidades de expresión y la misma autoproyección que vivió el creador. El oyente gusta de la música en que se encuentra a sí mismo, en la que reconoce sus propios gustos y emociones. En realidad, cuando una persona escucha una pieza musical, está viviendo el mismo proceso mental, emocional, psicológico e intelectual que vivió el compositor". (13)

Hasta aquí hemos identificado los elementos que reconocen en la música un proceso comunicativo, lo que a continuación hace necesario dejar en claro los límites de esta comunicación.

La comunicación sólo es posible cuando de alguna manera somos comunes, es decir, poseemos informaciones y conocimientos que permiten que se dé este proceso. Dentro de la apreciación de la música (en el nivel estético) nuestras posiciones pueden diferir aún encontrándonos dentro de un mismo sistema sociocultural.

Más aún llega a suceder esto cuando los valores estéticos cambian de una cultura a otra, "Es necesario recordar que el sonido que un pueblo considera hermoso, puede no ser grato para otro grupo humano". En un mismo continente o en un mismo país se pueden tener diferentes conceptos de belleza. Las preferencias sonoras de un pueblo dimanar de su propia identidad y dependencia de su ambiente". (14)

La diferencia de valores estéticos suele convertirse en una pared entre el mensaje musical y su decodificación (donde los significados se encuentran presentes dentro de cada uno de nosotros y se evocan de manera muy particular, como en el caso de la evocación de las palabras), sin embargo no impide

* Grato y no grato, como bello y feo son valores de la apreciación estética, no parámetros. Tan válida es una reacción estética favorable como la que no lo es.

que la música de una cultura no pueda ser calibrada en culturas totalmente ajenas, dada la circunstancia de que la música es arte y el arte posee como cualidad la universalidad, o sea que despierta el goce estético (respuesta al estímulo).

Dejando a un lado el meollo estético, y con la intención de dar prioridad a la identificación de los elementos del proceso comunicativo de la música quisimos realizar un esquema que pudiera definirlo de una manera más clara, empresa que nos resultó imposible debido a los siguientes razonamientos: la primera razón recae en la variedad de niveles existentes en cuanto a los receptores que podrían ser de tercer nivel (en el caso de el público oyente), de segundo (en el caso de los ejecutantes, que de alguna manera se convierten en emisores y canales vivos, que a su vez hacen fluir los canales inanimados que son los instrumentos), y por último de primer nivel si recordamos que mucho antes que cualquiera de los receptores se encuentra el primer emisor: el compositor (que es receptor de su comunicación intrasubjetiva).

Ahora bien, tomemos en cuenta el arribo de las nuevas tecnologías que por un lado permiten guardar las obras musicales (cintas y discos compactos para ser reproducidos en aparatos electrónicos e inclusive en computadora gracias al CD room y el desarrollo de la tecnología ciberespacial del internet), y que por otro las han llevado lejos del recinto cerrado donde se exhibían hasta hace poco menos de un siglo, para reproducirlas auditiva e inclusive visualmente: la televisión, los textos audiovisuales, los videos etc. Y como olvidarnos de la radio y las ediciones especiales que algunas publicaciones hacen para los aficionados que se atreven a ejecutar las piezas musicales.

Como vemos la multiplicación de canales y el alcance masivo que procuran, dispara al infinito el número de receptores y aún multiplica también la forma en la que éstos

podrían llegar a disfrutar de la música y convertirse a su vez en emisores, receptores o medios por donde fluye el arte musical.

En conclusión: tratar de esquematizar el proceso comunicativo de la música resulta tan lejano como el tratar de alcanzar los límites de expansión de este arte, ahora en la actualidad.

1.3. RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y COMUNICACIÓN INTERPERSONAL DE CARÁCTER VIVENCIAL.

Hablar de comunicación interpersonal implica algo más que hablar de comunicación entre personas, dentro de ésta podemos distinguir dos tipos:

"1. La comunicación interpersonal primaria* : es aquella que se produce entre dos o más personas, misma que a su vez se subdivide en dos formas: intrascendente o meramente informativa (cotidiana, fugaz), y la vivencial, que conlleva un trato más cercano y trascendente.

2. La comunicación interpersonal secundaria: es la forma de comunicación en la que alternan un individuo y un número masivo de personas (es la comunicación que entablan políticos, oradores, ponentes, cantantes, etc.)". (15).

"Entre los propósitos de la comunicación interpersonal podemos encontrar:

* Los términos no son del autor, sino resultado del análisis y reorganización del concepto con el que Sanders define a la comunicación interpersonal en su libro *Amor y comunicación*, Avante, México, 1979, 125 pp



1. Entablar relaciones trascendentes o intrascendentes entre personas.
2. Informar o difundir noticias, conceptos, datos etc.
3. Resolver problemas y tomar decisiones.
4. Proponer puntos de vista o inculcar un patrón de conducta.
5. Solicitar información". (16)

Por su parte Alejandro Sanders al referirse de una manera más cálida a la definición de comunicación interpersonal explica: "La expresión es la condición de posibilidad de la comunicación. La comunicación es el resultado de una relación entre un "yo" y un "tú".

"El hombre es un ser de relación, esta naturaleza relacional de la realidad humana es la condición más general de todo intercambio hablado. La relación humana condiciona la entrada para la relación con múltiples personalidades, cuyo encuentro se reviste de un carácter de intimidad variable según la naturaleza de los intereses que la motivan". (17)

Por otro lado y hablando más específicamente de la comunicación vivencial el mismo Sanders comenta: "La comunicación interpersonal vivencial tiene que ver con el terreno afectivo, en ella se pone en juego el ser mismo, su intimidad, su interioridad, su energía afectiva, su libido.

"En la comunicación informativa sólo hay intercambio de ideas; la energía afectiva puede hallarse inhibida (atrofia afectiva); se dan casos de personas que poseen una gran fuerza afectiva, otras nada más una riqueza en su capacidad intelectual; si los seres humanos viven muchas veces la incomunicación o una relación puramente informativa, es posible que por medio del amor se unan en una comunicación

interhumana, surgiendo de ella la base de la solidaridad humana".(18)

Finalmente, y relacionando de manera más concreta a la comunicación interpersonal y la música, reflexionemos :

Para poder entablar una relación trascendente, debemos comunicarnos; es decir, ser comunes, manejar códigos similares en cuanto a lenguaje, contextos sociales, culturales, ideológicos y emocionales. Cuando dos seres humanos manejan códigos similares pueden simpatizar y entablar una comunicación de tipo vivencial.

Dentro de la comunicación interpersonal vivencial, la música desempeña un papel catalizador (acelera y refuerza) debido a que la música posee, como proceso comunicativo, la cualidad de hacernos comunes a los demás, coadyuvando a que entre ellos y nosotros se constituyan relaciones trascendentes de simpatía y armonía.

Es por ello que la música es utilizada como terapia (musicoterapia) en problemas mentales y de interacción; en ámbitos laborales, con el fin de crear ambientes más cordiales y llenos de armonía; e incluso en reuniones familiares, de amigos y de parejas que buscan sentirse más identificados y unidos por las emociones que sabe despertar el fenómeno musical.

1.4. LA CANCIÓN

“El río divide sus ondas,
que antes une sus menudos cristales
bajo el pie de quien canta,
él puede andar desnudo,
que su canción lo viste
de belleza solar y casto escudo...
Pues todo aquel que canta
el hijo vuelve a ser que tiene herencia de la más dulce vid,
laurel y agua...
A su paso la arena se convierte
a una fe de verdor hospitalario,
los perros juegan y las lluvias sueltan
encima de las hojas su teclado”.

ARTE SONORA (Fragmento)
MICHELENA, Margarita

Según Yehudi Menuhin: “la comunicación de la música y el habla en la expresión única de la canción tiene un poder singular y transmite sentimientos de gran júbilo o de una casi insoportable intensidad. La música ayuda a elevar la participación emocional hasta la altura que las palabras por sí solas no pueden alcanzar. La música no reproduce el mundo exterior que nos rodea, ni siquiera cuando imitamos deliberadamente los sonidos que escuchamos; la música se refiere ante todo a nosotros mismos, es nuestra identidad”. (19).

Menuhin no podría haber descrito mejor a la canción al definirla como una expresión que conjuga a la música y el habla; sin embargo, su posición en cuanto a los alcances de la música se muestra un tanto radical y por lo tanto limitada. La música no puede referirse a nosotros mismos ni a nuestra identidad exclusivamente ya que la música es arte y como antes

* La realidad que se recrea en la música no tiene nada que ver con la objetividad, sino con la forma en que de manera individual le damos significado a las composiciones musicales, eso es el significado de la música, uniforme sólo en el estricto sentido musical.



habíamos mencionado, el arte es una actividad comunicativa y por lo tanto una actividad social.

Su creación parte de un individuo (tal vez más) y gracias a su expresividad, así como los fenómenos de asociación e identificación, logra de manera particular en cada individuo reproducir los ambientes internos y externos de su creador.

Hecho ya las aclaraciones pertinentes es importante que a continuación visualicemos de forma rápida el desarrollo histórico de la canción.

La canción encuentra sus raíces en la más remota antigüedad; y aunque sus primeras formas no tenían la cualidad de canto popular, sino más bien elitista, se puede decir que ya revestían un carácter social.

“En tiempos esplendorosos de Babilonia, Ninive y Tebas había grandes agrupaciones de cantores perfectamente disciplinados desde el punto de vista musical; agrupaciones que eran la mayor atracción en las majestuosas solemnidades conmemorativas en honor a los dioses y monarcas.

“Grecia y Roma complaciéronse en dar preeminencia al canto, crearon en Atenas escuelas apropiadas donde se aprendía el arte de declamar uniendo la palabra al gesto; a ellas acudían no sólo los dedicados al arte del canto, sino también los actores trágicos y cuantos ejercían oratoria. En las Olimpiadas, entre fiestas memoriales, se citan los certámenes de cantores donde los concursantes ejecutaban trovas dedicadas a Apolo, celebrando sus victorias.



"A los cantores se les otorgaba la distinción de la corona de hojas de roble, se les llenaba de honores y se erigían monumentos para perpetuar su memoria". (20)

"La canción popular pertenece al género lírico; en épocas anteriores se ha entendido por lírico todo canto apoyado por instrumentos; sin embargo, el canto lírico no requiere forzosamente de acompañamiento porque brota espontáneamente del alma en momentos en que la palabra es insuficiente para expresar los sentimientos.

"De manera más precisa y contemporánea, el canto popular deriva de la monodía religiosa secularizada; también hay quien piensa que viene a ser una transformación de los cantos de los trovadores cribados a través de los juglares, pero principalmente haciendo uso de la poesía de versos rimados y estrofa regular, creación de los trovadores, quienes hacían arte para la nobleza; en tanto que los juglares, muchas veces criados de los anteriores, imitaban las producciones de sus amos creando a su vez romances y coplas para el vulgo. Así nacieron las canciones populares..". (21)

Como antes ya se mencionó, es natural que de forma casi paralela, el carácter social de la canción se vea relacionado con la emotividad, de esta manera es como la canción puede contener y dar lugar a la manifestación de diversos sentimientos :

1. Amor no correspondido.
2. Amor apasionado.
3. Firmeza y constancia.
4. Aborrecimiento y orgullo.
5. Desilusión y decepción.



6. Desprecio.
7. Tristeza y amargura.
8. Infortunio.
9. Traición.
10. Mal deseo, maldición.
11. Desgracia.

Sublimación de sentimientos puros, como en los cantos religiosos". (22)

La canción, por ser la unión de la palabra y la música, revela una función comunicativa de dimensiones más delimitadas dirigidas al campo cultural y regional. La presencia de la palabra en la canción implica el uso de una lengua, además de manifestar toda una serie de factores culturales, tales como el nacionalismo, las costumbres, ideologías específicas, etc.

De acuerdo con lo anterior, y sólo por mencionar algunos "se incluyen como temas de canciones por el carácter e índole del texto :

- La historia
- Los sentimientos
- El nacionalismo
- La política
- Los movimientos revolucionarios
- Lo sacro
- Hechos y quehaceres cotidianos
- Todo aquello que tenga que ver con el ser humano y con lo que le rodea". (23)

Es así como podemos considerar a la canción como una forma más precisa de comunicación lírica, donde se unen en



igual proporción música y comunicación oral-escrita, se expone a partir de una lengua y refleja en igual medida sentimientos y generalidades de una cultura específica.

Música y palabra componen la canción. La música transmite en su mensaje ideas sonoras que se traducen en emociones. Para poder entender la música y sus mensajes es necesario tener conocimientos previos que nos ayuden a asociar ideas sonoras con evocaciones (recreaciones) de ámbitos históricos y socioculturales. La recreación de ambientes físicos, es posible gracias a la función imitativa de la música.

La palabra por su parte viene a constituir la parte explícita y contundente del mensaje, un poco más limitada que la música en cuanto a su estructuración en un código de lengua específica. Su función es por un lado informativa y por el otro, en mayor medida, emotiva.

La importancia de ambas (música y palabra) en la composición de la canción radica en que poseen cualidades seductoras. La música se convierte en importante apoyo del texto escrito, que de por sí es apreciado en gran medida por sus cualidades retóricas y poéticas (reconocidas por el sentido estético y no por el cognoscitivo). Es de esta forma como la comunicación paralingüística y emotiva de la música se une a la retórica (ingenua o factual) de la palabra para hacer de la canción una forma de comunicación doble que es capaz de seducir; una mercancía más en un mundo que se mueve por el ir y venir de los valores monetarios.



CITAS

1. Chávez, Carlos, El pensamiento musical, pp. 19-20
2. Sanders Romero, Alejandro, Amor y comunicación, pp. 75-76.
3. Salazar, Adolfo, La música como proceso de su invención, pp. 9,11
4. Menuihin Yehudi, Curtis W. Davis, La música del hombre, p.1
5. Amado Medina, Lorenzo, Las propiedades terapéuticas y educativas de la música, p. 24
6. Menuihin Yehudi, Curtis W. Davis, op. cit., p. 1
7. Ibidem, p. 2
8. Chávez, Carlos, op. cit., p. 89
9. Salazar, Adolfo, Forma y expresión de la música, pp. 1-7
10. Alvin, Juliette, Musicoterapia, p. 112
11. Bernstein, Leonard, El encanto de la música, p. 16
12. Chávez, Carlos, op. cit., p. 72
13. Ibidem, pp: 89-90
14. Menuihin Yehudi, Curtis W. Davis, op. cit., p. 10
15. Sanders Romero, Alejandro M., op. cit., p. 91
16. Rangel Hinojosa, Mónica, Comunicación oral, p. 26
17. Sanders Romero, Alejandro M., op. cit., p. 29
18. Ibidem, pp. 91-92.
19. Menuihin Yehudi, Curtis W. Davis, La música del hombre, p. 7
20. Viñas, Francisco, El arte del canto, pp. 9-10
21. Mendoza, Vicente T., La canción mexicana (ensayo de clasificación y antología), p. 11
22. Ibidem, p. 238
23. Ibidem, p. 234

Capítulo II
"Su majestad el bolero"



La música latinoamericana encuentra sus raíces en los ritmos africanos, en las antiguas danzas de las etnias americanas y en la música traída del viejo mundo.

El gusto por el arte lírico en los pueblos latinos proviene directamente del legado de Italia, donde el canto se convirtió en una forma más para expresar tanto sentimientos, como los "pormenores" y "pormayores" del diario acontecer.

El romanticismo, por su parte, ha sido desde siempre importante aspecto en la vida del hombre latinoamericano, junto con la música, que ha evolucionado gracias a la continua combinación de ritmos que a su vez ha dado lugar al nacimiento de los grandes movimientos musicales de nuestra era: el son, el danzón, el tango, mambo, chachachá, entre otros. Tal es el caso del bolero, mismo que emerge de entre todos estos ritmos y se consolida como el "rey absoluto" de la música romántica, capaz de sobrepasar los límites temporales y espaciales de la historia musical, por un lado gracias a la identificación que su romanticismo ha sabido dar a los pueblos latinoamericanos; y en seguida debido a la coincidencia de haber crecido paralelamente a la industria del disco, la cual ha perpetuado al bolero desde mediados de los nostálgicos años 30 hasta nuestros tiempos.



2.1. ORÍGENES Y NATURALEZA MUSICAL DEL BOLERO

La palabra bolero*

En nuestro idioma muchas de las palabras utilizadas para denominar distintas cosas suelen tener su origen en la etimología y las derivaciones del griego y el latín principalmente, otras surgen simplemente del capricho. De hecho, la palabra "bolero" ha sido utilizada en nuestro país para designar a los limpiadores de calzado o a cierto tipo de prenda femenina (una especie de saco corto).

En el ámbito musical universal Chopin compuso *Bolero Opus 19* para piano; Beethoven *El bolero a solo*; Berlioz incluyó un bolero en su obra *Benueto Cellini*; en la zarzuela *Doña Francisquita* también se encuentra el bolero y en *Las Bodas de Alonso* se cantan y bailan boleros.

El famoso *Bolero* del compositor Maurice Ravel, en honor a Ida Rubinstein en el año de 1928 tenía que ver, al igual que las obras anteriormente mencionadas, con el "bolero" o "boleras" de España, donde por otra parte la palabra "bolero" solía aplicársele a los mentirosos y vagos.

El "bolero" o "boleras" eran danzas típicas de Andalucía, Salamanca y Burgos que se acompañaban de una o varias guitarras, castañuelas y tamboril; muy distintas al bolero latinoamericano que se caracteriza más bien por su ritmo suave, sus letras románticas y una clara influencia afroantillana.

Orígenes del bolero latinoamericano.

Es muy probable que las danzas típicas españolas denominadas "boleros" llegaron al continente Americano por

* Ver Cien años de boleros de Jaime Rico Salazar, Ed. Printer Colombiana, Bogotá 1988, 2ª Edición, pp. 10-11,12



Cuba, donde bajo la influencia de los ritmos negros se convirtieron en las típicas danzas afrocubanas de las que desciende el bolero latinoamericano.

“El bolero que conocemos es de procedencia cubana, difiere mucho del español, aunque recibió la influencia de la música de las zarzuelas y las operetas que interpretaban muchas compañías artísticas españolas en los principales puertos de América hace más de un siglo.” (1)

Como género musical el bolero no pudo nacer aislado de otros ritmos latinoamericanos; de esta manera podemos ubicar como principales influencias del bolero latinoamericano a la contradanza y el danzón.

El bolero deriva de la contradanza francesa.

Remontémonos para efecto de explicación a la isla de Santo Domingo. “A comienzos del siglo XVII, España había cedido a Francia la mitad occidental de la Isla. En menos de un siglo de asentamiento francés se logró un buen avance cultural y económico, este último principalmente producido por la mano del esclavo negro. En el año de 1791, era tanta la población negra de la isla y tan grande el maltrato que se les daba, que estalló un movimiento de liberación incontenible. Los colonos franceses tuvieron que huir a Nueva Orleáns y al oriente de Cuba.

“Con los amos llegaron los esclavos, y con ambos una nueva cultura y nuevas costumbres que florecieron al oriente de Cuba, en Santiago particularmente.

“Entre los valuartes culturales se encontraba el baile que los inmigrantes llevaron, y el cual tuvieron que aprender los cubanos. Uno de ellos, el country-dance (de origen inglés) se convirtió en la contradanza francesa y por consiguiente en la



contradanza afrocubana, en la cual se había conjugado "el cinquillo", una especie de ritmo africano.

"Con sus cualidades de ejecutante y sentido musical el negro había transformado los ritmos "diabólicos" traídos del viejo mundo: el vals, la contradanza y el bolero español que contaba con gran éxito en la Europa de aquéllos años." (2)

A partir de la evolución y transformación de la contradanza afrocubana se desarrolló el bolero cubano, el cual "durante mucho tiempo se pensó derivaba del danzón, debido a su estructura rítmica similar y con la única diferencia de que se presentaba más lento y con la adición de letras que tienen un gran sentido romántico; sin embargo, según Cristóbal Díaz Ayala en su obra Música Cubana (p. 53) el primer bolero surge en el año de 1830; 49 años antes que el danzón, el cual nació en el año de 1879 gracias al matancero Miguel Faible al que se atribuye su creación." (3)

Dicha confusión se presentó debido a que el bolero tardó mucho más en definirse como género musical que el danzón. Este afianzamiento no empezó a lograrse sino hasta el año de 1885 cuando Pepe Sánchez "el maestro" compuso su primer bolero titulado *Tristezas*.

"Vivió entonces el bolero, en aquéllos años su etapa de formación y estructuración. Se considera a José Pepe Sánchez, como el pionero en definir los rasgos del estilo del bolero.

La letra y música de *Tristezas* fue posible conocerla hoy, gracias a "Hall Estrada, quien la consiguió en Cuba con el pedagogo musical Vicente González Rubiera, conocido también como el trovador Guyún." (4)



2.2. PRESENTIMIENTO: INICIO DE UN ROMANCE MUSICAL EN MÉXICO

No es posible hablar del arribo repentino del bolero a nuestro país, ya que debido a la cercanía entre Cuba y México, y en particular con la península de Yucatán, distintos ritmos provenientes de la isla caribeña ya habían tocado antes tierras mexicanas.

Tal es el caso de la danza habanera, que fue admitida con gran entusiasmo en aquellos años del imperio de Maximiliano I y Carlota: para ser más específicos remontémonos al año de 1886, cuando se registra la llegada del tema *La paloma*, que fue llevado a la cumbre por la soprano Conchita Méndez.

“Cuentan las viejas crónicas que cuando Conchita Méndez se la cantó a la emperatriz, ésta le regaló una valiosa pulsera de oro.

“La canción había sido compuesta por el músico español Sebastián Iradier, autor también de la habanera que Bizet introdujo en su ópera *Carmen*.” (5)

A partir del tema *La paloma* los compositores mexicanos, sensibilizados y cautivados por el ritmo de la habanera empezaron a componer canciones de corte romántico y suave cadencia. Muy parecida a la danza habanera, pero de rasgos inigualables había nacido la danza mexicana. “Entre los mejores exponentes de este género encontramos a Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, Abundio Martínez, Teófilo Domar, Miguel Lerdo de Tejada, Felipe Llera y Emilio D. Uranga.” (6)

Algunas de las canciones más famosas de la danza mexicana fueron *La golondrina*, del veracruzano Narciso Serradel; *Perjura* de Fernando Luna y Drusina y Miguel Lerdo de Tejada; *A la orilla de un palmar* y *Estrellita* de Manuel M. Ponce y *Ojos tapatíos* de Fernando Méndez Velázquez y José Francisco Elizondo.



La danza habanera y después la danza mexicana fueron precedentes del bolero en México. Sin embargo no debemos olvidar que el viaje de los ritmos en aquéllos tiempos era largo y por lo tanto lento; así que mientras en México sonaba con gran éxito "la danza mexicana", en Cuba ya había aparecido *Tristezas*, el primer bolero cubano.

Para el año de 1908 el bolero desembarcó en Yucatán, donde se cantaba *Tristezas*, sólo que en ritmo de guaracha.

Aunque se habla de *Presentimiento* como el primer bolero mexicano descendiente directo del bolero cubano, se tienen datos que afirman: el bolero más antiguo que se compuso en México fue *Morena mía* (1919) del regiomontano Armando Villarreal. Posteriormente se conocieron *Su mamá tuvo la culpa*, *Beso de muerte* y en 1924 *Presentimiento*, con letra del poeta español Pedro Mata y música del campechano Emilio Pacheco." (7)

2.3. LOS SUBGÉNEROS BOLERESCOS

El aire melódico romántico característico del bolero influenció en gran medida a los ritmos musicales que recién maduraban a principios de nuestro siglo y que alcanzaron su punto máximo de aceptación y difusión hacia finales de los años 30 y principios de los 40.

Este fenómeno fue decisivo en el nacimiento de otro que resultaría de la unión entre los más populares géneros musicales latinoamericanos y el bolero. El momento de hacer referencia a los subgéneros del bolero ha llegado...

Desempolvando un poco el recuerdo hagamos mención del tango, un género con enorme aceptación y por consiguiente con un gran número de publicaciones musicales

* Así reza el Informe del Festival Latinoamericano del bolero celebrado en la Habana Cuba, 1989. p. 1.



en nuestro país. “El tango recibió un importante impulso publicitario cuando el actor Rodolfo Valentino lo llevó a la pantalla; de manera que al llegar a México los discos de Carlos Gardel, el público se hallaba dispuesto para ellos. La demanda de los tangos fue general”. (8)

La eufórica aceptación del tango contagió a María Grever, quien bajo el influjo lunar compuso *Todo por ti* y *Devuélveme mis besos*. También el maestro Lara se contagió de esta fascinación cuando le dio vida al bolero que le abriría el camino de la fama: *Imposible*; más tarde dentro de su producción musical se incluirían *Pervertida* y *Páginas rotas*, que también son ejemplos vivos de la fusión entre el bolero y el tango.

Nuestro bolero tampoco escaparía de las influencias norteamericanas. “La producción de fox-trots, con temas románticos fue abundante; es así como Alfonso Esparza Oteo publica, con clara influencia del ritmo norteamericano de moda, los boleros *Flores de tentación*, *Una canción de amor* y *Ensueño...*” (9)

El bolero-beguine fue otra modalidad, a la que se suman los arreglos (de adaptación a ritmo de bolero) de canciones y melodías de corte italiano como *Cerezo rosa* y *Caminemos*. El propio Lara y Jorge del Moral, entre otros, escribieron canciones románticas en estos ritmos.

Muchas de las influencias que envolvieron al bolero fueron sólo una leve brisa en comparación al efecto que produciría el bolero cubano, el cual precede a nuestro bolero, y cuyo principal y primer éxito lo tuvo en *Presentimiento*. El mismo bolero cubano, antes de su evolución se vio influenciado por el bambuco, un ritmo originario de Colombia.

¿Pero de qué no se escapó el bolero?... también pasó por ¡el piano!... A finales de los años veinte, este ritmo era acompañado por las guitarras de los trovadores y posteriormente pasa a ser musicalizado por del piano; un claro



ejemplo de este tipo de acompañamiento es el legado del gran pianista Nilo Menéndez, quien compuso en 1929 un bolero mundialmente famoso: *Aquellos ojos verdes*, del que a continuación presentamos un fragmento:

“Fueron tus ojos los que me dieron
el tema dulce de mi canción,
aquellos ojos verdes, serenos,
ojos que han sido mi inspiración...” (10)

El movimiento candente de las caderas no podía esperar más y arrastró al bolero para dar vida a uno de los subgéneros más populares. Al son de las maracas, el timbal y las trompetas llegó a México Dámaso Pérez Prado con el ritmo de mambo, que en diversas ocasiones pintó de colorido las composiciones de los más grandes boleristas. Otra adaptación más fue la del bolero rítmico, de ejecución más rápida que el romántico tradicional, como se puede apreciar en *Cariñito azucarado*, interpretado por Virginia López y su trío Imperio.

Temporalmente, a todos los géneros bailables que se fusionaron con el bolero les precede el danzón, un ritmo más sutil, presumible de ser bailado en espacio de un ladrillo, casualmente semejante al bolero.

“Sr. Mariachi, ¿Me acompaña?...”

A principios de los años 50 hizo su aparición uno de los más importantes híbridos del bolero, que dio un segundo aire a los dos géneros de los que provenía. El bolero y el estilo ranchero se adaptaron de manera tan perfecta que “la canción mexicana ya no se podría mantener en el mismo nivel.” Los creadores de este género fueron el compositor Alberto Cervantes y el arreglista Rubén Fuentes, cuyos éxitos fueron interpretados principalmente por los ídolos Pedro Infante y Javier Solís.

* Referencia del compositor mexiquense Cuco Sánchez al referirse a la musicalización del bolero ranchero en un tono mayor.



La balada ¿bolero moderno?

El peligro que representó el avasallador éxito del rock and roll se vio contrarrestado por el ingenio de Armando Manzanero, quien al rescate del bolero y con un estilo muy personal inauguró una nueva etapa en la historia de este género: la época del bolero moderno. Entre sus más hermosas composiciones se encuentran *Esta tarde vi llover*, *Mía*, *Perdóname* y *Contigo a prendí...* aquellos eran los años 60...

Aunque varios expertos** han planteado tan sólo la diferencia en los patrones rítmicos, podemos hablar en definitiva de una evolución de la música romántica que se observa en la transición del bolero a la balada.

Esta última constituye una forma de ajuste que implica una nueva óptica acerca de los valores morales, la forma de expresión y la introducción de nuevas tecnologías. Carlos Monsiváis comentó en este sentido: "*Nada personal*, es una canción de armonías ya muy influidas por toda la producción de los últimos años, pero es en esencia una canción que corresponde a una tradición de manera muy estricta, se dice "entre tú y yo no hay nada personal" como se hubiese dicho en los años 50 "Pensé que un nuevo cariño podría de mi mente alejarte calmando mi sufrir".

Otro acertado comentario al respecto lo hace el cantante Carlos Cuevas: "el bolero y la balada son muy similares, sobre todo en el tipo de melodía, lo único que cambió es el patrón rítmico, fuera de eso, ambos ritmos son muy similares".

Chamín Correa, una autoridad más en la materia opina: "la esencia del bolero es la letra... las baladas que se escuchan en la actualidad en realidad son boleros lo único que cambian

** Entrevistas acerca del bolero realizadas en el lapso enero-febrero de 1997 a diferentes personalidades destacadas en la actividad literaria y musical. Ver el tercer apartado del Apéndice: "Los expertos hablan"



son las sonoridades, las cuales son más nuevas, más actualizadas".

Según Armando Manzanero "Si acaso ha cambiado el vocabulario, el lenguaje. Pero las historias son las mismas. Todos los temas están escritos, todo está pensado, lo único que se hace es cambiarle el traje a lo que ya existe".

En opinión de la actriz y compositora Liza Rosel: "La evolución no está en la música, sino en las letras; éstas son un poco más adaptadas al hoy. El bolero entra también en la evolución intelectual pero a nivel expresivo, ahora es más conciso y directo".

Cierto es que no estamos hablando de dos ritmos distintos, sino de la evolución expresiva, estructural y rítmica de un solo género. La diferencia más marcada entre el "bolero dorado" y la balada yace en los acompañamientos musicales.

En el primero se distinguen los acordes del requinto; el sonajeo de las maracas que marcan un ritmo suave; el güiro que refuerza esta cadencia agregando además el recuerdo de su origen latinoamericano; las guitarras que hacen segundo plano al requinto y el fondeo de coros lánguidos como el murmullo del viento.

A diferencia del bolero, la balada encuentra más apoyo en el sintetizador y la batería y recurre con frecuencia a algunos instrumentos orquestales como el violín, las trompetas y el piano.

En cuanto a su estructura temática y textual es más frecuente que en la balada se exponga una situación en forma superflua que se repite en estribillos. El bolero por el contrario sugiere el desarrollo de una historia o situación específica con los más de sus matices, nos proporciona más información. Por así decirlo, la estructura de la balada se encuentra más proclive a despertar en el escucha obsesión y ansiedad.



En el bolero, más que en la balada, se "desnudan" las almas enamoradas, dolidas o con un fárrago de ingenuidad, que ponen en las manos del ser amado una realidad cuestionable, un chantaje que da en el blanco sensible de la compasión, la vanidad y la ternura.

La profunda y ornamentada expresión del bolero es resultado de su estructura en tropos más complicados que los de la balada, como el caso de las metáforas.

Sin embargo no en todos los subgéneros del bolero se puede hablar de una constante expresiva. El bolero ranchero, al igual que la balada basa su estructura en los tópicos —lugares comunes— de la expresión contemporánea.

Sin embargo esto responde a dos situaciones distintas. En el primer caso podríamos hablar de la ruda expresión del "macho y la hembra mexicanos" y en la balada de un cambio de valores morales e ideológicos que influencia las formas de entablar relaciones afectivas.

2.4. LOS PRIMEROS ESCENARIOS DEL BOLERO EN NUESTRO PAÍS*

Según el diccionario básico de la lengua española** escenario es la parte del teatro donde se representan los ambientes y se disponen las decoraciones que los recrean; también se utiliza esta palabra para designar el lugar del suceso o la acción.

En el caso de los primeros "escenarios del bolero" la segunda acepción es la que toma el sentido de la palabra. "Los

* Basado en el Informe del Festival Latinoamericano del Bolero. Dirección de Culturas Populares, Subdirección de Difusión, p. 5.

** Editado por LIMUSA, México, 1986, 715 pp.



lugares" del suceso, o la acción donde se desarrolló el bolero, no son sino la respuesta a la necesidad de difusión de un fenómeno musical que hizo del romanticismo una esencia común en todos los mexicanos, latinoamericanos, y más tarde en todos aquellos que gustaran de este género musical.

PRENSA*

En poco tiempo los empresarios de la prensa mexicana se percataron del notable acontecimiento artístico que envolvía al bolero y no tardaron más para servirse de él a fin de incrementar el número de ventas que había caído desde mediados de los 20, cuando Plutarco Elías Calles emprendiera una serie de reformas relacionadas principalmente con la distribución de tierras, modernización del aparato administrativo y nacionalización del petróleo.

Dichas reformas toparon con la resistencia de la Iglesia, generándose entonces una ola de persecución religiosa, que siguió durante el periodo denominado "Maximato" (1928-1933), en el cual gobernaron Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez.

Durante este periodo el gobierno había ampliado los instrumentos de control de información política cuyos espacios se vieron principalmente cubiertos por las tan gustadas tiras cómicas, anuncios de oportunidad y notas, entrevistas y artículos sobre autores (letristas), compositores e intérpretes de los boleros más exitosos de aquella época.

* Retomado del libro Medios de Comunicación y Sistemas Informativos en México de Karin Schamann. Ed. Alianza, México 1989, p. 280.



RADIO

Sin lugar a dudas la industria radiofónica fue un valiosísimo foro para la expresión de los músicos, cantantes y compositores del bolero.

"El primer intento de radiodifusión en México lo hizo un ingeniero de Tárneva Monterrey, en el año de 1921, muy poco tiempo después de que se hicieran los primeros ensayos de transmisión en Estados Unidos. En el año de 1923 se instaló en la ciudad de México la primera radiodifusora, la CYL, que administraba Raúl Azcárraga.

En ese mismo año, el 15 de septiembre, el Presidente Álvaro Obregón inauguró la CYB, que más tarde se convertiría en la XEB. Pero como sucedía entonces, el problema fundamental estaba en que no había radioreceptores, ya que apenas se iniciaba su producción comercial. La radio no dejaba de ser por consiguiente, un juguete novedoso sin mucha utilidad práctica." (11)

El desarrollo de esta industria vino a dar un giro circunstancial hasta el año de 1930, para ser más exactos el 18 de septiembre, cuando se inauguró la XEW. Para esta época "la voz de la América Latina" ya contaba con un número considerable de radioescuchas pendientes del surgimiento de las orquestas e intérpretes que llevarían muy alto los más bellos temas del bolero. Más adelante proliferaron las estaciones radio-musicales, teniendo en precedente a la XEQ y a la XEFO, que después de la XEW fueron las más importantes en nuestro país.

CINE

El cine persigue, como fin primordial, retratar los acontecimientos que rodean el quehacer humano, por un lado retomando al individuo como ente particular y por otro como miembro de una sociedad y un mundo, nuestro mundo.



Basado en hechos de la vida cotidiana, el cine mexicano de los años 30 se dispuso a plasmar en el celuloide una realidad dominada por el nacionalismo y el costumbrismo, los valores, la familia y la decadencia de la vida citadina.

Es así como en 1931 y bajo la dirección de Antonio Moreno nace **Santa**, basada en una de las canciones más bellas de Agustín Lara.

A raíz del éxito de **Santa**, que fue la primer película sonora del cine nacional, se hizo constante en siguientes cintas el ambiente citadino con temas como la vida nocturna, enamoramiento, dramas de barrio, melodramas, etc. Algunas de estas películas fueron reflejo cinematográfico de canciones bolerescas.

Entre los títulos más importantes de esta vertiente del cine mexicano, mismos que contribuyeron a construir la "Época de Oro", se encuentran:

Nosotros (Pedro Junco)

Bésame mucho (Consuelo Velázquez)

Carne de Cabaret 1939

Pervertida 1945 (Agustín Lara)

Coqueta 1945

Cortesana 1947

Perdida 1949

Cuando me vaya (película biográfica de María Grever), entre otras... (12)

*El film **Santa** es considerado el primero del cine sonoro mexicano, a pesar de que le precede **Más fuerte que el deber** (1929).

Gran parte del repertorio cinematográfico basado en —o que incluye— temas del bolero se cita en el programa televisivo **Un poco más, transmitido por canal 11 los sábados de 21:30 a 22:30.



CABARET

Otro de los más importantes escenarios del bolero fue el cabaret. Entre los principales que respaldaron el surgimiento de compositores e intérpretes figuraron el Salambó, el Cumbala y el salón-bar Bach. No pocas figuras obtendrían, además de fama, un acercamiento con el público que concurría a estos centros nocturnos. Tal es el caso de Agustín Lara, Guty Cárdenas, Pedro Vargas, Ana María Fernández, María Victoria y muchos más que con sus dotes deleitaban a los trasnochadores boleromaniacos.

TEATRO

El teatro ofrecía una forma más de apreciación en vivo de la música de bolero y a diferencia del cabaret daba la facilidad de convivir en un ambiente familiar. Es así como el lirismo romántico de este género seguido se dejaba escuchar en los recintos teatrales más importantes de finales de los 30 y principios de los 40, por ejemplo el teatro Margo (hoy Blanquita), el Follies Bergere, el Lírico, el Politeama, María Guerrero, Iris, etc.

LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA*

La industria fonográfica, más tarde denominada "industria discográfica" se instaló en México allá por 1905. Las primeras casas grabadoras de discos en nuestro país serían Zonófono, Columbia, Odeón y la Víctor. Para el año de 1910, con el estallido de la Revolución todas las empresas grabadoras salieron. En 1922 regresó Zonófono (distinta a la anterior), y en 1927 la Víctor. En este mismo año se estableció también la Brunswick.

* La información al respecto se encuentra contenida en el libro Cien años de boleros, de Jaime Rico Salazar (pp. 76-77), Printer Colombiana, Bogotá, 1988, 2a. edición, 455 pp.

“En México la Columbia ya hacía grabaciones por el año 1908, que enviaban a Estados Unidos en donde se prensaban los discos, La Victor tenía “representantes” que viajaban de país en país en la búsqueda de los buenos artistas y cuando los encontraban eran enviados a sus estudios de Camdem en New Jersey a grabar. Allí mismo se producían los discos.” (13)

Era imperante que la comercialización de los discos se hiciera lo más pronto posible, y esperar a que en cada país se instalará una sucursal productora significaría un retraso inadmisible para quienes esperaban escuchar los grandes éxitos del momento.

En estas circunstancias un venezolano radicado en México, Eduardo C. Baptista, empezó a importar desde 1921 los discos de Okhe y Odeón que le grabaron al legendario Carlos Gardel. Adentrándose un poco más en el negocio de la discografía, el mismo Eduardo C. Baptista empezó a realizar las primeras grabaciones de música mexicana hechas en el extranjero y producidas por las casas Olimpia Nacional, Huici y Artex que apenas lograban reunir un reducido número de ejemplares.

Todavía era la época en la que Baptista realizaba grabaciones en el extranjero cuando Carlos Gardel grabó “Un viejo amor” de Alfonso Esparza Oteo. La proyección internacional que ganó el bolero trajo como consecuencia que en nuestro país creciera la industria productora de discos; fue así como en 1927 el trío Garnica Ascencio grabó el primer disco hecho en México. Más tarde, en el año de 1929 el empresario empezó a realizar producciones bajo el sello Peerles, que no fue reconocida como empresa discográfica sino hasta 1933, ya que la marca había sido propiedad de una empresa productora de refrigeradores.

“Las primeras figuras que grabaron en ella — haciendo referencia a Peerless — fueron: Juan Arvizu, Tito Guízar, Alfonso Ortiz Tirado y Pedro Vargas. Esta empresa vino a dar



un fenomenal impulso al movimiento musical de México, con ello los compositores vieron que sus canciones se divulgaban por toda la república y trasponían fronteras” (14)

Conscientes del éxito ganado por Peerless en nuestro país otras firmas disqueras decidieron reemprender la aventura al instalar sus fábricas; tal fue el caso de la Víctor Talking Machine Company, que empezó a funcionar el 28 de agosto de 1935. Años después siguió su ejemplo la Columbia Records Incorporated, y otras, muchas más que finalmente conformarían el extenso mercado discográfico de México...

2.5. LOS TRÍOS Y LA ÉPOCA DORADA

Cuando me vaya Divina ilusión Sabrás que te quiero, que Eres todo para mí, por eso Te dejo mi canción y sin ninguna Condición Te perdono, No tomaré Venganza y me marcharé ahora, pues La barca me espera. más no me iré sin antes pedirle al Reloj me conceda para tí tan sólo Un minuto de amor...

¿Un dueto? ¡no!, ¿un cuarteto? ¡no!, ¿un trío? ¡sí!.

Presentimiento fue oficialmente para el bolero lo que el trío Garnica-Ascencio para esta escuela musical: “La historia se inició en 1927 con el trío Garnica-Ascencio que hacía furor en una larguísima temporada en el teatro Lírico, en donde cantaron por primera vez la canción *Nunca* de Guty Cárdenas. Su estilo era más bien campirano, con una distribución muy aguda en las voces.” (15)

Más adelante la interpretación del bolero vendría a ser casi exclusividad de los solistas, no obstante siempre existirían

* Exitosos boleros interpretados por Los tres Ases, Los Duendes, Los tres Diamantes y Los tres Caballeros



quienes intentaran la interpretación de este género a más voces, tal es el caso del dueto de los Cuates Castilla (formado por Pepe y Miguel Díaz Mirón Castilla) y del cuarteto de los Martínez Gil, que quedaría en trío en 1940 tras la separación de Chucho Martínez Gil.

"El trío de los hermanos Martínez Gil lo integraban los hermanos Carlos y Pablo y el hijo de éste último. En 1967 murió Carlos, y su hermano Pablo juró que jamás volvería a tocar la guitarra. Así desapareció uno de los tríos más originales, más románticos y de mayor arraigo en el gusto del público de México y de América Latina." (16)

El trío de los hermanos Martínez Gil fue el segundo intento en la formación de este tipo de agrupación musical; sin embargo su trascendencia no sería la misma que lograrían más tarde Los Panchos, el trío musical que marcó toda una época en la historia del bolero, no sólo en nuestro país, sino en el mundo entero.

"Por el año de 1937, Chucho Navarro, quien se había dado a conocer haciéndole segunda voz a su hermana Antonia, cantaba en la XEB, solo acompañándose de su guitarra. Allí lo escuchó Felipe Gil (Felipe Bojalil Gil era su verdadero nombre) quien le propuso hacer un trío con un guitarrista yucateco de apellido Ancona. Entró después al grupo Alfredo, hermano menor de Felipe y salió Ancona, formando entonces el trío de Felipe Gil y sus Caporales, con las innovaciones que aportaba Alfredo con su guitarra.

"Montaron un repertorio de canciones folklóricas y decidieron hacer una gira por los Estados Unidos, empezando sus presentaciones en los Ángeles. Después de haber cruzado este país, actuando en los principales centros artísticos llegaron a Nueva York y fueron contratados por la CBS para realizar una serie de programas radiales que cumplieron de 1942 a 1944. Además respaldaban la voz de la gran cantante Eva Garza, esposa de Felipe.



"Al terminar el contrato con la CBS Alfredo tomó la determinación de independizarse de su hermano mayor y con Chucho decidieron organizar un trío, para lo cual llamaron a un cantante puertorriqueño que también tocaba muy bien la guitarra: Hernando Avilés*. De esta forma quedó integrado el trío Los Panchos, que hizo su primera presentación el 14 de mayo de 1944." (17)

Desde su estancia en los Estados Unidos y después, tras su arribo a México en 1948, Los Panchos significaron el inicio de la época dorada del bolero. "Según Gustavo Prado (integrante de los Diamantes) Los Panchos lograron dignificar la profesión y hacer posible que los tríos entraran en lugares que les estuvieron vedados por años.

"Antes de la aparición de Los Panchos, los tríos se dedicaban a dar serenatas y a cantar en los bares; después de ellos, adquirieron rango social y alta jerarquía dentro del ambiente. Las disqueras se los disputaban, los más caros centros nocturnos les ofrecían trabajo." (18)

De ahí en adelante muchos fueron los que, siguiendo el ejemplo del famoso trío, se lanzaron en pos de la fama y la fortuna. De esta forma surgirían "en Nueva York Jhonny Albino y su trío San Juan (puertorriqueños)... en Colombia, Los Provincianos que se continuaron en Los Isleños; Ecuador vio nacer a los Embajadores; y en Japón, donde causaron furor, se crearon Los Panchos de Tokio, Los Panchos de Osaka, etc." (19)

Al respecto México no podía ser la excepción y para mejor ejemplo de la influencia que ejercieron Los Panchos en el mundo de la música basta mencionar a Los Tres Ases, Los Dandy's, Los Tres Caballeros, Los Delfines, Los Jaibos, Los Tres

* Tiempo después vino la separación de Avilés y su lugar fue ocupado por Enrique Cáceres, Ovidio Hernández y Julito Rodríguez entre otros. (información contenida en Boleros y Tríos inolvidables de Selecciones de Reader's Digest, p. 35).



Diamantes, Los Calavera y cientos más que integraron “la escuela” de los tríos en nuestro país.

Gran parte de los éxitos obtenidos por el trío Los Panchos tuvo fundamento en las innovaciones de su música, caracterizada por la particular sensibilidad del requinto. “Hasta el momento en que se formó el trío de Los Panchos no se conocía la guitarra “requinto”. Las introducciones “punteadas” de las canciones se hacían en una guitarra corriente. Lógicamente este trabajo era más difícil de realizar, por cuanto la longitud del diapasón de la guitarra (el diapasón es la parte del instrumento donde están los trastes) es más largo.

“Entonces Alfredo Gil, tiene la iniciativa de hacer una guitarra más pequeña, con lo cual se acorta el tamaño del diapasón en el instrumento, siendo las distancias más cortas entre los trastes. en esta forma se consigue más facilidad de digitación de las cuerdas en los respectivos trastes, logrando más velocidad en la ejecución de las introducciones.

“Pero hay algo más, también le cambió la afinación al requinto. Le subió 2 ½ tonos a cada cuerda con relación a la guitarra, es decir, la primera cuerda de la guitarra se afina en MI, y en el requinto se afina la primera en LA y así sucesivamente. Al subir la afinación del requinto se consiguen notas con matiz más agudo, razón por la cual se destaca más el sonido.” (20)

Pronto el preciosismo del requinto se convirtió en parte esencial del estilo de los tríos, hecho que a la larga produjo un estancamiento y falta de innovación en las producciones de esta importante escuela, cuya vigencia extendería desde 1945 hasta 1970', cuando la creación del repertorio para tríos cesara.

* Dato referido en Boleros y tríos inolvidables, Antología de Selecciones del Reader's Digest, p. 16.



CITAS

1. Selecciones del Reader's Digest, Boleros y tríos inolvidables, Antología, p. 9
2. Rico Salazar, Jaime, Cien años de boleros, pp. 15-16
3. Ibidem, pp. 17-18
4. Rico Salazar, Jaime, op. cit., pp. 18-19
5. Ibidem p. 56
6. Rico Salazar, Jaime, op. cit., p. 57
7. Ibidem, p. 62
8. Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la música popular mexicana, p. 125
9. Ibidem, p. 126
10. Rico Salazar, Jaime, op. cit., p. 28
11. Rico Salazar, Jaime, op. cit., pp. 70-71
12. Información general sobre el bolero, Informe del festival latinoamericano del bolero, Dirección de Culturas Populares, Subdirección de Difusión, p. 5
13. Rico Salazar, Jaime, op. cit., p. 76
14. Selecciones del Reader's Digest, Boleros y tríos inolvidables, Antología, p. 11
15. Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la música popular mexicana, p. 159
16. Selecciones del Reader's Digest, op. cit., p. 15
17. Rico Salazar, Jaime, Cien años de boleros, p. 97
18. Moreno Rivas, Yolanda, op. cit., p. 162
19. Rico Salazar, Jaime, op. cit., p. 97
20. Ibidem, pp. 97-98.

Capítulo III
¿Seducción o paño de lágrimas?...
un vistazo al análisis de
las figuras retóricas



Un bolero está siempre entre la chica que se fue y la que vendrá, y de la que se espera lo mejor, pero esto puede trascender a situaciones más generalizadas, México es también el país que se nos fue de las manos y el que estamos esperando recobrar... En la pequeña anécdota del amor fallido puede haber de alguna forma, una interpretación simbolista de la cantidad de cosas que en México han fallado...

Paco Ignacio Taibo I



3.1. Algo de teoría

3.1.1. El signo

Amor :

Recibe esta canción...
¡Calla! y no me pidas explicación,
pues la letra y el son,
te hablarán del sentir de mi corazón...

Claudia Carrillo

...¿¡Quién podría resistirse a tan sutil declaración!?

Es indudable que uno de los mejores recursos para persuadir al ser amado es la canción, misma que por sus cualidades es capaz de envolver en un mundo de "ensoñación", creando así el ambiente propicio para dar correspondencia a las pretensiones amorosas.

La persuasión* es matiz de las habilidades comunicativas del lenguaje, utilizado deliberadamente para conseguir un objetivo bien definido, trazado con anterioridad a la existencia del mensaje.

Lo anterior hace que quede manifiesta la importancia de la seducción, parte vital del proceso comunicativo, el cual encamina su desarrollo al cumplimiento de objetivos inmediatos o de más largo plazo. Dicho de otro modo, el proceso comunicativo, inmerso en cualquiera de las formas del lenguaje no es otra cosa que recurrir constantemente a la seducción.

Sólo para comprender más claramente el proceso comunicativo y a manera de marco de referencia, abordemos a

* A las palabras persuasión y seducción se les dará un mismo sentido, ya que ambas connotan inducción a creer en algo o hacer algo.



Prieto Castillo* y sus conceptos de los elementos que conforman este proceso, desde la corriente estructuralista:

- Emisor: Todo ser máquina que elabora un mensaje. El emisor es tanto un individuo como una empresa en la que muchos seres trabajan para producir un sólo mensaje.
- Código: Son llamadas reglas elaboradas por la condición social, esto es, las formas estructurales de un signo y la forma de combinarlo con otros. La simple emisión de sonidos o de imágenes no corresponde a un proceso de comunicación. El uso adecuado de un lenguaje, imagen o sonido establecido.
- Mensaje: Es el objetivo del proceso de comunicación humana. Es lo que el emisor estructura y lleva a los sentidos del perceptor.
- Medios y recursos: Por ellos se propaga un mensaje, pueden ser medios impresos o audiovisuales. Donde cabe que en el vehículo de la radiodifusión, también los recursos humanos son indispensables.
- Perceptor* : Todo ser que entra en relación con un mensaje y posteriormente lo revierte. Es un elemento activo.

Entendiéndose que lo que concierne al presente tratado es el doble mecanismo comunicacional de la canción, que Menuihin** sugiere como "una expresión que conjuga a la música y el habla", nos abocaremos al estudio teórico-semiológico, debido a que por su naturaleza social, el canto requerirá por lo tanto un análisis que vaya más allá de la

* Ver Discurso autoritario y comunicación alternativa de Daniel Prieto Castillo, Premiá, La red de Jonás, 1989, pp. 52-61.

* De acuerdo con la corriente funcionalista, es el punto terminal del proceso comunicativo, y como tal un elemento pasivo.

** Ver Capítulo I. punto 1.3.



lingüística, que no es sino una parte de la semántica — estudio de la palabra y de los signos lingüísticos—.

El uso de la palabra, facultad propia del hombre, le ha valido para dar sentido a todo lo que coexiste en su mundo, tiempo y espacio; refiriéndose no sólo a las cosas visibles, como lo podrian ser un paracaídas, bien un libro o un automóvil; sino aludiendo también a “las cosas del alma”, abstracciones y subjetividades, que para ser reconocidas han sido etiquetadas con diferentes designaciones: amor, odio, bondad, belleza, fealdad, etc.

La ciencia responsable de estudiar estas terminologías es la semiología, que de acuerdo con Ferdinand de Saussure, es “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”. (1)

Estudiosos de la semiología coinciden en que las formas de comunicación de la sociedad como ceremonias, ritos, fórmulas de cortesía artes y literaturas, conllevan un sistema de signos de los cuales se vale el hombre para transmitir ideas por medio de los mensajes.

Refiriéndonos de una manera más específica al estudio de los mensajes de la canción boleresca, tendríamos que la semántica, ciencia lingüística que se ocupa del estudio de la significación de las palabras, cubriría parte importante en el análisis, en donde resulta también indispensable la aplicación de la semiótica* .

Para estudiar la estructura del signo tomaremos como modelo la estrofa de una canción boleresca, que nos refleja un sentir social el cual, anota Saussure, es primordial en el estudio semiótico:

* Término anglosajón equivalente a semiología, para abundar sobre el tema remitirse a La semiología de Pierre Giraud, Siglo XXI, 1984.



“Todo lo que tengo en la vida mi
ternura escondida,
mi ilusión de vivir..”.

Las palabras “ternura” e “Ilusión” son términos abstractos, pero definidos y transmitidos por la “voz humana” . El signo lingüístico en el caso de “ternura” se conformaría entonces de la siguiente manera:

Significante	(sonidos y representación visual que componen la palabra, es la palabra misma)
“Ternura”	
Significado	(imagen de la palabra a nivel mental. Por ser una abstracción, el significado será distinto para cada receptor)**

Como ya lo mencionamos anteriormente, en la canción intervienen dos elementos comunicativos: música y letra, cuyos códigos son identificados por el receptor al que van dirigidos: por ejemplo, en el bolero la nota del requinto, característico de este género, hace evocar en el receptor (quien previamente ha tenido conocimiento acerca de las características del género) ciertos elementos abstractos (sentimientos), los cuales, finalmente se ven confirmados por el contenido de la palabra.

“Con esto se establece que nombrar algo, implica relacionar un nombre con una cosa: que la cosa se convierte en un concepto y que el concepto es evocado en la mente por medio del estímulo acústico” (2); de manera similar ocurre con la música” .

* Nos referimos a que estos términos pueden ser connotados por el hombre de cualquier sociedad, debido a que son valores emotivos universales.

** La imagen mental de un sentimiento es subjetiva; no igual sucede con la definición que se le da a la palabra ternura en el terreno emotivo (amor, cariño).

* Ver punto 1.1.2.: “El proceso comunicativo de la música”.



Prieto Castillo, en Discurso autoritario y comunicación alternativa menciona que los usos que se les da a los signos son variados, debido al significado que pueden adquirir, según el enunciado en que aparezcan. De ahí que los enunciados, en toda concreción, sean elementos de vivo intercambio en un grupo social. De acuerdo con esto Carlos Castilla del Pino afirma: "El habla no denota la realidad, sino nuestra la forma de estar ante ella". (3)

Esto implica tanto la forma en que el emisor quiere emitir un mensaje y el contexto en que se ubican los conceptos:

"Todo lo que tengo en la vida"

"En la vida lo tengo todo"

Como hemos visto, los signos nunca aparecen aislados sino en serie, es decir, en forma de enunciado, que toma varias posiciones y expresiones dependiendo de la forma que el emisor quiera darle para cumplir los fines que persigue.

Un mensaje siempre se estructura a partir de un análisis de las formas de percepción del receptor, esto sucede igual en la conversación más íntima entre dos personas, hasta en un mensaje con fines publicitarios.

Guiraud, retomando el estudio que realizó Roman Jakobson¹ indica que las funciones que desempeña el signo recaen en la comunicación de ideas por medio de mensajes. En este proceso todos los elementos comunicativos resultan de vital importancia, y si alguno de ellos se excluyese, el imperio estructural de los mensajes se rompería.

Efectivamente, todo conforma una estructura; ahora bien, si tomamos en cuenta que en el estudio funcional del signo por un lado se encuentra el aspecto cognoscitivo y por otro el

¹ En La semiología. Guiraud remite a Essais de Linguistique générale, de R. Jakobson, Ediciones Minuit, Paris, 1963



emotivo, entonces el análisis y la aplicación teórica que nos concierne empezará a adquirir dirección y forma. Jakobson⁷ define al respecto un total de seis funciones del signo que se encuentran interrelacionadas entre sí:

Función referencial. Es el medio del que se sirve la lógica y un sinnúmero de ciencias, su cargo es esencialmente evitar cualquier confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad codificada.

Función emotiva. Define las relaciones entre el mensaje y el emisor, es decir, cuando el emisor emite ideas relativas a la naturaleza del referente no todo queda ahí, sino que también expresa una actitud o posición con respecto al objeto: bello o feo, bueno o malo. La función referencial y la función emotiva son las bases complementarias y concurrentes de la comunicación.

Función connotativa. Es aquella donde interactúan el mensaje y el receptor, tomando como primordial elemento a éste último, pues es finalmente la reacción del receptor el objetivo básico de la comunicación.

Función conmitativa. Se refiere igualmente a la inteligencia y a la efectividad, los códigos sociales y estéticos tienen como objetivo movilizar la participación del receptor. Esta función tiene gran importancia para lograr los objetivos de la publicidad.

Función poética o estética. Es la relación del mensaje consigo mismo. Resulta ser la función estética por excelencia. Esta función resulta entonces de suma importancia en nuestro estudio, pues en cualquier arte el referente es el mensaje, que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto: en el cual se engloba una simbolización capaz de atraer al receptor.

⁷ *op. cit.*, p. 12-15



Función fática. A ésta le corresponde establecer, prolongar o interrumpir la comunicación. Se encarga de verificar que el circuito funcione y atrae la atención del receptor. Por ejemplo:

“Atiéndeme...quiero decirte algo”

Para ser más precisos: “la función fática desempeña un papel muy importante en todos los modos de comunión”: ritos, solemnidades, ceremonias, discursos, arengas, conversaciones familiares, amorosas, etc., donde el contenido de la comunicación tiene menos importancia que el hecho de la presencia y de la reafirmación de adhesión al grupo”. (4)

Función metalingüística. Ésta define el sentido de los signos que son difíciles de comprender por el receptor. Es decir, que de acuerdo al código se va a entender el signo. Por ejemplo: si mencionamos la palabra “libertad”, ésta se remitirá a significaciones diferentes según el código, y con base en esto, el signo de la palabra podrá tener diferentes interpretaciones.

Estas son las 6 funciones que interactúan en el signo, mismas que se encuentran regidas básicamente por dos sentidos: el objetivo-cognoscitivo, presente en las funciones referenciales, y el subjetivo-expresivo, que se enlaza directamente con las funciones emotivas.

Este par de horizontes conforman la doble visión del lenguaje, que lejos de establecer una oposición, actúan en forma proporcional y complementaria.

Pierre Giraud señala que la emoción (el amor, el dolor, la tristeza, la sorpresa, la angustia, etc.) es una incapacidad de comprender, esto es, que inhibe a la inteligencia, y sin embargo en mayor parte son las emociones las que conforman nuestra

* Bronislav Malinowski indica que la función fática se da entre los hablantes, gracias al contacto y la familiaridad, la comunión existente entre ellos. Ver *La Semiología* de P. Giraud, p. 14. o bien *Essais de linguistique générale*, R. Jakobson, p. 217.



cotidianeidad y nuestras expresiones de orígenes populares, tanto a nivel individual, como a nivel masivo:

Jamás la hiedra y la pared
podrían apretarse más,
igual tus ojos de mis ojos
no pueden separarse jamás.
Donde quiera que estés
mi voz escucharás
llamándote con mi canción;
más fuerte que el dolor
se aferra nuestro amor
como la hiedra.*

Estas estrofas nos envuelven en una visión afectiva por los códigos y significados que maneja, los que tienen por función hacernos percibir el mensaje emotivo, que entraría dentro de la significación emotiva (la poética), misma que se opone a la significación objetiva, esto es, el "saber" y a la comprensión, no al "sentir".

De esto mismo obtenemos que la atención y participación del receptor difieren cuando éste está inmerso en la perspectiva intelectual o en la afectiva. El interés del receptor, mide su atención. En un sentido afectivo, el sujeto se involucra hasta con un gesto, una palabra, un movimiento, en donde la comunicación no tiene otro objetivo que el de afirmar y mantener una sensación de comunión que se manifiesta más contundentemente en las formas colectivas de comunicación: cantos, danzas, etc.

La atención intelectual se da en cambio en discursos, ceremonias religiosas, políticas, etc., en donde el interés del receptor es muy débil a consecuencia de la poca información, pues su objetivo es únicamente reunir a los participantes alrededor de un líder.

* Estrofas del bolero *La hiedra*, interpretada originalmente por el trío Los Panchos, y posteriormente adaptado al género ranchero por el intérprete Javier Solís.



Por otro lado, existe la diferente actitud que toma la doble función el lenguaje —cognoscitivo y emotivo— en la codificación de los signos. Giraud define tres tipos de códigos que se distinguen por las funciones de los signos que los conforman: la diacrítica o distintiva (vaso, plato, taza, etc.), la taxonómica o clasificatoria (vaso chico, vaso grande, vaso de vidrio, etc.), y semántica, significativa o lexical (vaso: receptáculo en forma cilíndrica, generalmente de vidrio, que sirve para beber el líquido contenido en él).

En el primer sistema de signos se hace mención de diferentes objetos, que aislados no podrían decirnos gran cosa, pero unidos en una relación, son capaces de conceptualizar: instrumentos que se utilizan para comer.

En el segundo caso el sistema de signos se estructura en una relación inclusiva cuando se relaciona a las características propias del objeto, y unívoco cuando denomina con la misma “voz” a objetos distintos (vaso-bazo, halla-haya, hablando-ablando, etc.)

En el sistema lexical el signo termina por delimitarse según el contexto que le rodea; el sistema lexical o semántico puede ser capaz de estructurar un código de plurisignificación por un lado, y por el otro da sentido e información más profunda acerca del objeto u objetos de la significación*.

De acuerdo con lo anterior, el sistema lexical o semántico sería el apropiado para analizar nuestro objeto de estudio, sin excluir, claro está a los sistemas de codificación** diacrítico y taxonómico, los cuales incurren en el primero —el semántico o significativo—, sólo que en un grado distinto.

La gran diferencia entre las comunicaciones científicas o técnicas y el arte, es que en las primeras la información se

* Para efecto de explicación se puede ahondar en *La Semiología de P. Giraud*, pp. 19-20

** Más que formas de codificación se exponen niveles de codificación del signo.



encuentra cada vez más codificada en un lenguaje decodificable sólo por los especialistas, mientras que en el arte la decodificación está premeditadamente sujeta a la subjetividad del destinatario, por lo tanto suele ser más decodificable.

Al respecto, resulta importante no dejar pasar inadvertidos los medios de comunicación, pues éstos son un soporte o vehículo del signo. A decir de MacLuhan los media^{***} son extensiones de nuestros sentidos y de sus funciones: la escritura es una extensión del pensamiento, los circuitos electrónicos una extensión del sistema nervioso central, etc.

MacLuhan asegura que el medio es el mensaje, y que la escritura, la imprenta, la prensa, la televisión, la radio, etc., han sido transformadores de nuestra cultura. Es aquí donde hace una distinción entre medios tradicionales — el libro, los museos, escuelas, etc.,— y los medios innovadores —la radio, la televisión, la comunicación vía satélite, el módem, etc.,—, en donde el mensaje tiene su propia finalidad, misma que no reside tanto en el contenido referencial, sino en la relación sensorial entre el receptor y el referente.

Dentro del mismo contexto MacLuhan hace una división entre los medios hot y los medios cool (calientes y fríos), refiriéndose a la “temperatura” en cuanto al nivel de procuración de información, y el número de sentidos que intervienen en su absorción o recepción. De esta forma encontramos que mientras menos sea el número de elementos que requiere una información para ser recibida, ésta resulta ser una información “fría”; por el contrario, si una información contiene más elementos de decodificación, ésta será “caliente”.

De acuerdo a su teoría MacLuhan introduciría a los medios auditivos dentro de los medios cool, debido a que para

^{***} Media es el término europeo de medios.

* Giraud remite a Understanding Media: the extensions of man, New York, 1964.



su recepción sólo se precisa de un sentido: el oído. Sin embargo, MacLuhan, como buen teórico de la comunicación, dejó de lado el aspecto emotivo y referencial de los medios sonoros, mismos, que además de implicar a la psique, involucran el trabajo mental en la imaginación. Los medios sonoros no pueden considerarse de manera tan radical como medios cool, ya que la percepción y recepción de éstos se dispara más allá de los sentidos: rumbo al trabajo mental, el pensamiento.

En relación a la semiología y al estudio de los medios —cool o hot según el caso— que hace Marshall MacLuhan, podríamos ubicar a los géneros del medio lírico —música-palabra— dentro de la clasificación de cálidos o fríos, dependiendo de la cantidad de elementos informativos que contuviera. De esta forma tendríamos, que por la cantidad de elementos informativos el género bolero sería cálido en relación con el rock & roll.

Reforzando lo anterior, MacLuhan concluyó que la temperatura del mensaje está vinculada a la participación (atención) del receptor en la interpretación del mensaje. En un mensaje caliente, el sentido está dado por el emisor: por el contrario, el mensaje frío estará dado por el receptor, que por ello se encontrará implicado en el proceso comunicativo.

De la misma forma en que el lenguaje manifiesta una doble función en la relación inversa y complementaria del saber y la afectividad: así mismo, su ámbito de desarrollo termina por dividirse en dos polos: el campo individual y el campo colectivo. A decir de MacLuhan lo individual define nuestras diferencias, mientras que lo colectivo nuestras similitudes con los demás. Resulta que en el área de las ciencias todo es más codificado y socializado, mientras que en las artes existe una decodificación por medio de la sensibilidad, es por eso que la decodificación de las artes se convierte en un acto subjetivo en donde radican las diferencias individuales.



MacLuhan denuncia la diferencia que existe entre las artes realistas y las pseudo artes, a las que él llama entretenimientos. Las artes reales son aquellas que presentan una experiencia afectiva descodificada y desocializada: pintura, escultura, música, etc.; en cambio los entretenimientos: historietas, novelas policiales, canciones, etc., llamadas artes "ingenuas" o populares, son formas estereotipadas, son las nombradas artes de masas, cuyo único fin es representar situaciones afectivas y deseos rigurosamente codificados.

A decir de Prieto Castillo, existe una lucha constante entre el monopolio de los signos, nadie escapa a su ambiente, pero esto presupone que el éxito de los mensajes depende de la facilidad con que la sociedad los adopte, Giraud comenta que todo esto radica en que toda cultura se define como un conjunto de sistemas de comunicación.

El estudio de las "artes populares" es uno de los predilectos de los semiólogos. A decir de ellos, éstas poseen simbolismos simples y de carácter regional, lo cual da la posibilidad de develar estructuras claras y coherentes para una determinada cultura. Giraud, al respecto, comenta que las artes son representaciones de la naturaleza y la sociedad, representaciones que igual pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas. He aquí donde radica la diferencia sustancial entre artes realistas y artes ingenuas: mientras las primeras se abocan a dar una proyección real de nuestra vida afectiva, las segundas muestran nuestros deseos en relación con la misma.

Después de haberle echado un vistazo al estudio teórico-semiológico de la comunicación sería imposible descartar que dependiendo de la estructuración de los mensajes (del sentido, nexos, e intencionalidad de los signos) se establecerá el grado de persuasión efectiva de los mensajes, cuyas cualidades han sido capaces de introducirse en mentes y corazones para concretar una serie de objetivos previamente concebidos.



La estructuración de mensajes efectivos con la utilización de las palabras precisas que a su vez connoten los signos precisos, es un acto contenido en el arte de la retórica, a la que Prieto Castillo define como el arte de persuadir por medio de la palabra. Desde las antiguas Grecia y Roma, hasta nuestros tiempos, a nivel interpersonal y a nivel masivo, la retórica ha constituido el arma ideal de persuasión, utilizando de manera concurrente en la publicidad, la propaganda y por los medios de difusión de información para lograr intenciones determinadas.

La retórica, como acto de comunicación se estructura a partir de signos y códigos, por consiguiente esta estructura tiene una elaboración programada —ya sea cognoscitiva o empíricamente—, es decir, el mensaje es un acto calculado, cuyo fin es el de persuadir.

Entendiendo entonces que somos portadores del imperio estructural de los signos, compartimos con estudiosos de la semiología la idea de que el mensaje es codificado por medio del conocimiento de nuestras motivaciones profundas, las cuales son la clave de la cultura mercantilista de hoy.

3. 1.2. La retórica

"No voy a tratar de retenerte
el amor no exige, se da..".*

...No se exige, se da. Por cierto, en la actualidad, los medios masivos de comunicación parecen actuar de manera contraria a lo que dicta esta frase, eligiendo el camino constante de la persuasión para cumplir sus objetivos.

* Estrofa de la canción *Volverás*, una nueva producción del género bolero interpretada por Gloria Estefan.



Pero...¿Cómo y cuándo la persuasión comenzó a ser un arma que de manera deliberada se utiliza para concretar nuestras intenciones?

Para comprender esto nos remontaremos tiempo atrás, aproximadamente 2 mil 400 años, a la soberbia Grecia, donde nace la retórica, “el arte de la persuasión”. De este acto comunicativo se valían principalmente aquellos que participaban en actividades que requerían el convencimiento, tal es el caso de la economía, el comercio, la legislación e incluso la guerra.

Desde la perspectiva histórico-filosófica de la Grecia antigua, “el arte de persuadir” se practicaba y enseñaba con los fines preferenciales del lucro.

Ellos, los antiguos griegos, afirmaban que la retórica podía ser capaz de convencer de lo contrario a quien creía tener la verdad entre sus manos, sin ir más lejos el mismo Aristóteles refiere en su obra La retórica: “más vale un verosímil imposible que un posible inverosímil”.

Prieto Castillo apunta en su libro Retórica y manipulación masiva que de esta frase parte Aristóteles —el primero en escribir sobre retórica— para explicar que lo verosímil se impone sobre lo veráz.

En su estudio sobre la retórica, Aristóteles denomina tópicos a las llamadas “cosas del alma”: el amor, la maldad, el odio, el deseo de riqueza, la salud, etc., porque según él, es en estas cuestiones donde podemos converger con los demás hombres.

Por otra parte encontramos “los lugares”, como los llama Aristóteles, que son parte del conjunto de creencias de una comunidad o de una clase social. Éstos constituyen, al igual que los tópicos, un recurso retomado por la retórica. De ello

Prieto Castillo concluye que “el arte de la persuasión” requiere de una elaboración programada y por lo tanto no espontánea de un mensaje efectivo y convincente, que de acuerdo con su estructuración básica, se concluye, va encaminado a un grupo, no a un individuo.

De manera concordante a esta postura los compositores del bolero estructuran sus mensajes basándolos en el conocimiento de los deseos, temores, etc. de sus receptores, los cuales identifica en sí mismo.

Según esto, y retomando la doble función del lenguaje (emotiva-cognoscitiva) podemos ubicar el cauce de la retórica en una estructuración sofisticada —expresión figurada— que se compone de la apelación a lo emotivo por un lado, y del discurso lógico —no necesariamente veráz— por el otro; recursos que relegan a un segundo término a la objetividad (que no raras veces resulta cuestionable). De acuerdo con lo anterior, encontramos que tanto el arte poética como el discurso político, son actividades nacidas de la retórica.

Las figuras retóricas

A decir del estructuralista Gérard Genette, “las figuras retóricas tienen en esencia la característica de cualquier frase, que consiste en significar algo en virtud de la composición gramatical; pero no todo concluye ahí, esto es, que además de las expresiones figuradas, conllevan un cambio singular que se obtiene en un modelo aparte con cada tipo de figura. Esas figuras se distinguen de las expresiones no figuradas por el hecho de que en ellas hay una separación entre el signo y el sentido, algo así como un espacio interior del lenguaje”. (5)

“El momento retórico inicia donde es factible comparar la forma de una frase o palabra a la de otra, que se hubiese podido emplear en su lugar” (6)



La figuras retóricas pueden dividirse por su significado o tropos, por su forma o dicción, por el número de palabras en la frase o construcción, por la forma de la palabra o estilo, y aquellas que están inscritas en todo enunciado o pensamiento.

Nosotros nos referiremos en particular a los tropos*, que serán nuestro instrumento de análisis. Ellos son:

Sinécdoque: consiste en extender, restringir o alterar la significación de las palabras, tomando la parte por el todo, o viceversa; la especie por el género o al contrario; la materia de la que está hecha una cosa por la misma. Ejemplo: "La jauría se lanzó en busca de esa escurridiza piel roja"... . Se utiliza la composición "piel roja", que asociada a la "la jauría" puede connotar un zorro rojo.

Metonimia: consiste en designar una cosa con el nombre de otra cuando ambas están unidas por alguna relación. Ejemplo.: "es la flor de la primavera" en lugar de decir "es una persona joven".

Litote: mediante la litote se expresa menos de lo que se quiere decir, es una atención: "tienes que ser fuerte" en lugar de "acaba de fallecer".

Tópico: son, según Aristóteles, los objetos propios de los razonamientos dialécticos y retóricos, los argumentos comunes a la ética, a la política, a la física y a otras disciplinas diferentes, por ejemplo, el argumento de lo más y de lo menos. Los tópicos son figuras o frases que pertenecen a la cultura de

* La teorización de las figuras retóricas es una síntesis elemental de los conceptos de tropos que se manejan en los siguientes textos (para ver datos completos consultar la bibliografía): Comunicación masiva, (p. 25), Diccionario Básico de Comunicación (p. 85), Figuras retóricas y estructuralismo, (pp. 30-70), Diccionario Filosófico (pp. 79-80), Diccionario del lenguaje filosófico (p. 230), Retórica y manipulación masiva (p. 27-33) y El papel que jugó Excélsior como medio de comunicación en el movimiento del 68 (pp. 16.17).



masas. Un ejemplo de tópico en términos publicitarios de nuestro país es “la chispa de la vida”, que encierra una marca comercial: Coca-Cola (recuérdese que el lema “It’s the real thing”, fue el original con el que la marca se introdujo en los mercados mundiales; pero no funcionó en México, ya que literalmente traducido, el slogan “Esta es la verdad” tenía una connotación negativa... Según Jorge Matte Laglois era “si dicen que es verdad, tiene que ser mentira..”).*

Otro ejemplo de tópicos son los refranes y los lugares comunes, de hecho éstos últimos serían la equivalencia adecuada a la palabra según Aristóteles en su estudio de “la Retórica”

Metáfora: transporta el sentido de una palabra a otra para construir un sentido figurado, por ejemplo: “Flor de la edad” (del género a la categoría). “corazón duro” (sustantivo adjetivizado). “el león que todos llevamos dentro” (de la especie al género). “una mujer de mirada felina” (del género a la especie).

También existe la llamada metáfora por analogía**, la cual puede presentarse como comparación directa, ejemplo: “labios como granadas”, “ojos como puñales”, etc. O bien de manera implícita: “ese hombre es un león” por decir que es un hombre arrojado, de fuerte temperamento; “cabellos de oro”; “luz de la ciencia” (un sustantivo adjetiviza con sus cualidades al otro).

Metalepsis: da a entender una cosa expresando su antecedente o su consecuente: “el que fue niño” (ahora un hombre). o “el hombre del mañana” (ahora un niño).

* Ver México en la frontera del caos de Andrés Oppenheimer, Étoile Vergara Editores, México-Argentina 1996, pp. 277-278

** Se realiza al comparar dos cosas que tienen en común características como el color, el olor, formas, caracteres temperamentales, fuerza, tamaño, etc.



Antonomasia: sustituye el nombre propio por el nombre apelativo, por ejemplo: “es un Nerón”, el lugar de decir “es un hombre cruel”.

Antítesis: consiste en unir dos ideas o expresiones de sentido contrario a fin de darle más relieve al pensamiento: por ejemplo: “cuando amo, no me aman”, “la calidez de sus manos y el frío de su mirada”, etc.

Silogismo: este instrumento se utiliza en una operación donde se da la relación de dos términos con un tercero (llamado término medio), donde se infiere una relación mutua.

Ejemplo: “todos los hombre son crueles. Jorge es hombre. luego Jorge es cruel como todos los hombres”.

Entinema: es un silogismo abreviado que sólo incluye precedente y consecuente. Ejemplo: “la luna es enorme, luego es de noche”

Hipérbole: consiste en exagerar un hecho o una cosa para impresionar. Por ejemplo: “rueda de gorda”, “blanco como papel”

División: es la distinción de objetos diferentes que pueden mantenerse con un mismo nombre. La división provoca que la mención de las partes, en lugar de todo, lleve a fortalecer un argumento y crear, si así se requiere, una sensación más patética: “Si te vas padeceré desesperanza, soledad, nostalgia..”. en lugar de “si te vas viviré una agonía”.

Ejemplo: en ella se da una inducción aparente o retórica que parte de un enunciado particular y pasa a través de un enunciado general. Se utiliza comúnmente designando un caso particular en muestra de una generalidad.

Sinestesia: es una fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística. Es contraria a la división.

Paradoja: consiste en un absurdo aparente formado por ideas que parecen o son contradictorias: "amarga alegría" o "yo sólo sé que no sé nada" (Sócrates)

Ironía: es definida como figura retórica del pensamiento, por la simple razón de que se trata de sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. Resulta ser por ello instrumento de defensa. El ironista es aquel que no se entrega a la desesperación, comprende y sonríe, sin lanzarse a la adversidad.

Metagoge: consiste en aplicar a cosas inanimadas voces o cualidades propias de los sentidos: "el canto del río", "la voz de las campanas", "la carcajada del sol", etc.

Catacrexis: Se usa la palabra en sentido distinto del propio por carecer de vocablo que traduzca literalmente la idea. Ejemplo: hoja de papel, brazos del sillón.

Alegoría: personifica abstracciones en entes ficticios para generar un símbolo, por ejemplo: Eros es el amor, la Parca es la muerte, "la madre naturaleza", etc.

3.2. El análisis de las figuras retóricas en el bolero (praxis)

3.2.1. Criterios de selección, universo y justificación

Las figuras retóricas teorizadas en el presente capítulo serán la base del análisis de contenido que se aplicará a un total de 16 canciones.

A partir del conocimiento del desarrollo histórico del bolero hemos reconocido su proceso de secuencia circular y por consiguiente regresiva, lo cual se pone de manifiesto en la



existencia de reapropiaciones (actualización del género en nuevas grabaciones) y de nuevas producciones, que aunque pocas, han surgido basando de antemano su éxito en la gran aceptación que hasta ahora sigue teniendo el bolero.

Decir que la selección de canciones que analizamos incluye algunas de las más reconocidas no equivale a afirmar que éstas sean las más exitosas; en primer lugar porque la palabra "éxito" en la industria discográfica liga su significado a un ámbito no muy bien delimitado y si muy subjetivo; por ejemplo, "Selecciones del Reader's Digest" lanzó dentro de su ediciones especiales de 1990 Boleros y tríos inolvidables, una antología que contiene un total de 133 canciones, todas estas consideradas en su momento las más exitosas del género.

El mismo caso es el del libro Bolero, publicado conjuntamente por la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF) * y el Dr. Pablo Dueñas. Se trata específicamente de un recuento de los temas compuestos desde 1885.

Según la investigación de la AMEF y Dueñas existe un aproximado de 300 temas de boleros, los cuales, según el autor, han rebasado una vigencia mínima de 5 años en el gusto popular de nuestro país. Entre ellos se encuentran boleros hechos por mexicanos o por extranjeros residentes en nuestro país y boleros hechos en otro país pero que cobraron fama aquí.

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta la inexistencia de un parámetro base para una escala de éxito, ya que como dijo Luis Cárdenas, consejero de la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI): "...si bien es difícil conocer el grado de éxito de una producción completa, el cual podría reflejarse en el número de ventas, mucho más difícil será

* Actualmente existe la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF) tiene la prioridad de rescatar las raíces musicales de México y Latinoamérica. Esta organización es además pionera en la recuperación de fonogramas perdidos.



conocer el de una sola canción. De hecho no se maneja así en el mercado, esto en general se realiza por bloque de éxitos, pero de diferentes intérpretes

“Eso es lo que se conoce en el medio como Hit Parade, o Marketing en el caso de las disqueras*. Ahora, si tomamos en cuenta que cada estación de radio toca un número “x” de veces una canción —que es lo que a nosotros nos interesa por la cuestión de las regalías— ya sea a petición del público o por asuntos de programación (la cual va estrechamente ligada a la publicidad), la tarea se dificulta aun más...finalmente sólo queda agregar al respecto que no todas las canciones de una producción son exitosas; sólo una o dos son las que llegan a entrar al Hit Parade, que suele variar según el tipo de público (escucha o consumidor)”. (7)

Tampoco podríamos basar la justificación de nuestra selección en el alto contenido de elementos retóricos que tapizan los textos de las canciones, sencillamente porque la estructuración de los boleros —refiriéndonos al universo— se encuentra construida de “punta a punta” por tropos.

Con la temática sucede algo similar, es decir, estamos refiriéndonos a una constante o serie de constantes que varían sólo en la forma de la estructura y diferencia gramática-sintáctica.

Lo anterior, antes que ser un impedimento, nos dio la facilidad de elegir las canciones mediante otros criterios. El punto de partida fue retomar canciones de la época dorada grabadas en los 90, la era del boom del bolero.

Así fue que primordialmente quisimos destacar temas de **Romance**, producción que marcó el arranque de la regrabación

* El Hit Parade o Marketing es un bloque de canciones que se clasifican según el éxito y aceptación entre los consumidores según sea el caso: radio o mercado de discos respectivamente. Generalmente son las 10 ó 20 mejores.



de boleros en la última década del siglo XX con un auge sin precedentes en nuestro país.

De acuerdo con esta tónica también se eligieron temas de **Segundo Romance**. La importancia de **Romance** o **Romance I** se impone a la de **Segundo Romance**, ya que este último caso es sólo la secuencia de un éxito apoteósico; fue por así decirlo, “pisar sobre terreno seguro” tras haber triunfado la primera parte de este álbum.

De ahí que el 50 por ciento de la selección —hecha al azar— se enfile a los “romances” de Luis Miguel, con cinco canciones de **Romance I**: *La barca*, *Te extraño*, *Mucho corazón*, *La mentira* y *No se tú*.

En el caso de **Segundo Romance** y con el mismo criterio de selección se eligieron las canciones: *Todo y nada*, *Nosotros* y *La media vuelta*.

Pero el boom del bolero en los 90 no se encasilla sólo al éxito de Luis Miguel, sino que éste más bien marcó el inicio de la más reciente ola bolerista precedida por la ola de los 80.

Por eso se incluye en nuestra selección el tema *El andariego* que aparece en el disco **Boleros** de Francisco Javier. En un punto aparte consideramos enriquecedor analizar un tema que alude a una forma sutil de seducción mediante la palabra, la cual disfraza y amortigua el machismo latente en su mensaje.

Se suma al anterior como secuencia de los “romances” la canción *Voy*, del autor Luis Demetrio que interpretó Daniela Romo. Este tema forma parte de la producción **La Cita** y tuvo cabida en nuestra selección debido a que su éxito arrolló al de *Si Dios me quita la vida*, título también de la telenovela en la que fueron promocionados en igual medida las dos canciones.

También consideramos importante analizar *Vuélveme a querer* de Jorge Avendaño Luhrs e interpretada por Cristian Castro. De manera indiscutible podemos reconocerla como uno de los clásicos del boom del bolero, pero la principal razón por la que se eligió estriba en un hecho curioso: el tema tuvo poca difusión en los 70 y ahora que fue regrabado el público lo identificó como una nueva canción.

Para no dejar de lado al recurrente híbrido bolero ranchero retomamos dos canciones. Primero *Gema*, canción que se adhiere al boom del bolero cuando Pedro Fernández la incluye en su producción **Lo mucho que te quiero**.

Con el fin de rescatar un tema no regrabado del bolero ranchero se eligió, esta vez al azar, *La hiedra* que fuera éxito en la voz de Javier Solís.

Un fenómeno paralelo y coincidente pero desligado del boom del bolero en México fue la producción titulada **Mi tierra**, de Gloria y Emilio Estefan Jr. Junto con ellos, el mexicano Armando Manzanero ha sido uno de los pocos autores que se han aventurado a componer nuevos boleros con características un poco más cercanas al bolero antiguo (con más metáforas) que a la balada (construida a partir de tópicos del lenguaje coloquial). Sólo que las más recientes producciones del autor yucateco rebasan temporalmente al fenómeno del boom (*Nada personal* se grabó a finales de 1995 y *Por debajo de la mesa* — grabada también por Luis Miguel en **Romance III**— y *El pie izquierdo* forman parte de la producción **Íntimos** que grabó con Bebú Silvetti en 1997).

El bolero de los Estefan revela en sus letras más acercamiento a la balada, pero la musicalización es muy próxima al “bolero dorado” (con requinto, ritmo suave, maracas, güiro y clave).

En suma, los Estefan lograron unificar en equilibrio la forma simple de expresión de la balada y la musicalización



característica del bolero de antaño matizada por los avances tecnológicos, para al fin darnos un ejemplo de lo que se conoce como nuevo bolero.

Por esto se eligieron las canciones *Con los años que me quedan* y *Volverás*, que forman parte de la antes mencionada producción **Mi tierra**.

De estas dos canciones, las únicas del género bolero que grabaron los Estefan, destacó en difusión *Con los años que me quedan*. En lo que se refiere a *Volverás* cabe hacer mención de la importancia que se adjudica por su estructura de texto, que procura por la sencillez un mayor acercamiento con los receptores.

El caso específico de *Volverás* es una forma cercana a la poesía modernista ingenua estructurada por tópicos y de forma ambivalente corresponde a la definición del tropo "sinestesia" cuando recrea el abandono del ser amado; en uno y otro casos procura la identificación con y entre los receptores.

Pero la importancia del bolero-Estefan no recae únicamente en su forma, sino en sus alcances. Lejos de un mero homenaje a sus raíces, la mancuerna cubanoamericana logró la convergencia del sentir latino e incluso el de aquellos que pudieron apreciar su arte a través de la lengua inglesa. De ahí que llegáramos a la conclusión de incluir estas dos canciones en el análisis estructural.

Originalmente se había hecho la delimitación del análisis con 15 canciones, dada la densidad y extensión del mismo. La última canción, la número 16 de nuestra selección es *Mujer*, del maestro Agustín Lara. Fue, por así decirlo, un enamoramiento "a primero oído".

La preciosa letra de este tema y la reacción estética que experimentamos como receptoras nos llevó a considerarla destacable en cuanto a la composición retórica de su texto, de



lo cual caímos en cuenta cuando descubrimos que efectivamente alimentaba nuestra vanidad femenina.

3.2.2. Ejecución

El análisis de las figuras retóricas es un examen de contenido, es un estudio cualitativo y no cuantitativo de relaciones estructurales. En este tipo de relación no será raro encontrarnos con la configuración de sistemas con formas significativas, de cuyas interconexiones resultarán otros sistemas y por consiguiente una gran diversidad de estructuras retóricas (equivalentes, inclusivas, sincrónicas e independientes).

Es importante entonces que en el momento de realizar el análisis se retome el aspecto del signo desde el punto de vista de Pierre Giraud, es decir, un signo semántico, que a diferencia del signo lingüístico (que es una unidad incapaz de connotar aislada de otros signos), puede encararse en una frase, una palabra o en un texto completo.

El signo semántico es capaz de connotar mediante un sistema simbólico (en el caso de la palabra, considerada la mínima unidad significativa), o de un sistema semántico que es resultado de las interrelaciones de los significantes en estructuras que van desde las frases, hasta los textos completos.

Es así como podemos identificar en la palabra "romance" la implantación de todo un bagaje simbólico y una época —dados los referentes— en el que recae la presencia de la sinestesia. De la misma forma, el texto de la canción *La Barca* contiene una gran cantidad de elementos semánticos que unificados conformarán el signo del sometimiento de un hombre ante una mujer aventurera, el signo de la caída del machismo.



De esta forma, a partir de la identificación de tropos y su interpretación en signos estaremos dentro del objeto de nuestro análisis: una forma alternativa de expresión, la retórica.

Selección:

1. *La barca*
2. *Te extraño*
3. *Mucho corazón*
4. *La mentira*
5. *No se tú*
6. *Todo y nada*
7. *Nosotros*
8. *La media vuelta*
9. *El andariego*
10. *Voy*
11. *Vuélveme a querer*
12. *Gema*
13. *La hiedra*
14. *Los años que me quedan*
15. *Volverás*
16. *Mujer*

LA BARCA (1957)

Roberto Cantoral

PHAM

Reapropiación (Romance I/Wea Warner Music México/1991)

Interpreta: Luis Miguel.

Dicen que la distancia es el olvido
pero yo no concibo esa razón
porque yo seguiré siendo el cautivo
de los caprichos de tu corazón

Supiste esclarecer mis pensamientos
me diste la verdad que yo soñé
ahuyentaste de mí los sufrimientos
en la primera noche que te amé

Hoy mi playa se viste de amargura
porque tu barca tiene que partir
a cruzar otros mares de locura
cuida que no naufrague tu vivir

Cuando la luz del sol se esté apagando
y te sientas cansada de vagar
piensa que yo por ti estaré esperando
hasta que tú decidas regresar



Análisis

LA BARCA

La canción profesa la liturgia de quien sabe rendirse ante el amor de manera incondicional; es el reconocimiento a esa persona, que aunque resultara aparentemente ingrata y voluble, en un momento de la relación supo borrar los dolores de un pasado tormentoso.

La Barca abre con un tópic: "Dicen que la distancia es el olvido..", el cual pareciera ser signo de irónica resignación, hasta el momento en que surge la antítesis de la reticencia: "pero yo no concibo esa razón", misma que inmediatamente se ve reforzada con la aparición de un silogismo entimémico en las dos frases: "Porque yo seguiré siendo el cautivo (realza bellamente con una antonomasia, la cual hace impersonal y genérica la situación) de los caprichos de tu corazón (corazón desplaza metafóricamente a la esfera emotiva).

La siguiente estrofa presenta una división en 3 partes, en ésta, debido al mensaje y al énfasis que aplica el tropo, se realza y sienta el precedente de la historia: "...Supiste esclarecer mis pensamientos..". (primera parte de la división), "...me diste la verdad que yo soñé..". (segunda parte), "...ahuyentaste de mí los sufrimientos en la primera noche que te amé" (tercera parte).

Después de conocer de manera superflua el tipo de relación sentimental que se había establecido, aparece el inexplicable, desgarrador golpe de la separación (acentuado por el antecedente). La estrofa en conjunto es una litote, que mediante la metonimia (o metáfora sencilla) atenúa mediante el desplazamiento de los significados: "Hoy mi playa se viste de amargura" (refiriéndose a la amargura que ha entrado en su vida; aquí la palabra "playa" desplaza a una vida emocional sedentaria, al remanso, la estabilidad; signo que se contrapone en antítesis a "barca", cuyo signo es el de la volubilidad, el espíritu de aventura).



La litote se prolonga en los siguientes versos: "porque tu barca tiene que partir-a buscar otros mares de locura ("mares de locura" desplaza a las vivencias pasionales)-cuida que no naufrague tu vivir (esta última frase —en la que se marca la sinestesia que conjuga la súplica y la advertencia— contiene la metáfora del naufragio, que desplaza a "fracaso").

Para concluir se hace presente la ironía, la cual comienza en la metáfora: "cuando la luz del sol se esté apagando". La frase lleva implícito un mensaje plurisémico, que por un lado podría significar el fin de aquel propósito de lanzarse a la ufandad, la extinción de la hoguera pasional; y por otro puede significar una etapa intermedia entre la juventud (desplazada por la mañana) y la vejez (que equivaldría a la noche), es decir, una edad madura.

En consecuencia sólo restaría agregar los dos últimos versos: "piensa que yo por ti estaré esperando-hasta que tú decidas regresar", con los que se remata certeramente la ironía y a la vez conforma una paradoja ideológica, una forma seductora contraria al predominante machismo de la época que se expresa en un sentimiento de sumisión, entrega total y adoración.



TE EXTRAÑO (1968)

Armando Manzanero

ED&M

Reapropiación (Romance I/Wea Warner Music/1991)

Interpreta: Luis Miguel.

Te extraño

Como se extrañan las noches sin estrellas
Como se extrañan las mañanas bellas
no estar contigo, por Dios que me hace daño

Te extraño

Cuando camino, cuando lloro, cuando río
Cuando el sol brilla, cuando hace mucho frío
Porque te siento como algo muy mío

Te extraño

Como los árboles extrañan el otoño
en esas noches que no concilio el sueño
no te imaginas amor, como te extraño

Te extraño

en cada paso que siento solitario
cada momento que estoy viviendo a diario
estoy muriendo amor porque te extraño

Te extraño

Cuando la aurora comienza a dar colores
con tus virtudes, con todos tus errores
por lo que quieras no sé, pero te extraño
te extraño, te extraño.

Análisis

TE EXTRAÑO

La estructura de esta canción se ve particularmente caracterizada por el constante uso de la división. Principia con la frase "Te extraño", la cual aparece al inicio de cada estrofa, y continúa con la enumeración, en la que se contiene implícito el tropo conocido como "ejemplo": "como se extrañan las noches sin estrellas-como se extrañan las mañanas bellas". La relación de ambas frases en una antítesis coexistente ligada a una misma idea se traduce en el signo que expresa: "en todo momento"; dicho equilibrio entre ideas contrarias-coexistentes se justifica y refuerza con la frase consecuente: "no estar contigo, por Dios (tópico) que me hace daño".

La idea de ese "te extraño siempre", que va implícita en el mensaje, vuelve a aparecer en la siguiente estrofa: "cuando camino, cuando lloro, cuando río-cuando el sol brilla, cuando hace mucho frío"; en este momento el recurso de la relación de ideas antagónicas se ha convertido en una forma repetitiva, a la cual incluiremos como un importante soporte de la retórica.

Para concluir con el párrafo anterior aparece la frase "porque te siento como algo muy mío". En primera instancia se forma un entinema inverso, es decir: "porque te siento como algo muy mío (en donde "muy mío" constituye una forma de hipérbole), por eso te extraño en todo momento".

En la estrofa que sigue podemos identificar claramente el uso de del tropo "metagoge", particularmente en la expresión: "como los árboles extrañan el otoño". La impresión de melancolía se atenúa aun más con la imagen de la frase "en esas noches que no concilio el sueño", tomando a la noche como el momento ideal para sentir más intensamente el dolor de la ausencia, como un tiempo de reflexión que se da en medio de la quietud nocturna.



Al concluir el tercer párrafo aparece una vez más la forma repetitiva que se liga el tópicó "no te imaginas amor como te extraño".

La reiteración constante de la frase "te extraño" se ve ahora unida a la sinécdoque "en cada paso que siento solitario", lugar en el que se metaforiza a la soledad (que abarca la totalidad del sentimiento).

Lo anterior se ve reforzado con las dos frases siguientes: "cada momento que estoy viviendo a diario-estoy muriendo * amor porque te extraño". El realce de la última línea es el resultado de la relación con la frase que se sitúa en el mismo espacio del párrafo anterior: "no te imaginas amor como te extraño" (similar en la forma, pero menos intensa).

La siguiente estrofa contiene una imagen que se enlaza a la idea del tercer párrafo, en el que se ubica el tiempo de la reflexión en una noche de insomnio. La imagen "cuando la aurora comienza a dar colores", se traduce en una angustiada velada que se prolongó hasta el otro día. En seguida continúa con una división paradójica en la antítesis: "con tus virtudes, con todos tus errores-por lo que quieras no sé pero te extraño, te extraño, te extraño, te extraño".

La frase final, la de siempre, aparece repetida tres veces, lo cual hace manifiesto el signo de intenso dolor que da la ausencia de ese ser que partió dejando tras de sí un vacío difícil de llenar.

* La palabra encierra una sinestesia, en la que "muriendo" connota dolor, desesperación, etc.

MUCHO CORAZÓN (1935)

Emma Elena Valdelamar

PHAM

Reapropiación (Romance I/Wea Warner Music México/1991)

Interpreta: Luis Miguel.

Di si encontraste en mi pasado
una razón para quererme
o para olvidarme...

Pides cariño, pides olvido
si te conviene
no llames corazón
lo que tú tienes

De mi pasado preguntas todo
que como fue,
si antes de amar
debe tenerse fe;
dar por un querer
la vida misma sin morir
eso es cariño,
no lo que hay en ti

Yo para querer
no necesito una razón
me sobra mucho,
pero mucho corazón...



Análisis

MUCHO CORAZÓN

A grandes rasgos la canción "Mucho corazón" ilustra el reclamo, el enfrentamiento cara a cara con una situación insostenible, en la que el orgullo termina por imponerse al amor sumiso.

Abre con la interrogación retadora: "Di si encontraste en mi pasado una razón para quererme-o para olvidarme". De entrada se puede apreciar la sinestesia, en la que salen a la vista dos emociones ambiguas que se encuentran en un punto de intersección: el rencor y la expectativa, esta última ligada a un amor que no ha podido extinguirse.

La primera estrofa continúa con una antítesis que posteriormente se justifica en un entinema al aparecer un tercer elemento: "pides cariño, pides olvido- si te conviene". Para concluir la idea aparece el signo de esa rebeldía emancipadora, la cual se viste de ironía al decir: "no llares corazón lo que tú tienes".

El reclamo se hace extensivo a la segunda estrofa, en donde el signo que expresa la presencia de un amor ventajoso y voluble vuelve a hacerse presente: "De mi pasado preguntas todo-que como fue", y prosigue con el entinema sencillo "si antes de amar debe tenerse fe". Luego aparece la paradoja, que culmina con una forma de ironía similar a la que cerró el párrafo anterior: "dar por un querer-la vida misma sin morir (paradoja)-eso es cariño, no lo que hay en ti (ironía)".

Finalmente, la discrepancia entre "yo" y "tú" llega al punto máximo en el último reproche, que ambiguamente vuelve a demostrar el amor rendido: "Yo para querer-no necesito una razón" y agrega el tópico hiperbolizado: "me sobra mucho, pero

* Es frecuente encontrar la disposición de los tópicos en esta forma para dar realce a la frase fuerte.



_____¿Seducción o paño de lágrimas?...

mucho corazón”, en donde la esfera emotiva se desplaza al corazón (simbología alegórica).



LA MENTIRA (1965)

Alvaro Carrillo

CAMPES

**Reapropiación (Romance I/ Wea Warner Music
México/1991)**

Interpreta: Luis Miguel.

Se te olvida
que me quieres a pesar de lo que dices
pues llevamos en el alma cicatrices
imposibles de borrar.

Se te olvida
que hasta puede hacerte mal si me decido
pues tu amor lo tengo muy comprometido
pero a fuerzas no será

Y hoy resulta
que no soy de la estatura de tu vida
y al dejarme casi, casi se te olvida
que hay un pacto entre los dos

Por mi parte
te devuelvo tu promesa de adorarme
ni siquiera sientas pena por dejarme
que este pacto no es con Dios.



Análisis

LA MENTIRA

Abre con un tono de ironía: "Se te olvida-que me quieres a pesar de lo que dices", frase que deja entrever un signo: "tu me quieres aunque digas que no". La estrofa continúa con una metáfora: "pues llevamos en el alma cicatrices-imposibles de borrar"; aquí el desplazamiento tiene lugar en el ámbito emocional, que se nombra con "alma", y en las vivencias buenas y malas que pudo haber dentro de una relación amorosa, mismas que se identifican con la palabra "cicatrices", esta última tiene un mayor impacto cuando aparece el adjetivo "imposibles" y se le suma el verbo "borrar". La forma se presenta reiterativa, porque de hecho no hay cicatriz que se pueda borrar.

En la estrofa que sigue aparece por segunda vez, igual que al inicio, la frase "se te olvida", que se liga a "que hasta puedo hacerte mal si me decido", donde prosigue la ironía que se une inmediatamente a "pues tu amor lo tengo muy comprometido" en una relación entinémica. Posteriormente "pero a fuerzas no será" rompe el esquema irónico en la solemnidad y resignación ("a fuerzas" es un tópico).

"Y hoy resulta-que no soy de la estatura de tu vida" viene a dar un panorama más amplio de la situación, en la que intervienen cuestiones que bien podrían aludir a una diferencia de clases sociales; el tropo utilizado es la metáfora en la que "estatura de la vida" desplaza al estatus económico-social o intelectual.

Enseguida continúa con un reproche en el que se hace uso de la forma repetitiva: "casi, casi", que se une a "se te olvida" (frase que también se encuentra dentro de la constante reiteración), la cual precede a "que hay un pacto entre los dos"

* También implica la utilización de un tópico.



Al romperse la unidad "tú-yo" es lógico que se utilice la frase: "por mi parte", que sirve para abrir la ironía-reproche: "te devuelvo tu promesa de adorarme-ni siquiera sientas pena por dejarme- que este pacto no es con Dios".

En su estructura "La mentira" deja ver el signo de un "estira y afloja" entre la aprehensión y el rompimiento, entre el reproche y la resignación, contradicciones que confrontan sentimientos ambiguos en una sinestesia que se presenta a nivel texto.



NO SE TÚ (1986)

Armando Manzanero

AMANZA

Reapropiación (Romance I/Wea Warner Music/1991)

Interpreta: Luis Miguel.

No se tú
pero yo no dejo de pensar
ni un minuto me logro despojar
de tus besos, tus abrazos,
de lo bien que la pasamos la otra vez.

No se tú
pero yo quisiera repetir
el cansancio que me hiciste sentir
con la noche que me diste
y el momento que con besos construiste.

No se tú
pero yo te he comenzado a extrañar
en mi almohada no te dejo de pensar
con las gentes, mis amigos
en las calles sin testigos.

No se tú
pero yo te busco en cada amanecer
mis deseos no los puedo contener
en las noches cuando duermo,
si de insomnio yo me enfermo,
me haces falta, mucha falta...no sé tú



Análisis **NO SE TÚ**

“No se tú pero yo” es un tópico constantemente reiterado a lo largo del desarrollo del texto, que sirve para dar pauta a la manifestación de los deseos de la primera persona (yo) en relación con la deseada respuesta de la contraparte (tú).

En la primera estrofa aparece el tópico “ni un minuto”, que sustituye en metonimia a la palabra “nunca”. La frase “me logro despojar” desplaza en forma de metáfora a “no puedo olvidar”, cuya reacción consecuentemente es la de darle a “besos y abrazos” una química más concreta, casi palpable, lo que bien podría ser una variante impersonal de la alegoría.

El tono seductor continúa con “yo quisiera repetir el cansancio que me hiciste sentir..”. bisémica que nos transporta, por un lado, a un encuentro nocturno; y a una noche de “desbordada pasión” por el otro (la diferencia radicaría en la intensidad y naturaleza de las relaciones). Dicha forma bidimensional se refuerza más adelante con “la noche que me diste y el momento que con besos construiste”. En la idea última se toma a momento en sinécdoque como toda una noche.

“El momento que con besos construiste” hace una metáfora al trasladar cualidades materiales a besos y por consiguiente a momento.

Más adelante se abre la referencia al extrañamiento nocturno que se enriquece con la división “con las gentes, mis amigos, en las calles sin testigos” en la que aparece el signo que se traduce en “donde quiera que voy te recuerdo”.

Finalmente hace énfasis de la ausencia en “te busco en cada amanecer”, que deja ver el signo que expresa la esperanza de hallar en la luz al ser amado que no pudo encontrar en la



noche (bien podría tratarse de una metalepsis, como la última esperanza de encontrar al ser amado).

Ligada a la idea anterior aparece “mis deseos no los puedo contener”, revelando la naturaleza de las relaciones. En la antitesis se genera una paradoja: “en las noches cuando duermo, si de insomnio yo me enfermo”, idea que cierra el círculo temporal de un “siempre” encaminado a “noches”.

Finalmente cierra con el tópico que se repite dos veces: “me haces falta, mucha falta (el adjetivo realza la palabra), no se tú”. Con la forma se deja abierta la posibilidad y necesidad de una respuesta de la contraparte.



TODO Y NADA (1950)

Vicente Garrido

Reapropiación (Segundo Romance/Wea Warner Music/1994)

Interpreta: Luis Miguel

Todo lo que tengo en la vida
mi ternura escondida,
mi ilusión de vivir,

todo te lo diera contento
por que tu pensamiento
no apartaras de mí

Pero como no me has querido
y o que te he ofrecido
no te puede importar, (1)

muere la esperanza que añoro,
pues teniendo todo
nada te puedo dar (2)

Pero como no me has...(1)

muere la esperanza... (2)

Análisis

TODO Y NADA

El título se nos presenta en paradoja: "Todo y nada", un absurdo aparente que conforme avancemos en la identificación de cada uno de los elementos que componen al texto nos llevará a un confrontamiento de ideas entre "lo que te quiero y lo que te puedo dar".

En la primera estrofa se encuentra a la vista la estructuración de una división, en la que se hace presente la sinécdoque: "Todo lo que tengo en la vida, mi ternura escondida, mi ilusión de vivir", en donde se toman sólo dos elementos: "ternura escondida e ilusión de vivir" por el "todo". Podría interpretarse que el emisor es de procedencia humilde o bien de un momento de gran espiritualidad, debido a que ese "todo" se centra en la esfera emotiva.

La canción continúa con un tópico, al que antecede la reiteración: "todo te lo diera contento-porque tu pensamiento-no apartaras de mí", el tópico recae en el lugar común "apartar de mi (tu, su, etc.) pensamiento".

En acto seguido aparece la justificación de la antítesis: "Pero como no me has querido-y lo que te he ofrecido-no te puede importar", que se une en silogismo a "muere la esperanza que añoro-pues teniéndolo todo-nada te puedo dar". Aquí se hace presente el uso del tópico "muere la esperanza", donde "muere" es un desplazamiento (otro tópico) de "termina".

Por ser parte de la justificación de ese "absurdo aparente" que constituye la unión "todo-nada", los dos siguientes párrafos toman la forma repetitiva en una acción de afirmamiento.

En lo que se refiere al texto podríamos decir que éste constituye en sus relaciones estructurales un silogismo descendente o lineal:



“Te daría todo lo que poseo si tú me amaras, pero como no me amas no te puedo dar nada, aún a costa de mi sufrimiento”, lo que a final de cuentas manifiesta el signo de un amor condicionado al “yo te doy, tú me das”.



NOSOTROS (1943)

Pedro Junco Jr.

Peerles/EMMI

**Reapropiación (Segundo Romance/Wea Warner Music
México/1994)**

Interpreta: Luis Miguel.

Atiéndeme,
quiero decirte algo
que quizás no esperes,
doloroso tal vez.

Escúchame,
aunque me duela el alma
yo necesito hablarte
y así lo haré.

Nosotros,
que fuimos tan sinceros,
que desde que nos vimos
amándonos estamos.

Nosotros,
que del amor hicimos
un sol maravilloso,
romance tan divino.

Nosotros,
que nos queremos tanto,
debemos separarnos
no me preguntes más. (1)

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. (2)

Nosotros,
que nos queremos tanto...(1)

No es falta de cariño...(2)



Análisis

NOSOTROS

El desarrollo escalonado en una división propicia la aparición de la litote. La estrofa abre con la petición "Atiéndeme", que saca a flote la función fática del mensaje, misma que se refuerza en "Escúchame".

En el segundo párrafo "me duela el alma" es un tópico que hace una metáfora desplazando al signo implícito de "inmensa tristeza". La función fática se refuerza en "yo necesito hablarte y así lo haré".

La palabra "nosotros" se reiterará constantemente para delinear el ámbito de correspondencia tú-yo en una unidad, que da pie al signo de "la lucha de dos contra todo" (que se contrapone a las ideas complementarias).

Ya hacia el tercer párrafo el verbo "fuimos" deja ver el signo de la inminente separación, un aspecto doloroso que se atenúa con la litote "amándonos estamos" (la acción en presente hace que el dolor se haga menos intenso). Se hace presente la metalepsis: "fuimos, ahora ya no somos o no podremos serlo".

"Que del amor hicimos un sol maravilloso" hace metáfora en la idea de un sueño dorado, que es trasladada por el "sol"; enseguida aparece "romance tan divino" que traslada a lo inexpresable y sobrehumano una situación emotiva que es propia del ser hombre: "romance" (lleva consigo la carga emocional necesaria para ser un símbolo sinestésico).

Lo que antes se había venido anunciando se hace presente ahora: la paradoja de ese "te amo y debo dejarte" en: "Nosotros que nos queremos tanto, debemos separarnos; no me preguntes más".



Más adelante justifica con “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 (viene la paradoja) te digo adiós..”.

Como en franco afán de querer convencer el texto presenta una forma repetitiva.

En conclusión podemos apreciar que el texto conforma una paradoja, es decir, un absurdo aparente, que por otra parte podría ser una litote en el sentido de expresar menos de lo que se quiere decir —que bien podría ser el desamor o la renuncia sublime de quien se sabe una influencia nociva para el ser amado—, ¿bajo qué argumento?: el de respeto por la persona que un día amamos.

La plurisignificación del texto por otro lado podría expresar lo que se dice abiertamente, sin doble fondo: el adiós definitivo a un amor tan intenso como imposible.



LA MEDIA VUELTA (1963)

José Alfredo Jiménez

CAMPES/BMG/EDIM

**Reapropiación (Segundo Romance / Wea Warner Music
México/1994)**

Interpreta: Luis Miguel.

Te vas porque
yo quiero que te vayas
a la hora que yo quiera te
detengo,

Si encuentras
un amor que te comprenda,
y sientas que te quiere
más que nadie...

Yo sé que mi cariño
te hace falta,
porque quieras o no
yo soy tu dueño.

...entonces yo daré
la media vuelta
y me iré con el sol
cuando muera la tarde...(Bis)

Yo quiero que
te vayas por el mundo
y quiero que conozcas
mucho gente,

Te vas porque yo
quiero que te vayas....

Yo quiero que te besen
otros labios,
para que me compares
hoy como siempre



Análisis

LA MEDIA VUELTA

El contenido de esta canción responde a la idiosincrasia machista de un México "provinciano" y moralista, que ha trasladado en gran medida su influencia hacia las generaciones actuales.

La primera estrofa se compone de ideas contrarias, las que por su forma e intención conforman una ironía: "Te vas porque yo quiero que te vayas-a la hora que yo quiera te detengo-yo sé que mi cariño te hace falta-porque quieras o no yo soy tu dueño". El signo explícito de la estrofa traduce la idea de "el amor nos deja sin voluntad".

El machismo se refuerza en el tono de seguridad con el que dice: "yo sé que mi cariño te hace falta....dueño", es aquí donde claramente se expresa que el sentimiento de la pareja queda nulificado en importancia, imponiéndose el deseo de la parte dominante. El emisor sabe que el amor "nos hace débiles" y de eso se aprovecha para controlar la situación.

El egocentrismo se reitera y acentúa constantemente: "yo quiero que te vayas por el mundo-y quiero que conozcas mucha gente-yo quiero que te besen otro labios-(reitera seguro de sí mismo) para que me compares hoy como siempre".

Para romper con el dejo jactancioso entra en las dos siguientes estrofas un signo de ligera condescendencia, aunque no deja de sentirse el machismo implícito: "Si encuentras un amor que te comprenda-y sientes que te quiere más que nadie-entonces yo daré la media vuelta (signo de rompimiento)- y me iré con el sol cuando muera la tarde (hace metáfora al comparar "la muerte de la tarde" con el crepúsculo; la expresión hace patética la partida, sin embargo, decir "me iré con el sol" hace ver que la tristeza es pasajera y que siempre habrá un "nuevo amanecer" para quien así lo desee).



La experiencia que da la vida en cuestiones de amor nos hace ser poco aprehensivos a fin de evitar postreras decepciones, lo que aunado a esa incitación a la infidelidad, pueda ser, por un lado el desarrollo de una relación entre un hombre maduro y una jovencita, o bien entre una persona mentalmente más madura que la otra.

Sin embargo el dejo machista no puede dejarse de lado, cuando al final del texto se repite una vez más la frase "te vas porque yo quiero que te vayas", estructura significativa que bien podríamos afirmar: "apela al masoquismo que todos llevamos dentro".



EL ANDARIEGO (1964)

Álvaro Carrillo

EMMI

Trío Los Santos (vers. original)/Francisco Javier (Boleros)

Yo que fui del amor ave de paso,
yo que fui mariposa de mil flores,
hoy siento la nostalgia de tus
brazos,
de aquellos tus ojazos,
de aquellos tus amores.

Sólo tú corazón
si recuerdas mi amor
una lágrima llévame por última
vez
y en silencio dirás una plegaria,
y por Dios, olvídame después

Ni cadenas ni lágrimas me ataron,
más hoy siento la calma y el sosiego,
perdona mi tardanza te lo ruego,
perdona al andariego
que hoy te roba el corazón.

Hay ausencias que triunfan...

Hay ausencias que triunfan
y la nuestra triunfó,
amémonos ahora con la paz
que en otros tiempos nos faltó.

Y cuando yo me muera
ni luz ni llanto, ni luto ni nada más
junto a mi cruz
yo sólo quiero paz.

Análisis

EL ANDARIEGO

El signo de "El andariego" yace en la idea de un machismo jactancioso y chantajista. Inicia metafóricamente: "Yo que fui del amor ave de paso yo que fui mariposa de mil flores"; ambas frases denotan un cinismo "reflexivo" que recae en el cuestionamiento "¿Quién lo iba a creer?". El mensaje que expresa la procedencia de una vida aventurera se acentúa en "ave de paso" y en "mariposa de mil flores" —en esta última se aprecia la utilización de la hipérbole "...mil flores" que desplaza a mil amores—.

Es importante antes de proseguir nuestro análisis asentar que la estructura del texto se presenta en un sistema de constantes divisiones, lo que le da un realce y belleza sin igual. Es así como prosigüe: "hoy siento la nostalgia de tus brazos, de aquellos tus ojazos (hiperboliza para expresar la belleza, además de ser un tópico), de aquellos tus amores".

En la siguiente estrofa aparece la metonimia que sustituye al matrimonio o a una relación estable con "cadenas". La división prosigue con: "más hoy siento la calma y el sosiego, -perdona mi tardanza te lo ruego,-perdona al andariego que hoy te roba al corazón"; dentro de estas líneas aparecen dos formas retóricas más, en primer lugar la palabra "andariego" sustituye en antonomasia al nombre propio, lo cual hace que la situación se vuelva impersonal y genérica. En seguida se establece una coexistencia entre la metáfora y el tópico: "...te roba el corazón" (nótese el dejo machista en el que el andariego, el caminante, el eterno errante, retoma la relación cuando se siente "cansado de vagar").

La doble petición de perdón que se observa en la anterior estrofa se ve apoyada por la petición: "Hay ausencias que triunfan y la nuestra triunfó —ejemplo—, amémonos ahora con la paz que en otros tiempos nos faltó" (involucra al ser amado en una situación que él mismo generó).



Los dos siguientes párrafos aluden a un chantaje que refuerza el deseo de restablecer la relación perdida tiempo atrás: “y cuando yo me muera-ni luz ni llanto, ni luto ni nada más, junto a mi cruz y sólo quiero paz” (continúa la división).

El inicio de la estrofa que le sigue contiene una antonomasia que sustituye con “corazón” el nombre de la mujer amada. Para finalizar aparece el tópico clásico: (por Dios), que da aún más fuerza a la extorsión sentimental.

Al terminar vuelve a recitarse el párrafo que reza “Hay ausencias que triunfan y la nuestra triunfó..”, que una vez precedida de los párrafos anteriores podrá entrar con nuevos bríos en la esfera emotiva del receptor (a) del mensaje.



VOY

Luis Demetrio

EMMI

Reapropiación (La Cita/MELODY/1994)

Interpreta: Daniela Romo.

Voy a mojarme los labios con agua bendita
para lavar los besos que una vez me diera tu boca maldita
voy a ponerme en los ojos un hierro candente
pues mil veces prefiero estar ciega que volver a verte (1)

Voy a tratar de olvidar que una vez fuiste mío
voy con mi sueño a matar el amor de mi vida (2)

Voy a mojarme los labios... (1)

Voy a tratar de olvidar... (2)

Voy a mojarme los labios con agua bendita

Para lavar los besos que una vez me diera tu boca maldita
tu boca maldita, tu boca maldita.



Análisis

VOY

La composición "Voy" —muy cercana en su estructura a la balada, si no fuera por la accidentada conformación y la sinestesia que se hace presente al utilizar tan impactantes antítesis— retrata el pensamiento social de un México provinciano, en donde el amor se había erigido como un acto de fe, anímico y físico que de ninguna manera podría dar paso a la traición.

En esta ocasión apreciamos la relación de correspondencia existente entre los significantes, primero en los dos primeros versos, en donde "labios" y "besos" son complementarios y "bendita" se contrapone en antítesis a "maldita". ambas líneas componen un entinema o silogismo abreviado que se repite en los dos siguientes párrafos, los cuales afirman la relación efecto-causa: "voy a ponerme en los ojos un hierro candente-pues mil veces prefiero estar ciega que volver a verte". El segundo entinema contiene, al igual que el primero, la antítesis que se refleja en la correspondencia "ojos"- "ciega".

La segunda estrofa, compuesta de sólo dos líneas, constituye una especie de puente o descanso, en donde la emoción pasa del agudo rencor a la resignación dolorosa. La intención de olvidar para borrar el dolor del engaño o abandono (que aunque no se ha mencionado aparece implícito), se expresa con "Voy a tratar de olvidar que una vez fuiste mío". En esta primera frase se detecta la existencia de la metalepsis: "fuiste mío". por "ahora ya no lo eres" —por cierto, la expresión denota claramente un signo de aprehensión arraigada—.

La breve segunda estrofa prosigue con una paradoja que se estructura de una palabra clave: "sueño" —que en el sentido del contexto adquiere la connotación de evasión de la realidad, lo cual refuerza la palabra "olvidar"—, y un tópico: "el amor de



mi vida”, que realza la idea del único amor (incluido en la ideología de la época).

Al descanso, que genera una depresión en el relieve de la intensidad le sigue la forma repetitiva, misma que regresa llena de una fuerza renovada y terminante.

Para cerrar sólo queda decir que “Voy” resulta ser un mensaje no extenso, pero si fuerte y convincente que se ve básicamente sostenido en su accidentada “geografía” de intensidad expresiva que se apoya en una estructura reiterativa.



VUÉLVEME A QUERER

Jorge Avendaño Luhrs

ARTEMUSA

**Reapropiación (Por amor y desamor/MELODY-AMÉRICA
MUSICAL/1994)**

Interpreta: Cristian Castro.

Que nada dura para siempre
es una frase común
que suena muy diferente
desde que te fuiste tú.

Vuélveme a querer
no me lastimes, cómo debo hacer
para romper este silencio cruel
de no saber más de ti, de ti

Vuélveme a querer
no me castigues, ven aquí a decir
cómo se vive con el frío en el alma,
cómo le hago sin ti, sin ti.

Vuélveme a querer
no me destruyas, ven aquí a decir
cómo se vive con el frío en el alma
cómo le hago sin ti, sin ti...

Dicen que el tiempo cura todo
pero cien años son muy pocos
porque estoy seguro
que aunque pruebes por el mundo
tú vendrás porque no sabes ser feliz
sin mí.



Análisis

VUÉLVEME A QUERER

Abre con el tópico “que nada dura para siempre”, que se refuerza con “es una frase común”; enseguida el emisor hace suya la frase, la asimila y se muestra renuente a la aceptación: “que suena muy diferente, desde que te fuiste tú”. El signo de la primera estrofa traduce la afirmación de que el pensamiento social no necesariamente será compaginante al individual.

El signo que expresa la partida del ser amado no había dejado ver la ausencia del sentimiento amoroso, lo cual se asienta como causa del alejamiento en “vuélveme a querer”; frase que se refuerza con “no me castigues”. Enseguida se apela a que el ser amado regrese: “ven aquí a decir”. “Como se vive con el frio en el alma” contiene una forma de metonimia (subrayada), con la que se sustituye el sentimiento de soledad, mismo que es manifestado más explícitamente en el segundo cuestionamiento: “cómo le hago sin ti, sin ti” (forma repetitiva).

La desolación da paso a la resignación cuando aparece “Dicen que el tiempo cura todo” (tópico), estructura que se rompe cuando afirma “pero cien años son muy pocos”; dicha forma manifiesta de nueva vuelta la no aceptación. En acto seguido se integra la frase que deja implícito el signo de la esperanza en la composición del entinema “Porque estoy seguro que aunque pruebes por el mundo (deja de lado el machismo que más tarde se convierte en jactancia)-tú vendrás porque no sabes ser feliz sin mí”.

En la siguiente estrofa se da una correspondencia de equivalencias: “no me lastimes”, que se liga a “No me castigues” del segundo párrafo y a “No me destruyas” del último. En cada caso aparece la forma repetitiva de vuélveme a querer como antecedente.

En esta cuarta estrofa localizamos “cómo debo hacer para romper este silencio cruel”. El tópico “silencio cruel” da énfasis



a la frase cuando el verbo le hace adquirir una constitución material: "romper". Por otra parte ese mismo "silencio cruel" sustituye en metonimia a la ausencia total del ser amado.

El último párrafo es una forma repetitiva de la segunda estrofa, con la única diferencia que en aquella cambia la súplica que seduce: "no me castigues", por el chantaje: "no me destruyas".



GEMA (1958)

Güicho Cisneros

PHAM

Reapropiación (Lo mucho que te quiero/Poly Gram-Philips/1993)

Interpreta: Pedro Fernández.

Tú, como piedra preciosa,
como divina joya,
valiosa de verdad

Si mis ojos no me mienten
si mis ojos no me engañan
tu belleza es sin igual

Tuve una vez la ilusión
de tener un amor
que me hiciera valer

Luego que te vi mujer
yo te pude querer
con toditita mi alma

Eres la gema que Dios
convirtiera en mujer
para bien de mi vida

Por eso quiero cantar
y gritar que te quiero
mujer consentida

Por eso elevo mi voz
bendiciendo tu nombre
y pidiéndote amor

Eres la gema...



Análisis

GEMA

En un principio podemos identificar el ejemplo y la división: "Tú como piedra preciosa, como divina joya, valiosa de verdad". En la forma podemos encontrar la estructuración de la retórica en la reiteración y entinema, donde "piedra preciosa" y "joya" son equivalentes, y "valiosa" constituye el tercer elemento del silogismo que se conforma en una división.

El segundo párrafo muestra una estructura idéntica a la del primero, "si mis ojos no me mienten" se afirma con su equivalencia "si mis ojos no me engañan", sólo que aquí únicamente se presenta una idea afirmativa: tu belleza es sin igual (tópico).

La estructura inicial se rompe cuando se hace un recuento de "lo pasado y lo presente": "tuve una vez la ilusión... luego que te vi mujer..".

Al decir "eres la gema..". se hace una metáfora que atribuye las cualidades de la joya a la mujer amada: bella y valiosa.

El signo de la euforia se manifiesta en: "por eso quiero cantar y gritar que te quiero mujer consentida". El estado de franca alegría continúa en la reiteración de ese "por eso..". al que le sigue un signo de humildad y sometimiento ante el alto lugar a donde se coloca a la mujer, más adorada que amada: "...elevo mi voz-bendiciendo tu nombre y pidiéndote amor".

La forma repetitiva no se hace esperar y vuelve a enfatizar las cualidades de la amada en la metáfora "eres la gema..". tópico que se encamina a la seducción mediante la apelación a la vanidad femenina.



LA HIEDRA

Serafin-D' Acquisto-Vicenzo

Versión original interpretada por el trío Los Panchos, Javier Solís.

Pasaron desde ayer
ya tantos años,
dejaron en su gris correr
mil desengaños.

Más cuando quiero recordar
nuestro pasado,
te siento cual la hiedra,
ligada a mí.

Y así, hasta la eternidad,
te sentiré.

Yo sé que estoy ligado a ti
más fuerte que la hiedra,
porque tus ojos de mis sueños
no pueden separarse jamás.

Donde quiera que estés
mi voz escucharás...

...llamándote con ansiedad
por la pena ya sin final
de sentirte en mi soledad.

Jamás la hiedra y la pared
podrían apretarse más,
igual tus ojos de mis ojos
no pueden separarse jamás.

Donde quieras que estés
mi voz escucharás
llamándote con mi canción;
más fuerte que el dolor
se aferra nuestro amor
como la hiedra.

Como la hiedra...



Análisis

LA HIEDRA

El uso de la palabra “ayer” es una metonimia convertida en tópic, que se utiliza para designar el “pasado”: “Pasaron desde aquel ayer ya tantos años”. La otra parte de la estrofa se liga a la palabra “años”, en donde, a manera de metáfora aparece “dejaron en su gris correr”. Con el tropo se desplaza la idea “tristeza”, dejando en su lugar a “gris”, lo cual se refuerza con la hipérbole que le sigue: “mil desengaños”.

En la segunda estrofa se justifica y reitera la metonimia que se hace en el párrafo anterior, al aparecer la frase “nuestro pasado”. Enseguida aparece el ejemplo: “te siento cual hiedra, ligada a mí”.

A continuación aparece de nueva cuenta una metonimia-tópic en cuya unidad se sustituye “toda la vida y más allá de la muerte” con la palabra “eternidad”.

En el siguiente párrafo se reitera el ejemplo en una forma repetitiva, a la que sigue una justificación entinémica: “Yo sé que estoy ligado a ti más fuerte que la hiedra, porque tus ojos de mis sueños no pueden separarse jamás”.

La sensación de lejanía se acentúa en “Donde quiera que estés mi voz escucharás-llamándote con ansiedad-por la pena sin final de sentirte en mi soledad”.

El uso del ejemplo vuelve a darse en “jamás la hiedra y la pared podrían apretarse más, -igual, tus ojos de mis ojos-no pueden separarse jamás”. El realce yace en la correspondencia e interrelación de los elementos, primero viene el ejemplo en el que se incluye la palabra “apretarse”, ésta se corresponde con “no pueden separarse” en la negación de una antítesis; las equivalencias a su vez se encuentran unidas por otra correspondencia: “tus ojos de mis ojos no pueden separarse jamás”.



En la siguiente estrofa se hace presente la ansiedad del emisor y las ideas terminan por fundirse en un mensaje directo que supera al simple relato de una historia (anteriormente se presenta el mismo mensaje, sólo que inconcluso, tal forma le da el sentido del signo semántico de un "me recordarás": "donde quiera que estés mi voz escucharás.."): "Donde quieras que estés, mi voz escucharás llamándote con mi canción..". (ésta canción).

En el última línea se estructura una forma repetitiva que se construye del ejemplo tan reiterado con anterioridad: "como la hiedra, como la hiedra, como la hiedra"...



LOS AÑOS QUE ME QUEDAN (1993)

Gloria y Emilio Estefan (Jr.)

**Nueva producción (Mi tierra/AMÉRICA-CBS COLUMBIA
INTERNACIONAL/1993)**

Interpreta: Gloria Estefan.

Sé que aún me queda una
oportunidad
sé que aún no es tarde para
recapacitar
sé que nuestro amor es verdadero
con los años que me quedan por
vivir
demostraré cuanto te quiero.

Con los años que me quedan
yo viviré por darte amor
borrando cada dolor
con besos llenos de pasión
como te amé por vez primera

Con los años que me quedan
te haré olvidar cualquier error
no quise herirte mi amor
sabes que eres mi adoración
y lo serás mi vida entera

No puedo imaginar vivir sin ti
no quiero recordar como te perdí
quizá fue inmadurez de mi parte
no te supe querer...

...y te aseguro que los años que
me quedan
los voy a dedicar a ti
a hacerte tan feliz
que te enamores más de mí
yo te amaré hasta que muera

Cómo comprobar que no soy
quien fui
el tiempo te dirá si tienes fe en
mí
que como yo te amé
más nadie
te podrá amar jamás
dime que no es el final

Sé que aún me queda una
oportunidad...



Análisis

LOS AÑOS QUE ME QUEDAN

“Los años que me quedan” es la rendida súplica de quien recapacita sobre el mal proceder que ha tenido para con su pareja. Al igual que “Volverás” deja ver una estructuración continua de tópicos, tan característica de la expresión lírica latinoamericana que heredáramos en los años 70, cuando decayera el bolero y en su lugar apareciera la balada, su forma evolutiva (si hiciéramos una equivalencia entre los medios cool y hot de Mac Luhan, podríamos decir que la balada frente al bolero es un género cool, ya que posee menos elementos decodificativos y por lo tanto más repetición). Lo anterior no debe hacernos caer en confusión en cuanto a la clasificación del género. Es frecuente que muchos boleros de antaño cambiaran su forma musical acercándose así a la balada, de igual manera muchas baladas de producción reciente han sido musicalizadas conforme a los lineamientos del bolero clásico, incluyendo el requinto y realizando coros con tríos.

En un principio la súplica se ve acompañada de una ambivalencia: la incertidumbre, que por un lado genera zozobra y por el otro anima a seguir adelante con la seducción: “Sé (manifiesta no una afirmación, sino una petición) que aún me queda una oportunidad”, la idea se refuerza con la equivalencia “sé que aun no es tarde para recapacitar”. Enseguida sobreviene una tercera correspondencia donde viene implícita la renuencia: “sé que nuestro amor es verdadero”.

La estrofa concluye con la forma repetitiva que aparecerá a lo largo del texto: “con los años que me quedan”, que remata seductoramente con la promesa: “demostraré cuanto te quiero”.

Más adelante, como secuencia de la última frase del párrafo anterior se encuentra: “yo viviré por darte amor, borrando cada dolor (tópico), con besos llenos de pasión..”, la división se cierra con el ejemplo: “como te amé por vez primera”.



La división se prolonga hacia el párrafo siguiente en donde se hace la disculpa postrera: “te haré olvidar cualquier error (promesa), no quise herirte mi amor (disculpa), sabes que eres mi adoración (seduce con tópico) y lo serás mi vida entera (hace presente la forma de la sinécdoque al tomar el tiempo de su vida desde el momento en que se inicia la relación amorosa, también es un tópico).

La siguiente división pretende seducir mediante el reconocimiento de los errores propios y el dolor de no estar junto a quien se ama: “No puedo imaginar vivir sin ti, no quiero recordar como te perdí quizá fue inmadurez de mi parte (justifica), no te supe querer (acepta), y te aseguro que los años que me quedan (promete, seduce con lo que bien podría ser una sinécdoque si tomamos en cuenta que la relación puede no durar lo pretendido).

En la siguiente estrofa se prolonga la división: “los voy a dedicar a ti, a hacerte tan feliz (promesa), que te enamores más de mí (esperanza), yo te amaré hasta que muera (condiciona al hacer latente ese “¿y tú?”).

En la siguiente estrofa —en forma de división— queda implícito el signo de desesperación que da el no poder convencer a la persona amada: “Cómo comprobar que no soy quien fui, el tiempo te dirá si tienes fe en mí (compromete en la frase “el tiempo”, es decir, da por hecho que podrá lograr su fijación), que como yo te amé más nadie te podrá amar jamás (el tópico conforma una especie de advertencia que apela al temor de no volver a sentirse amado con la misma intensidad), dime que no es el final



VOLVERÁS (1985)

Gloria Estefan/Rafael Ferro
Nueva producción (Mi tierra/AMÉRICA-CBS COLUMBIA
INTERNACIONAL/1993)
Interpreta: Gloria Estefan.

No pensé que fueras a dejarme
dices que te has vuelto a enamorar
que no sientes ya el amor de antes
quieres que te de tu libertad

No te detendré por un instante,
no le temo a la soledad
pero sé que al fin te vas a
arrepentir
y tendrás que regresar.

En tu alma siempre serás mío
aunque te enamores otra vez
no podrás borrar esos recuerdos
de mis caricias en tu piel,

Te recordarás en cada beso
nadie como yo te puede amar
sé te cansarás de las mentiras
y tú volverás.

No voy a tratar de retenerte
el amor no exige, se da
si tu amor no es el de para siempre
entonces quiero saberlo ya

No te vale nada mi cariño,
sólo te sirvió para jugar
pero se que al fin te vas a
arrepentir
y tendrás que regresar.

En tu alma siempre serás mío
aunque te enamores otra vez
no podrás borrar esos recuerdos
de mis caricias en tu piel,

Te recordarás en cada beso
nadie como yo te puede amar
sé te cansarás de las mentiras
y tú volverás.



Análisis VOLVERÁS

La sencillez del lenguaje y ausencia parcial de tropos (que no sean los tópicos) hacen que el texto se convierta en una cascada de lugares comunes estructurados en relaciones entinémicas.

la interrelación de las frases en el primero y segundo párrafos es de un silogismo no lineal, sino de correspondencias. Los tópicos se hacen presentes en toda la idea: "No pensé que fueras a dejarme", "te has vuelto a enamorarte", "no sientes el amor de antes", "quieres que te des tu libertad", "no le temo a la soledad" y "te vas a arrepentir", que se une en un entinema lineal con "tendrás que regresar" (que sustituye en equivalencia a "volverás").

El signo del amor propio manifestado anteriormente vuelve a hacerse presente en la antítesis-paradoja: "En tu alma siempre serás mío (signo de aprehensión), aunque te enamores otra vez", frase que se complementa en entinema con "no podrás borrar esos recuerdos de tus caricias en mi piel", donde "borrar" le da a caricias un atributo de "huellas" en forma metafórica. Los tópicos que se hicieron presentes son: "serás mío", "te enamores otra vez" y "borrar recuerdos".

La siguiente estrofa presenta la misma estructura que la primera, donde "te recordarás en cada beso" (tópico que se traduce en la forma: "en cada beso me recordarás") se complementa y refuerza en "nadie como yo te puede amar" (tópico).

"No voy a tratar de retenerte" constituye un entinema cuando se liga a "el amor no se exige, se da". La idea entinémica se cierra en un segundo enunciado: "si tu amor no es el de para siempre (tópico) entonces quiero saberlo ya" (el entinema no es propio de un silogismo, sino que contiene una exigencia).



“No te vale de nada mi cariño” se refuerza con la equivalencia-tópico: “sólo te sirvió para jugar”; la frase precede a “pero sé que al fin te vas a arrepentir” (con la que forma una ironía un tanto forzada), que sustituye a “pero te vas a arrepentir” (tópico). La idea anterior se complementa con la frase “y tendrás que regresar”, que refuerza en equivalencia a “volverás”.

Más adelante se hace presente la repetición del párrafo en el que claramente se expresa el signo de amor propio, mismo que remata con “y tú volverás”.



MUJER (1931)

**1931 By Southe Music Pub. Co., 1941 asignada a
to Peer Intern. Corporation.**

**Agustín Lara
PHAM (1965)**

Mujer, mujer divina
tienes el veneno que fascina en tu mirar;
mujer alabastrina
eres vibración de sonatina pasional

Tienes el perfume de un naranjo en flor
el altivo por de una majestad;
sabes de los filtros que hay en el amor
tienes el hechizo de la liviandad

La divina magia de un atardecer
y la maravilla de la inspiración
tienes en el ritmo de tu ser
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir.

Tienes en el ritmo...



Análisis **MUJER**

“En eterno agradecimiento al “poeta de Tlacotalpan — Veracruz—”, don Agustín Lara, que con la retórica de su obra, fuente viva de inagotable y trascendente maestría, ha sabido alimentar nuestra insaciable vanidad femenina”.

Claudia y Martha

“Mujer” es el bolero, es poema, es canción, quizá la más bella y representativa del género, que bien valuándola merecería mucho más de lo que ahora podemos proporcionarle: un merecido sitio en la conclusión de nuestro análisis, que al igual que los grandes eventos cerrará con ese clásico y lugarcomunero “broche de oro”.

“Mujer” es el himno del amor sublime, es la indudable seducción, deleitosa seducción, que hace una apoteosis del género femenino, convirtiéndolo, más que víctima o cómplice, en la batuta del juego amoroso.

Chacoteo delicioso en el que las muestras de admiración y adoración son las llaves que abren la intrincada y misteriosa emotividad femenina.

Inicia con la acentuada presencia de la función fática en “Mujer”, palabra que hace imprecisa la esfera receptiva, en este caso bien podría tratarse de un ámbito individual, es decir, una mujer en particular; o contrariamente podría ser un ámbito más generalizado en el que se envuelve al género femenino en su totalidad.

La forma repetitiva adjetivizada "mujer divina" dispara a "mujer" hacia el firmamento donde habitan los sueños, los entes fascinantes, irreales e inalcanzables.

"...tienes el veneno que fascina en tu mirar", la paradoja hace una catacrexis metaforizada, es frecuente que suceda así cuando tratamos inútilmente de definir emociones y/o abstracciones, como en el caso de ese "veneno que fascina". La interpretación podría aludir a la "perversidad que atrapa"; por el otro a una emoción entre dolorosa y amable que se relacionaría a "mujer divina", es decir, el dolor de no obtener lo que tanto se anhela, el cual se conjuga en ambivalencia con la fascinación por algo muy bello, valioso, casi "divino".

"...mujer alabastrina"...(expresión plurisémica): bien podría dar la connotación de una mujer que a los ojos masculinos (sometedores y dominantes por naturaleza), resultaría encantadora, por ser, al igual que el alabastro "una piedra preciosa" sumamente manejable. En otra interpretación se haría un desplazamiento en calidad de comparación implícita, al trasladarse las cualidades físicas del alabastro (blanco-traslúcido) a las particularidades físicas de la mujer (aquí sí hace una delimitación de la esfera receptiva). Ese mismo contexto del color del alabastro se relacionaría con las cualidades espirituales, en este caso blanco y translúcido connotaría el signo de la inocencia.

De tomarse por el lado de la inocencia nos enfrentaríamos a la conformación de una nueva paradoja que se relaciona con la perversidad de aquel "veneno que fascina". De una u otra forma la expresión "alabastrina" comprende la existencia de una metáfora.

En la siguiente línea aparece "eres vibración de sonatina pasional". Aquí aparece una metáfora en la traslación del sentido de una emoción (la emoción que despierta la música) en comparación a la emoción que despierta la mujer, las dos ideas se unen en un punto clave: la palabra "pasional". Por otro lado,



la expresión incluye a la mujer en una dimensión intocable, intangible pero perceptible.

En la primera línea de la segunda estrofa localizamos la metáfora: "tienes el perfume de un naranjo en flor". De hecho la frase no da pie a un desplazamiento, es decir, sólo presenta la comparación expresa de un aroma con otro. Sin embargo es necesario destacar que al referirse al delicioso aroma no utiliza sólo la palabra "naranjo", sino "naranjo en flor", que deja implícito el signo de que se trata de una mujer joven. También podría llevar en forma inclusiva la idea de ternura.

En "el altivo porte de una majestad" queda clara la metáfora por comparación. Más adelante aparece de nueva cuenta la forma metafórica en "sabes de los filtros que hay en el amor"; aquí "filtros" posee la connotación de brebaje mágico, lo que en consecuencia nos lleva hasta el signo de la frase: "Sabes enamorar", "sabes los secretos del amor", etc. Por otro lado, finca la idea de que la mujer es una "hechicera".

Lo anterior se refuerza en un silogismo, donde "filtros" se enlaza a "tienes el hechizo de la liviandad". La visión plurisémica de liviandad dará como resultado una serie de connotaciones distintas: 1. "El hechizo de la liviandad" podría expresar el hechizo de lo atrayente sexualmente, lo lascivo. 2. puede referirse a la fragilidad del físico 3. la connotación podría aludir a lo "inalcanzable", el eterno amor furtivo que obsesiona. 4. Puede referirse a una combinación de dos o más de las connotaciones anteriores.

Los atributos mágicos y sobrenaturales que se le han venido dando a la mujer vuelven a hacerse presentes en "la magia de un atardecer". La aludida adquiere una ambivalencia paradójica en la que se reviste de la anhelada paz, la calma; y de una personalidad candente, apasionada, misma que se ve pintada con los colores rojizos y naranjas del atardecer (la dimensión visual y cromático-significativa así lo expresan).



En la siguiente línea Lara reconoce en la mujer a la musa por excelencia, el móvil que despierta pasiones intensas, lo suficiente para poseer (ella): “la divina magia de la inspiración”.

La idea anterior viene a reforzarse con “tienes en el ritmo de tu ser todo el palpar de una canción”, que traslada la serie de emociones que despierta la mujer a la canción (reconociéndola una vez más como fuente de la inspiración). En el enunciado se hace presente una metagoge en “palpar de una canción”, donde palpar le otorga vida a canción: la idea podría tomarse textual si tomamos en cuenta que el autor y sus emociones siguen viviendo a través de la canción.

Finalmente remata el laborioso entretejido de metáforas y vaivenes rítmicos en el tópico contundente: “eres la razón de mi existir”. Lo demás es sólo una forma repetitiva que reitera el signo de una idea eterna y seductora: “mujer, fuente de inspiración; diosa del amor...”



Reflexión final.

“El bolero es un acto de fe para enamorados que profesan la liturgia de la soledad y la pasión entre sus notas”.*

Soledad y pasión, ¿paño de lágrimas o seducción?...una vez realizado el análisis de las figuras retóricas en el bolero sería pertinente hacer la delimitación de la esfera de acción del bolero en el terreno emotivo.

En primera instancia será necesario hacer una división entre la seducción y la catarsis, ya que una va encaminada a cumplir un objetivo predefinido y la otra a alivianar el peso de los problemas internos del emisor mediante la liberación de sus propias frustraciones, deseos, alegrías, melancolías, etc.; éste último sería un beneficio agregado al que trae la mercantilización de los textos, ya que es necesario aclarar que el compositor, aun dentro de su más profunda sensibilidad no es más que un artesano, un maestro de la seducción cuya materia prima es la palabra y su mercancía final la canción.

En el terreno de la comercialización, del “Marketing”, la canción adquiere una forma pura de seducción, que por un lado apela al chantaje, a la pasión, a la vanidad, al romanticismo y, por otro, a nuestros más profundos y oscuros deseos inconscientes: el masoquismo, el sadismo, etc.

El genero va dirigido básicamente a la pareja, y en especial a la mujer, que se caracteriza por ser más auditiva que visual en lo que se refiere al proceso de empatía. Aunque podemos afirmar que el hombre, por el contrario es más visual que auditivo, este termina por hacer suyo al género, lo disfruta y se recrea en sus letras para desahogar emociones que no puede

* Cora Flores, coreógrafa, espectáculo: alma de bolero, la cita aparece en Tiempo Libre, 1ª semana de febrero de 1996.



expresar, ya sea por la falta de capacidad para expresarlas, o bien por timidez.

Es así como seduce el bolero: primero por su belleza implícita y textual, después por la identificación que el receptor advierte al enfrentarse a situaciones generalizadas que le hacen sentirse aludido. Cuando el receptor ha asimilado la efectividad seductora del mensaje, lo reproduce y lo dirige a la persona amada adquiriendo éste una fuerza increíble; de esta manera los fines prefijados se concretan, ambos: los emotivos y los mercantiles.



CITAS

1. Giraud, Pierre, La semiología, p. 7
2. Millán, Antonio, El signo lingüístico, p. 21
3. Castilla del Pino, Carlos, Introducción a la hermeneútica del lenguaje, p. 75.
4. Giraud Pierre, op. cit., p. 14
5. Gennette, Gérard, Figuras retóricas y estructuralismo, p. 70
6. Salmerón Rojo. M^a Isabel, El papel jugó Excélsior como medio de comunicación en el movimiento del 68, p. 15
7. Entrevista con Luis Cárdenas, consejero "A" de la Asociación Nacional de Intérpretes del día 5 de septiembre de 1996.

Capítulo IV
¿Y después?...



El estudio histórico y el análisis estructural filológico* (término sassuriano que se utiliza para denominar al estudio que da gran importancia al texto como unidad de análisis —léase estructura—) nos ha remitido a la utilización de dos términos clásicos del estructuralismo : sincronía y diacronía.

Pero ¿dónde podría radicar la importancia de aplicar un análisis estructural en el texto de las canciones de bolero, y de qué forma ayudaría dicho método a entender la evolución histórica de este género musical ?. Ambos elementos, sincronía y diacronía, nos ayudarán a resolver esta cuestión en virtud de aclarar cuáles son los factores que están implicados en la supervivencia y la posibilidad de futura aceptación del bolero.

Para ir en pos de este objetivo deberemos en primera instancia emancipar los términos diacronía y sincronía del estricto sentido lingüístico que les otorgara Sassure en Curso de lingüística general, para que en consecuencia se conviertan en dos métodos de análisis estructuralista, es decir : estructuralismo sincrónico y estructuralismo diacrónico.

El caso del análisis estructural de las figuras retóricas realizado a los textos de las canciones de bolero involucra —de acuerdo con su naturaleza— la sincronía, pues contempla las relaciones entre las figuras retóricas que componen a la canción en un análisis atemporal o anacrónico. La atención del estudio se concentra en la descomposición y reconstrucción de los textos sin incluir los aspectos históricos*; su estudio se centra en la estructura y su composición y no en la evolución de éstas, aunque la cuestión histórica se manifieste en la sutil diferencia que existe entre el bolero de antaño y el bolero actual — principalmente hablando de aquel que empezó a producirse a principios de los 70 y hasta últimas fechas—.

* Ver Curso de Lingüística General de Ferdinand de Sassure, p. 11.

* Con frecuencia es criticada la actividad sincrónica, debido a la poca o nula importancia que da a la historia. ver Comunicación e información, perspectiva teóricas, p. 42.



En este estudio intemporal la importancia recae en el análisis de la forma, de la totalidad y las relaciones existentes entre sus elementos. Ésta es la posición del estructuralismo metódico y operatorio : “desde el principio adopta una actitud relacional, según la cual lo que cuenta no es el elemento, ni un todo imponiéndose como tal sin que se pueda precisar cómo, sino las relaciones entre los elementos; dicho de otra manera, los procedimientos o procesos de composición, el todo, sólo es la resultante de estas relaciones o composiciones, cuyas leyes son las del sistema”...(1)

De alguna forma, se desliga entonces de la sincronía la función relacional de la estructura con otros sistemas y se da prioridad a la funciones significativa y —por consiguiente— contextual, a las cuales denominaremos funciones primarias del texto. La función de la retórica en este sentido queda limitada a la significación, de hecho todo discurso retórico no avanza más allá, sino hasta que se le dota de un sentido* , ya que no es la palabra como unidad, ni aun como un conjunto estructural de relaciones contextuales, la que logrará el fin último del proceso comunicativo por el que atraviesa el texto (de la canción en este caso). En este sentido Piaget señala : “estructura y función (refiriéndose a la función significativa) son pues inseparables en un sistema total, del que puede decirse que garantiza su conservación mediante regulaciones”... (2)

Con las regulaciones del sistema aparecerá el objeto de estudio del estructuralismo diacrónico, pero dichas regulaciones se darán una vez que se supera la conciencia paradigmática** (la estructura como totalidad), y surge la conciencia sintagmática o relacional de la estructura con otros sistemas.

* Prieto Castillo sintetiza en Discurso autoritario y comunicación alternativa el estudio de Roman Jakobson y Pierre Guiraud acerca de la importancia del signo dentro del sistema estructural y de los usos de los signos de acuerdo al significado que puedan adquirir —el sentido— según el enunciado en que aparezcan. Remitirse al punto 2.1 de Capítulo II.

** Ampliamente explicada junto con la conciencia sintagmática en “La imaginación del signo”, texto de Roland Barthes, ver Comunicación e información, perspectivas teóricas, p. 88 y 55.



Es así que, cuando queremos analizar al bolero como elemento del sistema denominado industria discográfica es necesario sacar a flote su función secundaria (función dotada de un sentido que se dirige al lucro), es decir, su conciencia sintagmática, en la cual deberán incluirse como complementos del texto a la música, los arreglos, intérpretes, tecnologías de grabación, difusión, publicitación, etc.

Partiendo de esta visión situaremos al bolero en un sistema que históricamente ha evolucionado y será posible que relacionemos diacrónicamente los elementos que lo componen actualmente con sus formas anteriores. El conocer la serie de ajustes y regulaciones que le han permitido al bolero tomar un nuevo auge a tanta distancia de su época dorada nos permitirá reconocer las diferencias entre el pasado y el presente, mismas que a su vez nos acercarán a la comprensión y visualización del "boom" del bolero en México (1991-1994), así como a la no tan remota posibilidad de que este género musical vuelva a retomarse en un futuro próximo.



4.1. DIACRONÍA Y SINCRONÍA

Diacronía y sincronía son dos conceptos clásicos de la teoría estructuralista retomados por el análisis histórico. No se puede hablar de diacronía si previamente no se ha realizado el estudio sincrónico de un fenómeno presente o pasado. Para aterrizar en la comprensión de estos conceptos echemos un ojo a las definiciones:

"Sincrónico: se dice del proceso o método que se interesa principalmente por el estudio de un fenómeno en un momento determinado, dejando al margen la génesis o evolución del mismo. Al método estructuralista se le ha reprochado dar demasiada importancia al estudio sincrónico del lenguaje o de los fenómenos sociales, en detrimento de los aspectos diacrónicos que podrían eventualmente explicar su forma actual" (3)

"Diacrónico: que se sitúa a través del tiempo. Se dice en general de todos los procesos o métodos de investigación en los que se muestra interés por la evolución de un fenómeno de una época a otra, y más específicamente en la escala histórica. Un estudio diacrónico del vocabulario español sería una investigación sobre su evolución y las reglas que rigen su evolución, tanto en el pasado como en el futuro". (4)

Una vez que se han definido ambos conceptos, entremos de lleno al tema que nos concierne: la evolución de las formas de difusión del bolero.

... Dicen que todo tiempo pasado fue mejor. Seguramente esta expresión representa en mayor medida la nostalgia por la lejana juventud de la generación que creció y vivió en los años 40 y 50, que una verdadera reflexión acerca de la situación

* "No hay análisis sin conciencia histórica" señaló el escritor y periodista Tomás Mojarro al referirse al desplazamiento de Julio César Ruiz Ferro por Francisco Albores en Chiapas después de la matanza de indígenas ("las abejas", Chenhaló) que ocurrió el 22 de diciembre de 1997. La referencia tiene lugar cuando el editorialista, primera voz del programa *El Valedor* (transmitido por XEQ, 940 hasta el lunes 25 de mayo de 1998) cita la implicación del recién designado gobernador (9 de enero de 1998) en fraudes y otros posibles ilícitos durante su trabajo en el DDF.



económica, política, social y moral de nuestro país en el lapso temporal comprendido en estas dos décadas de vital importancia para la consolidación del bolero como género musical.

De hecho, en aquellos años de restauración —aún— post revolucionaria, de crisis económica y deuda exterior (tanto a E.U como el FMI) sólo quedaba el consuelo que el nacionalismo otorgara a la expropiación petrolera, la cual había cobrado un alto costo social que sentó el precedente de las siguientes crisis económicas.

La actividad literaria corría a cargo de figuras como “Joaquín Gutiérrez Heras, Rafael Elizondo, Mario Kuri, Jiménez Mabarak, Miguel Bernal, Armando Lavalle, Raúl Cosío, Jorge González Aura... y Julio Estrada” ...(5)... En la pintura seguía vigente el muralismo de Siqueiros y Rivera; la música popular era terreno conquistado por los ritmos bailables y el romanticismo del bolero, mientras que dramas y comedias tenían cita en las populares carpas de las que nacieron genios como el gran “Cantinflas”.

Era el México avilacamachista: el México de las estadísticas en repunte; el México próspero para los que habían recibido las venturas de la Revolución; el México del glorioso “Milagro mexicano”, cuando el país ocupaba el primer lugar en exportaciones hacia el vecino país del norte gracias a la provechosa situación que trajera la Segunda Guerra Mundial, hecho que permitió a nuestra nación convertirse también en la meca del cine en aquella conocida como “La Época de Oro”.

La importancia del cine como “espejo” de la visión del México revolucionario de Mariano Azuela trajo como consecuencia la institución de la elaborada imagen de un México provinciano, estereotipo regional magistralmente retratado por Emilio “El Indio” Fernández, que nada tenía que ver con el pujante crecimiento de la mancha capitalina. Ésta



según la mira cinematográfica se encontraba siempre iluminada con las luces de los centros nocturnos de moda que anunciaban en sus marquesinas los nombres de famosas bailarinas de ritmos exóticos.

Corría entonces por las venas del México nocturno alcohol, romanticismo, muerte y bohemia, esa "salida autodestructiva ofrecida a los inconformes ante la carencia de estados alternativos..". según Carlos Monsiváis. (6)

La otra cara de la moneda nos mostraba en sincronía la existencia de un México tradicionalista que exaltaba los valores morales y las buenas costumbres. De acuerdo con esto la mujer tenía el importante rol de madre y ama de casa, papel para el cual era preparada desde su nacimiento. Opuesta a esta visión social de la mujer "santa" se encaró en antítesis la "perdida", ambas constantemente retratadas por los compositores del bolero y los guionistas cinematográficos. Envueltas en la sensibilidad artística estas dos ópticas antagónicas terminaron por unirse de manera paradójica en un solo concepto: "mujer", el amor, la delicadeza, adoración, etc. Esta esencia sobrepasó el "peligro" de la ola mundial que reimpulsara al feminismo a la par del movimiento Hippie, corrientes ideológicas que se instalaron en la conciencia colectiva a medianos de los años 60.

El cine sin embargo no sería sino un difusor secundario después del más fuerte promotor de este género musical: la radio. En la época de los incipientes 30, después de siete años de asentamiento en nuestro país —la primera estación de radio, la CYL se radicó en la ciudad de México en 1923—, la estructura interna de la radio empezaba a responder de forma un tanto ingenua a las necesidades de difusión de las obras musicales (básicamente del bolero).

Las charlas con los compositores y la interpretación de canciones iban estructurando los programas en vivo, en los que se incluían spots publicitarios también de transmisión y producción simultáneas. Por ese tiempo fueron un éxito las



radionovelas, género que en la actualidad pretende ser rescatado.

La radio comercial daba en aquellos años sus primeros pasos. Las oportunidades para los emergentes valores de la composición y la interpretación estaban a la vuelta de la esquina. En los años siguientes un tenor de "escuela" como Jorge Negrete podía tener la misma oportunidad que un Pedro Infante, antes chofer y carpintero, o que un Javier Solís, antes boxeador, carnicero y "mil usos".

Estamos hablando del tiempo en que la radio constituía un medio innovador y por tanto captador de amplio espectro de un público "con un nivel de conciencia considerablemente bajo, donde las fuerzas inconscientes' se manifestaban con mayor fluidez". (7)

La evolución de este medio como vehículo ya no sólo de difusión musical, sino como medio publicitario y de divulgación informativa hizo que en 70 años la radio mexicana se convirtiera en un mass media que, en pos de lograr mayor captación de auditorio, dio espacio a aquello que según el Marketing" más interesaba al público.

4.1.1. LA RADIO Y EL BOLERO EN LOS 90

En lo que se refiere a las programaciones musicales del espacio comprendido entre 1990-1995 —tomando en cuenta que 1991 fue el año de lanzamiento de Romance I— el Centro de Información e investigación de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión registró un cambio radical en

* En contraparte con la existencia latente de los deseos se encontraba una moral represora que sugería como vía única de liberación la sublimación de las actitudes, sentimientos y hechos. Por otro lado coexistía el antiguo y a la vez pujante submundo del México nocturno. Ambas realidades tenían un reflejo ingenuo en el espejo del cine.

** El Marketing podría quedar en un segundo término si nos referimos a un posible acuerdo previo entre radiodifusoras y disqueras mediante la "payola". Para efecto de explicación se puede revisar La industria de la música y los soportes de promoción a través de la radio en el bolero como género del recuerdo, Tesis de Matilde Rico Pizano, UNAM-ENEP Aragón, 1996, p. 163.



por lo menos 20 de las 58 estaciones de radio existentes en nuestra capital (33 de AM y 25 de FM).

De éstas, cuatro estaciones (XEX, XECMO, XEDTL y XHIV) de FM cambiaron su programación de musical a musical-informativa o hablada como en el caso de XEX Frecuencia Libre, antes la Súper X que transmitía música nortea.

Con el fenómeno musical Onda Grupera-Tropical un total de siete estaciones radiales modificaron su programación de música en español o en inglés a estos géneros. Los casos más contrastantes fueron el de Crystal FM a Sonido Zeta, Estéreo Amistad a la Comadre, Dimensión 1380 a La Poderosa 1380 (que no tardó en convertirse en Romántica 1380), Express Radio a la Sabrosita 390, Jazz FM a Radio Uno y Radio Infantil a Radio 660 con programación de música tropical.

En el caso de las estaciones que transmitieron bolero en este lapso, ya fuera en su modalidad reapropiación o versión original se encontraron en FM: Morena (89.7), con transmisión de versiones originales y reapropiaciones la mayor parte del día y Pulsar FM (90.5), con la transmisión de reapropiaciones, principalmente de Luis Miguel.

En Sonido Z se transmite hasta la fecha **Sonidos del ayer*** que cuenta con la programación de canciones que fueron éxitos en las décadas de los 60, 70 y 80, entre los que se incluyen reapropiaciones de boleros realizadas en estos años. Simultáneamente la "Q" Buena (92.9) transmite el símil **La Música que llegó para quedarse**.

El 93.7 Estéreo Joya transmite la mayor parte del día boleros (reapropiaciones) y baladas (versiones originales).

La frecuencia 97.7, Energy no deja de lado las reapropiaciones, al igual que el 101.7 (antes Stéreo 102 y ahora

* Monitoreo realizado en la primera mitad de 1996.



Vox FM con un ligero ascenso en la programación de rock en español).

En el 104.1, Radio Uno se transmiten reapropiaciones de forma eventual; no sucede igual con FM 103.3, Fórmula Romántica que todo el día —después de los servicios informativos matutinos— difunde música de bolero y cuenta con el programa especial **Tríos, voces y guitarras**, transmitido diariamente a las 15:00 horas.

En AM destacan: la XEFA, Radio Consentida, que transmite con horario de 5:00 a 6:00 horas **La hora de Javier Solís** y de 7:00 a 8:00 horas **Las consentidas de Pedro Infante** (programa que se repite de 14:00 a 15:00 horas).

Por su parte XEB, La B grande de México (1220), transmite la mayor parte del día (por las mañanas da espacio a programación informativa) “los mejores temas de ayer y hoy” (slogan de la difusora) en los que se incluyen versiones originales de boleros nuevas grabaciones y baladas. Esta estación cuenta además con los programas **Voces y guitarras** de 14:00 a 15:00 hrs., **Tríos de México** de 17:00 a 18:00 hrs., **La hora romántica de José José** de 20:30 hrs a 21:30 hrs., y **Serenata** de 23:00 a 24:00 hrs.

El caso de XECO La poderosa (1380)** , XEBS Sinfonola (1410) y XEVOZ Radio Bonita (1590) es similar en el aspecto de que programan continuamente boleros (especialmente rancheros) en versiones originales y reapropiaciones.

En Capital XEFR se transmiten reapropiaciones todo el día en proporción variable de uno a dos boleros cada hora, lo mismo que XEOC Radio Chapultepec (560) y que —en su momento— XEJP Radio Variedades (1320). En XESM Vida

* De 1990 a 1995 XERPM 103.3 Fórmula Romántica cambió de programación en un caso excepcional de música en inglés a música romántica del recuerdo.

** Para mediados de 1996 esta estación adoptó la veta romántica y se transformó en Romántica 1380.



(1470), donde se le da un gran espacio a la música de los 60, y 70, también se hacen presentes boleros y baladas.

Otro caso destacable es El Fonógrafo del recuerdo en 790. Esta estación, establecida en 1945 con el concesionario Radio Popular de México S.A lleva ya 52 años de transmisión ininterrumpida de música del recuerdo, entre valeses, música de las Grandes Bandas (fox trots, swing, chachachá, danzón, etc.) así como boleros en versiones originales.

Finalmente, entre las frecuencias más importantes que se han encargado de difundir este género encontramos a Radio Centro (1030 AM) con el programa **Bolero**. "Fue instituido el programa Bolero por XEQR-AM, Radio Centro en el año de 1986 a iniciativa del Sr. Héctor Lama, programador artístico de la emisora. como una necesidad de brindar al público una forma de expresión, una manera fácil de manifestar los sentimientos a través de las canciones, pensamientos apropiados, etc. La gente está ansiosa de motivaciones, sobre todo en lo relativo a las cosas del corazón; así que **Bolero**, como era de esperarse nació, creció y a diez años de haberse instituido se mantiene vigente y su popularidad va en aumento". (8)

De hecho, como afirma José Sánchez Rodríguez, conductor de **Bolero**, este género musical se ve especialmente unido a la trascendencia del romanticismo, el cual a su vez se eslabona con el sentir de los pueblos latinoamericanos.

No obstante, ¿podríamos afirmar que son tan sólo la música y la letra —con base en el romanticismo implícito en éstas— los aspectos decisivos en la regrabación de un género musical de antaño?

Sin duda es importante, diríamos en demasía, el papel de la retórica, que en el caso del bolero proporciona al texto las cualidades suficientes para que éste se equilibre al mensaje musical en lo que se refiere a la ornamentación y efectividad del mensaje. Sin embargo, la aplicación de la retórica consiste

solamente en ejecutar una forma determinada de construcción de mensajes mediante la significación y la sintaxis de palabras y frases.

En este plano el sentido de la retórica artesanal del compositor vuela sobre las aguas de la conciencia colectiva, surge de ella y uniforme en el nivel abstracto la concepción de un romanticismo sustancial que sólo se revela en una forma elaborada, en un cliché. Esto concierne al sentido que adopta la retórica a nivel textual. ¿Dónde entonces quedaría la dirección y determinación del sentido en el proceso de masificación del bolero?

4.2. EL SENTIDO, LA RETÓRICA Y DEMÁS SOPORTES DE LA COMERCIALIZACIÓN DEL BOLERO.

Cuando hablamos del sentido de los mensajes estamos refiriéndonos al deseo del emisor: influir de forma determinada en la connotación de los mismos. En el caso del bolero y su estructura compuesta con figuras retóricas, el sentido estará dirigido en primera instancia al romanticismo. El sentido lo otorga el compositor como emisor de una o más emociones que reproducen su sentir en una muy personal forma de expresión y sintaxis, en la que se implica el conocimiento de la efectividad de la retórica, no su conciencia cognoscitiva.

Más adelante cuando la composición se convierte en objeto de consumo, la directriz del sentido apuntará —de manera inconsciente para el receptor y consciente para el empresario— a la comercialización, tarea que sobrepasa los límites de la significación y que por lo tanto deberá apoyarse en agentes externos a ésta, para finalmente conformar el sistema de la industria de la música, la industria discográfica.

Pero debemos hacer una diferencia entre el dogma que finca la experiencia —la efectividad de los mensajes cuando éstos se disponen en una forma determinada— y el uso de la retórica como un arma totalmente glosada y estudiada.



Para el compositor y el empresario no es consciente el uso de la retórica del bolero, sino la efectividad de la misma. En el caso de la difusión y la publicitación, en general, la retórica se viste en forma consciente de su naturaleza teórica y concreta un objetivo premeditado: difundir el producto en bruto, que es la canción, ya envuelto en el celofán de los elementos de promoción.

A partir de ese "sentido" del mensaje, o dicho de otra forma, de ese "medio para lograr el propósito" de cualquier proceso comunicativo David K. Berlo establece la génesis de la retórica en la vulnerabilidad del hombre ante las fuerzas externas que podrían afectarlo negativamente en el logro de sus objetivos.

También reconoce en la retórica el medio persuasivo que impulsa las fuerzas positivas existentes en el camino de estos objetivos —ya sean individuales o de grupo— para finalmente establecer que en el mismo individuo o grupo emisor se encuentra el origen del sentido de la comunicación: "nuestro fin básico es alterar la relación original existente entre nuestro organismo y el medio que nos rodea.

"Más exactamente, nuestro principal propósito es reducir las probabilidades de ser un sujeto a merced de las fuerzas externas y aumentar la probabilidad de dominarlas. Nuestro objetivo básico en la comunicación es convertirnos en agentes efectivos (...) en resumen, nos comunicamos para influir y afectar intencionalmente" ...(9)

De esta forma el sentido de los mensajes se vale en gran medida de la retórica, y es simultáneamente a partir de él y de forma aislada a él, que podemos ubicar uno por uno otros elementos axiales que han sido decisivos en el fenómeno de reapropiación y el "boom" de bolero. Sin embargo, antes de identificar las piezas clave del sistema de la industria discográfica y su evolución a través del tiempo, debemos



reconocer en el término "comercialización" el objetivo principal de los grupos que dirigen este imperio mercantilista.

4.2.1. LA MODA

Entre las fuerzas positivas que coadyuvan con el sentido para llegar al propósito de la mercantilización del bolero destaca la moda. Este fenómeno cultural, cuyo estudio es competencia de la psicología y la publicidad ha tenido primordial importancia en el análisis y estudio de la mercadotecnia. La moda es un término estadístico que determina un valor numérico regido por la alta incidencia de una actitud determinada.

Fuera de este sentido estrictamente metodológico el término moda se reviste de un carácter sico-socio-cultural, cuando se instituye como factor primordial del consumismo. Entonces la moda es el reflejo del instinto de pertenencia de grupo y de la necesidad de asegurar una identidad, constituyéndose como un importante apoyo de las formas comunicativas e informativas en las sociedades mercantilistas.

A tono con esta idea, pero de una forma un tanto paradójica Jean Baudrillard explica el trasfondo ideológico que reviste a la moda : "para hacer un objeto de consumo dentro de la sociedad capitalista hay que quitarle sus determinaciones psíquicas como símbolo permanente de alguna relación, hay que liberarlo de sus determinaciones que lo identifican fundamentalmente como utensilio; hay que quitarle de la mente a los individuos que sus objetos usados pueden venderse, que son mercancías y convertirlos principalmente en signos distintivos. en signo de estatus. Sin embargo, no es posible hacerlo totalmente..". (es aquí donde la mercancía se convierte en parte de una moda y por consiguiente en parte de un código inconsciente de comunicación, donde el estatus y la búsqueda de identidad. constituyen sus principales móviles y preservadores) (10)



En forma paradójica la adopción presugerida del estatus y la moda, que reflejan sólo en apariencia una bonanza general, convive con los pragmatismos del mercantilismo: "no se puede disimular la importancia económica y social de la música de consumo, así como la importancia que se otorga al concepto "éxito". Toda la cultura de consumo se distingue por la constante creación de "fetiches"; de ahí viene la ratificación acerca de formar industria alrededor de una pieza musical. El fetiche consiste en ocultar con los valores del existencialismo la realidad socio económica. Es decir, hace creer que no hay dinero en juego, sino afecto, creencias, diálogos, amistades, sinceridades, entrega a ideales, éxitos, deseos de satisfacer al público. Ahí reside, entre otras cosas, el verdadero éxito de la música romántica y su permanencia en el mercado", sentido real que convive constantemente con el factor moda. (11)

4.2.2. LOS AVANCES TECNOLÓGICOS EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

El tan anhelado estatus y la búsqueda de identidad no son síntomas distintivos de una clase social, edad o sexo determinados. La necesidad de satisfacer estos requerimientos psicológicos harán que cualquier novedad tecnológica tenga especial impacto en el público consumidor. En este caso el inédito acetato de 78 RPM (revoluciones por minuto) de los años 20 permitió hacer masiva la comercialización de los ritmos predominantes en los salones de baile, teatros, cabarets y más tarde en la radio de aquella época.

Sin embargo, conforme pasaba la primera impresión de los consumidores, la industria discográfica debía renovarse (aún cuando fuera espaciadamente) con el fin de proporcionar funcionalidad y novedad a las grabaciones musicales. Fue así que con el tiempo el acetato de 78 RPM que venía produciéndose desde 1926 se convertiría en 1948 en el disco pequeño de 45 RPM y el L.P. de 33 RPM. Más adelante, en 1966 Francia lanza el cassette y el 28 de febrero de 1983 nace



en Alemania, bajo el auspicio de la Deutsche Grammophone, el CD de High Fidelity.*

4.2.3. EL ESTRELLATO, LA MAFIA DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA Y LA FALTA DE CULTURA MUSICAL

En el caso del bolero actual vale la pena tomar en cuenta al público meta para visualizar de manera más específica parte del desarrollo diacrónico de los soportes ya que las innovaciones no afectan, como anteriormente habíamos señalado, a un público en particular sino que trascienden a la generalidad.

El bolero de los 90 va dirigido en mayor parte a los jóvenes de entre 18 y 25 años. La delimitación la establece el intérprete y en este caso podemos hablar de Luis Miguel como nuestro modelo principal —retomando la justificación del análisis sincrónico que aplicamos a 16 textos de boleros y reconociendo de nueva cuenta a los “romances” como el primer estallido del “boom” de los 90—.

Desde fines de los 70 y hasta nuestra época un grupo de cantantes de gran escalada habían interpretado el bolero, una especie sin igual de fervorosos salvaguardas de nuestras raíces latinoamericanas que tomaron como modelos de identificación al conocido como **canto nuevo**, la **trova** y el **bolero**, tal es el caso de Tania Libertad, Guadalupe Pineda, Eugenia León, Betsi Pecanins etc.

En otra perspectiva encontramos a quienes en el sentido puro del romanticismo hicieron del bolero un género vivo sobre el aplastante rock and roll y los ritmos que de éste se desprendieran: Gualberto Castro, Carlos Cuevas, Carlos Lico, José José, Armando Manzanero (cantautor), Víctor Iturbe, Dulce, Estela Núñez, Manolo Muñoz y la sin igual Paquita “La del barrio”, entre otros.

* Rico Pizano, Matilde, Op.cit.... UNAM-ENEP Aragón, 1996, pp. 38-48.



Finalmente, tras el apoteósico éxito de Luis Miguel, otras figuras se lanzaron a grabar boleros. Tal es el caso de Lucero, Mijares, Cristian Castro, Francisco Javier (que ya lo había hecho anteriormente), Yuri, Thalía, Daniela Romo, Pedro Fernández, etc. Este último no logró colocar su CD de boleros titulado Lo mucho que te quiero y sólo volvió a probar las mieles del éxito con su siguiente producción: Deseos y Delirios.

A la par de Segundo Romance y como homenaje a sus raíces latinas, Gloria y Emilio Estefan grabaron en el año de 1993 el CD titulado Mi tierra.

Unos más, otros menos, todos los anteriores han tenido un nivel de éxito en las interpretaciones del bolero, pero ninguno alcanzó a igualarse en número de ventas a los "romances" (el primero con 2 millones 800 mil copias vendidas y el segundo con 4 millones de copias vendidas hasta junio de 1996). La razón de tan enorme proyección radicó principalmente en la captación bien planeada y premeditada de un público que ha seguido los pasos de Luis Miguel a través de 15 años de carrera artística, desde que grabara su primer LP 1+1=2 enamorados, en el año de 1982.

A decir de Saúl Salgado, profesor de la carrera Comunicación y Periodismo en la ENEP Aragón de la UNAM: "Luis Miguel es identidad, porque crece con una generación que ha seguido su carrera desde hace 15 años, es por eso que todo lo que haga Luis Miguel tendrá impacto en la población juvenil que creció con él. Por otro lado Luis Miguel también es moda. La gente se deja llevar por lo que los demás hacen, lo cual pone en duda que en realidad los jóvenes se identifiquen con el bolero.

* La información otorgada por la disquera Warner Music y por algunas estaciones de radio, entre ellas Vox F.M. 101.7, coincide en las cantidades de discos vendidos, sin embargo la magnitud del alcance de los "romances" en el mercado entra en terreno de discusión cuando la revista Cosmopolitan del año 23 No. 2, correspondiente a febrero de 1995 le otorga a Segundo Romance un total de 500 mil unidades vendidas, apenas una octava parte del total estimado.



“... Es una desgracia que en nuestro país todo se haga por moda, hace tiempo entre mis locuras yo pensaba “ya nada más falta que los chavos empiecen a usar pantalones rotos” y como a los dos tres años se dio este fenómeno; es como con la lectura de periódicos, antes leían el Uno más Uno, después La Jornada, después El Financiero, El Economista, para después volver a lo mismo. El 75 por ciento de la población en nuestro país es gente menor de 30 años, gente joven con falta de identidad que no tiene un modelo a seguir..”. (12)

Es importante recordar en este contexto que la estrategia publicitaria dará reelevancia a la imagen del intérprete y que su producción musical se promocionará tanto como él mismo.

Conscientes de esto, los publicistas fincaron los cimientos del actual público meta desde mediados de la década de los 70, cuando Pedrito Fernández se escuchaba muy a menudo en la radio interpretando *La de la mochila azul*; más adelante entraron al carrusel de los ídolos infantiles y adolescentes grupos musicales como Parchis, Timbiriche, Menudo, Chamos, etc.

En el 1er. Festival **Juguemos a Cantar**, celebrado en el año de 1982 se consolidaron figuras como Lucero y surgieron nuevos valores como Flavio César, Eduardo Capetillo, Lorenzo Antonio y Patricia Manterola, entre otros.

Esta marea de intérpretes infantiles no tuvo precedente en la historia de la industria Discográfica. Desde este momento Cri-cri y Cepillín quedaron desplazados en el gusto musical de la incipiente generación de los 70, y las oportunidades de ingresar al escenario de las luminarias se reducían en la misma proporción en que se extendió este fenómeno.

Algo similar sucedió con las autorías. De la primera época del bolero a la actual el número de compositores y letristas de este género se redujo notablemente.

“Es verdad que se continuaron haciendo boleros en los setenta, pero su impacto fue menor; de esta época tenemos a Federico Baena, Jaime Guzmán, Homero Aguilar, José Antonio Baena, Gilberto Parra, Beto Flores —autor de *El trovador de media noche*—, Juan Gabriel y *Tú tienes 47 años*, Indalecio Ramírez, Alberto Cervantes, Acrelio Carrillo y José G. Quintero.

“Estos autores destacaron en el bolero. Sin embargo la música romántica evolucionó, no necesariamente para ser mejor, y la composición, y aún la misma interpretación cambiaron sustancialmente” ...

“En los 80 destacan Manuel Alejandro (arreglista) y Rafael Pérez Botija, conocido compositor de música romántica.

“Francisco Javier ha buscado involucrarse en el campo de los composiciones románticas, con temas como *Viento nuevo*, *Enséñame a vivir sin ti*, entre otros.

“Armando Manzanero es el ejemplo vivo de cómo es posible evolucionar en la música romántica manteniendo la esencia del bolero... sus composiciones clásicas, como *Adoro*, *Contigo aprendí*, *Felicidad*, *Voy a apagar la luz*, etc., son tan notables como sus intérpretes: Frank Sinatra, Elvis Presley, Vikki Carr, Tony Benet, Shirley Bassey, Roberto Carlos, por las orquestas de Frank Pourcel y Paul Muriat”. (13)

Otro de los compositores que han perpetuado la nostalgia del bolero es Jorge Avendaño Luhrs, autor regiomontano de todos los temas contenidos en la producción denominada Por amor y desamor grabada en 1995 por varios intérpretes, entre los que se encuentran Lucero, Yuri, Juan Manuel Zamacona, Dulce, Mijares, Alejandra Ávalos, Alberto Vázquez y Cristian Castro —éste último hizo trascendente el tema *Vuélveme a querer*—.

* Las canciones de la primera época del bolero estaban estructuradas con figuras retóricas más elaboradas. Las nuevas producciones pueden diferenciarse de ellas por el manejo de tópicos, figuras retóricas simples; remitirse al análisis estructural del bolero (ver capítulo III, en el análisis de la canción titulada *Con los años que me quedan* del punto 3.2.2.).



En efecto disminuyó en amplio margen el número de autorías*, ya que al igual que la interpretación, la composición se convirtió en terreno cerrado al cada vez más grande número de talentos existentes.

Saúl Salgado, profesor de la carrera Comunicación y Periodismo en la ENEP Aragón y compositor nos relata su experiencia: "nuestro país es un país de mafia, de cuates, de compadrazgo. Yo tengo más de 150 composiciones entre balada, rock, boleros y rancheras. Hice intentos en todos lados; en Musivisa me registraron 35 canciones y ahí tuvimos una experiencia amarga. Me eligieron 7 canciones (ya estábamos a punto de firmar): a Ana Bárbara la mandaron traer de Los Ángeles para que eligiera y le gustaron 2, a Marco Antonio Solís 3 y a los Yonic's otras 2. En ese entonces el director artístico de Musivisa era Pepe Domínguez.

"Por el conocimiento que ya tenía en estas cuestiones dije "a lo mejor me dan el 3 ó 5 por ciento de regalías", pero me ofrecieron el .1 por ciento. Después me fui a Musart, donde además de hacerle modificaciones a la letra e instrumentación, me ofrecieron lo mismo.

"Jaime Herrera, el director artístico de Musart me dijo: "si quieres me regalas 2 canciones como autoría personal y después platicamos lo demás".

"En Musivisa me tocó ver un caso más. En Tlalpan 3000, donde está Radiópolis llegaron unos chavos de San Luis Potosí. Ingenuos dejaron sus cassettes, que por cierto traían música muy respetable, entonces me dijo Pepe Domínguez: "mira, te estoy dando el .1 por ciento, a estos chavos les voy a volar 10 canciones, para qué quieres que te pague más si me llegan gratis".

* Consultar el segundo apartado del Apéndice: "Principales y más grandes exponentes del bolero en México".



“La mafia es movida por la misma televisión, porque Radiópolis es Grupo Televisa, Radiópolis es Musivisa, Musivisa es Melody, Melody es Fonovisa y así se mueven más de 90 grupos en el país, entonces no vas a poder sobresalir porque no eres parte del grupo, entre los que se encuentran desde drogadictos hasta homosexuales, es lamentable pero es una realidad”. (14)

Lo anterior manifiesta sin duda alguna que los intereses monetarios se encuentran por encima del prolífico ingenio de los compositores mexicanos. La industria ha sistematizado y condicionado la apertura del medio y las oportunidades, antes abiertas se cierran ahora.

Esto unido a la seguridad que da regrabar una serie de temas que han sido exitosos podrían justificar en parte la existencia de las regrabaciones de boleros. De hecho, toda producción en cover se basa en este criterio y se impulsa a través de los detalles que se incorporan en las fases de producción* y de la novedad que para las actuales generaciones constituye el bolero.

Lo anterior refleja una evolución diacrónica de la forma de elección para grabar un tema musical de bolero**, que se apoya en el receso romántico que significaron los ritmos surgidos en los años posteriores a la primera época del bolero.

El gusto por un ritmo más suave en las actuales generaciones se contrapone a los desgastados y rebasados

* Dependiendo de la disquera las fases de producción podrían variar, sin embargo, en convergencia las disqueras Sony Music, Melody, Discos América, Warner Music, Producciones Aries y Poly Gram contemplan las siguientes: (sin orden secuencial) elección de temas, elección del intérprete, elección del productor, grabación, edición, mezcla, arreglos, sesión fotográfica, diseño de portada y contraportada, de interior, promoción, distribución y venta.

** Antaño la mayoría de los boleros grabados eran autoría de gente destacada en la materia o de quienes lograban introducirse a este ámbito mediante concursos convocados por las disqueras para participar en festivales nacionales e internacionales de música.

ritmos estridentes; a esto se une la evolución de la tecnología musical en los arreglos y en la contundencia de la orquestación (en el caso de Romance I y Segundo Romance) que a falta de estridencia procura fuerza al mensaje escrito.

Retomando la esencia "novedosa" del bolero, la falta de cultura musical podría ser un interesante soporte en el éxito del bolero de los 90. Juan Carlos Abara, director de producciones de Fonovisa, nos dijo al respecto: "es lamentable la falta de cultura musical en las actuales generaciones, sin embargo, en ésta podría basarse gran parte del éxito de un género como el bolero, ya que al desconocer los jóvenes cuáles fueron las canciones que pertenecen al "primer bolero" y su evolución a través del tiempo, hace que muchos de los viejos temas se tomen como novedad; el clásico ejemplo es el de *Vuélveme a querer* — un tema del bolero de los 70-80 — del autor regiomontano Jorge Avendaño Luhrs que interpreta Cristian Castro". (15)

Hasta este momento hemos mencionado los más importantes apoyos de la publicitación de las producciones bolerescas, sin embargo, debemos tener en cuenta que de una producción a otra podrían variar las razones que llevan a su colocación en el mercado.

Para ilustrar lo anterior echemos un vistazo a las producciones más representativas del "boom" del bolero en la década de los 90, y así lograr la identificación de sus elementos impulsores.

4.3. LAS GRANDES PRODUCCIONES DEL "BOOM"

4.3.1. ROMANCE I Y SEGUNDO ROMANCE

El estallido empezó a germinarse desde septiembre de 1991* con la presentación del "Sol", Luis Miguel en el Auditorio

* Publicitariamente porque la realización de Romance I data de mediados del mismo año.



publicidad que se me da y el trabajo técnico que me respalda ésto seguro resulta”.

Y así fue...desde el 18 de noviembre de 1991 y en todo 1992 “finalmente queda claro que Luis Miguel es la revelación de la canción romántica con el resurgimiento del bolero. Sus promotores le programan la promoción del álbum “Romances” con un repertorio de boleros tradicionales de reconocido éxito y de la noche a la mañana se convierte en el cantante que más discos haya vendido en la historia del bolero”, cifras que llegaron a rebasar los 4 millones de copias vendidas en México y América Latina. (18)

Después de más de dos años, el 4 de agosto de 1994 el idolo se presentó de nueva cuenta “En Concierto” en el Auditorio Nacional, reafirmando una vez más la expresión “Luis Miguel es negocio”: “la noche mágica del pasado 4 de agosto dio inicio la serie de conciertos ofrecidos por el astro rey, Luis Miguel, en el majestuoso e imponente Auditorio Nacional de la ciudad de México. El ambiente en la noche estaba en su máximo, la gente se acercaba a las puertas del auditorio con esas ansias y ganas de verlo a él, de escuchar por fin su producción “**Segundo Romance**”..”. (la presentación de la segunda parte de este álbum de boleros fue hasta el 28 de agosto de 1994, colocándose de manera casi inmediata en el gusto del público juvenil).

“...Por asombroso que suene, no solamente los fanáticos y el público eran víctimas de la euforia que se respiraba, sino en la calle también, afuera del Auditorio se vendían los artículos más extraños, sofisticados y hasta artesanía, se podían encontrar monedas antiguas con la imagen del ídolo, tazas, relojes de pulsera y de pared, camisetas con estampados de excelente calidad, encendedores, fotos con poses diferentes de Luis Miguel y boletos de reventa hasta por mil nuevos pesos”. (19)



Nacional: "Ante más de 10 mil personas y después de interpretar *Amante del amor, Un hombre busca una mujer, Pupilas de gato, Fria como el viento, Tengo todo excepto a ti, Culpable o no y Será que no me amas*, el astro dio a conocer que también sabe cantar con trío y lo demostró con su interpretación de *De qué manera te olvido y Cómo fue*. (16)

Para el 17 de septiembre de este año se anuncia que grabará un disco "producido por Armando Manzanero y en el que introducirá el gustado género bolero". (17)

Desde 1982, cuando inició su carrera artística, Luis Miguel era ya todo un fenómeno musical en los adolescentes. En 15 años de carrera artística ha grabado un total de 15 discos, todos exitosos. El enorme aparato publicitario que respalda al cantante le ha permitido que su proyección internacional alcanzara la cumbre en Latinoamérica y Estados Unidos.

Su imagen cosmopolita terminaría por consolidarse en forma definitiva en San Remo (1985) y Viña del Mar (1986). Desde sus inicios no hubo disco grabado por el "Sol" que no colocara uno y hasta dos temas en el Hit Parade nacional e internacional.

Debido a esto y a su bien elaborada imagen personal (la del eterno solitario rodeado siempre de bellas modelos, el joven responsable que se hizo cargo de la educación de su hermano menor —que en enero de 1998 anunció su lanzamiento como cantante—, de la súper estrella que ha alternado con figuras de la altura de Frank Sinatra y cuyos temas musicales han conquistado la meca del cine norteamericano) Luis Miguel, "el idolo musical de Latinoamérica" era en definitiva la figura ideal para colocar al bolero en la cumbre.

En opinión del profesor Saúl Salgado "es criticable el trabajo de Luis Miguel pues caemos en la sucia mentira de "yo repito algo que ya tuvo éxito (sic) y con el éxito que he tenido, la



En entrevista con José Luis Cornejo y Delfino Contreras Vilchis, label manager y gerente de control de inventarios de Warner Music respectivamente, el proyecto se inicia mercadotécnicamente para cumplir con dos objetivos: el de realzar la música popular y dar al público algo que por sabido se considera como exitoso.

En la disquera se nos informó que aparte de Luis Miguel sólo Linda Ronstand había grabado este género para la firma Warner Music, sin embargo en su caso, la producción de ventas alcanzó únicamente las 50 mil unidades.

Ambos discos se promocionaron en televisión (anuncios comerciales y video clips, el más famoso es el de *La media vuelta*, donde aparecen figuras del mundo artístico e intelectual), radio, revistas, periódicos, volantes y posters.

Asimismo se nos habló del público al que fueron dirigidas ambas producciones, el cual oscilaba entre los 15 y 25 años, "considerando que el público de Luis Miguel es gente joven".

Ambos concluyeron en que el nombre de la estrella, la etiqueta de la producción (en este caso Romance y Segundo Romance) eran aspectos relevantes en la colocación de ésta. Sin embargo aludieron que el éxito final de ambas producciones se basaba en lo hermoso y nostálgico de sus letras, su temática, y en la novedad de sus arreglos musicales.

A raíz del triunfo obtenido Luis Miguel decidió lanzar en la segunda mitad de 1997 su Romance III que incluye temas de Armando Manzanero. Éste continuó el impacto descendente de las dos primeras partes y la difusión escasa de sus temas sólo permitieron colocar brevemente en el Hit Parade nacional los temas *Por debajo de la mesa*, *El Reloj* y *Bésame mucho*.



4.3.2. LA CITA

Esta producción grabada en el año de 1994 por las casas Melody y Discos América logró la colocación apoyándose en el gusto que el bolero despertó en la población juvenil a raíz de Romance y Segundo Romance. Sin embargo el público de La Cita se diferenciaba en gran medida del de Luis Miguel, en primer lugar por el vínculo especial que aún conserva Daniela Romo con los generación joven de los 80, y enseguida, debido a que la promoción de este álbum doble se basó en la transmisión de la telenovela Si Dios me quita la vida, una historia de amor, que al igual que la reapropiación del bolero, pretendía revivir los nostálgicos 30, 40 y 50.

La colocación de Si Dios me quita la vida (la telenovela) se debió a su vez al regreso de Daniela Romo a la pantalla chica después de ocho años para interpretar el personaje de María Sánchez Amaro, una joven rica que pierde su fortuna a manos de un vives que la enamora. Cabe mencionar que este género televisivo ha resultado ser excelente promotor de las producciones musicales de los intérpretes, que al mismo tiempo desempeñan los estelares de las “novelas”.

De acuerdo con esto Lucía Méndez declaró al periódico Cine Mundial¹: “A través de las telenovelas promociono mis discos, la gente compra porque primero se establece una relación entre el público y la telenovela”.

Segun Juan Carlos Abara, director de producciones de Fonovisa, el proyecto surgió cuando se unificaron los criterios y se visualizo que el romanticismo persiste. La Cita no logró alcanzar el éxito de los “romances”, pero aún así el soporte publicitario y el romanticismo de sus temas llevaron a la producción a registrar un total de 150 mil copias vendidas.

¹ Entrevista de Jorge Cervantes a Lucía Méndez en Miami, 17 de Junio de 1996, p. 9.



Un año más tarde, en 1995, las disqueras Melody (Fonovisa) y Discos América volvieron a grabar la producción Por amor y desamor que sólo logró la venta de 50 mil copias.

Una de las conclusiones de Abara fue la diferencia entre el lenguaje utilizado en las canciones del bolero actual y el bolero de antaño, las cuales, como anteriormente habíamos mencionado, se encuentran estructuradas por los tópicos de nuestro lenguaje en su forma actual.

4.3.3. MI TIERRA

Más que un reconocimiento al bolero como género Mi tierra es un homenaje a las raíces de los latinos residentes en Estados Unidos. Es un canto de identificación que conjuga la nostalgia por la patria y la expresión propia de los hispanoamericanos.

Mi tierra, grabado en 1993, no tiene relación alguna con la fiebre del bolero en México. La producción nació en Miami, cuando se encontraron el ingenio y profesionalismo de Gloria y Emilio Estefan, y el apoyo tecnológico de la internacionalmente reconocida marca Sony Music.

La casa disquera había puesto su confianza en el bolero anteriormente, cuando promovió la grabación de este género en las voces de Rafael Basurto, Ángeles Ochoa y Tania Libertad.

De acuerdo con los datos aportados por Patricia Solís, gerente de catálogo de la disquera, los intérpretes lograron un número de ventas de 65 mil, 50 mil y 70 mil respectivamente (en el caso de Tania Libertad nos referimos a la producción La libertad de Manzanero, habría que recordar Boleros, Nuevamente Boleros, Mucho corazón, Razón de vivir y Boleros hoy), cifras respetables que sin embargo jamás podrían



equipararse a los 1.3 millones de copias que Mi tierra colocó en el mercado norteamericano y latino* .

Gran parte del éxito captado por las nuevas producciones y por las nuevas versiones del bolero de antaño radica, según Patricia Solís, en la originalidad y emoción que le imprime el intérprete a la producción. Además de que la calidad en audio permite que la canción quede libre de ruidos.

Conforme a la información aportada, la casa grabará en breve el proyecto Guitarra, voz y sentimiento, del cual no se aportaron mayores datos.

Por su parte Saúl Salgado refirió sobre el romanticismo del nuevo bolero —específicamente del caso de los boleros *Los años que me quedan* y *Volverás*, de la producción Mi tierra—: “la calidad tecnológica de la música es impresionante, pero sus letras se encuentran alejadas de nuestra realidad nacional. Los Estefan proyectan sus raíces, sus vivencias, no reflejan lo que se vive en nuestro país. Lo que dicen en sus canciones podrías vivirlo en el México de los 40 ‘S y los 50, no en nuestra época.

“En el gusto musical actual el gancho es la repetición de estribillos, la juventud es muy superficial y actualmente respira sexo las 24 horas del día. Ya se les olvidó conocerse como amigos y tener una relación duradera. En conocimiento sentimental, la música trata de llenar ese vacío con las letras de las canciones...

“...La música de hoy contextualiza nuestros valores actuales, no los de antes, y en ese sentido el bolero pierde, porque el de antes era un romanticismo aunado a lo bohemio* (como en el caso del bolero de los Estefan), contrario a esa

* Cosmopolitan, año. 23, No. 2, Febrero de 1995.

* Los excesos de la bohemia se desencadenan cuando el intelectual o el artista se enfrenta a la realidad que ellos plasman de manera objetiva en sus obras, es decir, desnudos de su sensibilidad —no de la subjetividad—. La bohemia marginal de la que hace mención el profesor Salgado es resultado del desencanto y no tiene móviles creativos, por el contrario.



bohemia marginal que hoy sólo nos sirve para sedar la crisis, el stress, la contaminación, etc. Es bonito que la gente pueda revivir el romanticismo, pero yo me pregunto : ¿quién podrá hacerlo con la misma plenitud con la que seguramente lo viven esas 40 familias que son dueñas del país ?".

4.4. ¿Y DESPUÉS ?...

"El éxito de las nuevas generaciones de intérpretes del bolero podría no terminar".

(Patricia Solís, gerente de catálogo de Sony Music)

"Las disqueras no permitirán que el bolero muera".

(Juan Carlos Abara, director de producciones de Fonovisa)

"El bolero podría perpetuarse una o dos generaciones más de acuerdo a lo que ha dictado el gusto de este género musical en los jóvenes de hoy".

(Delfino Contreras Vilchis, gerente de control de inventarios de Warner Music)



“Tras un breve letargo vuelven a lanzarse temas que han sido exitosos con el pretexto de hacer homenaje a tal o cual género musical o a tal o cual autor”.

(Profesor Saúl Salgado).

“El bolero ha sido una emoción lírica, discutible o no discutible, pero permanente durante mucho tiempo...una manifestación lírica llorona y pintoresca. Entonces el bolero es el gran triunfador del alma mexicana”

(Paco Ignacio Taibo I)

Si bien es cierto el hecho de que se han reapropiado más temas de bolero de los que han sido compuestos en la actualidad, también es real que el bolero ha sobrevivido en razón de una forma de chantaje que se reviste de costumbrismo y de una proyección internacional de nuestro México y con él del resto de América Latina.

En forma inaudita el gusto por bolero se ha extendido aun más en Europa que en nuestro propio continente. Una nota de Héctor Rosas (Reforma) revela el alcance que ha tenido este género musical en la actualidad y desde su época de surgimiento como género musical trascendente: “Los Panchos, Daniela Romo, Luis Miguel, Javier Solís, Jorge Negrete, Cristian Castro, José José y Lucero suenan en España gracias al Bolero” (20)

En diferentes ámbitos el bolero se convierte en figura de primer plano “El diseñador Oscar de la Renta grabó un disco de boleros... De la Renta acaba de sacar al mercado Dominicano el material discográfico titulado Amores Imposibles..”. (21)

¿Moda ?, ¿romanticismo ?, ¿publicidad ?, ¿retórica ?, las causas que justifican el éxito del bolero en nuestra actualidad pueden ser estas y otras más que se transportan al ámbito de la inconciencia, a lo más recóndito del super ego. En un primer plano debemos reconocer que la reconsideración del género en el mercado musical se deriva de la efectividad de sus mensajes (retórica), lo cual garantiza la seducción masiva del género que le permite a los explotadores del bolero convertirlo en una mercancía.

Este repunte de la retórica, sin embargo, sólo responde a la visión teórica del término en cuestión. Si hemos de considerar el factor expresivo y la importancia de la sintaxis, por otro lado tenemos que destacar el papel de la tradición musical como otra de las causas que desembocaron el nuevo auge del bolero.

A la tradición musical se adhieren conceptos como "romanticismo" y "añoranza". El primero encierra a una serie de formas en las que expresamos sentimientos amorosos. El segundo el anhelo por revivir un pasado donde el romanticismo se expresaba mediante una retórica ornamentada con las diferentes formas de tropos.

En un nivel más profundo el dolor que canta el bolero puede ser más un llanto interno (emanado del rudo golpe que nos asestan las decadencias económicas, políticas, sociales, morales, etc.) que un alarido tras el abandono del ser amado.

Por otra parte debemos tomar en cuenta el importante papel de la publicidad y sus soportes en el éxito que finalmente obtuvo este género musical.

Nuestro particular punto de vista sugiere, en relación al futuro del bolero, que estamos hablando de enlaces entre etapas catalépticas y activas del bolero. El bolero no ha muerto ni morirá mientras siga concerniendo a la añoranza por ese romanticismo sustancial que no termina de perderse en las



tinieblas de la desensibilización. Esa es la base del negocio de la música, la explotación de las emociones mediante la satisfacción de los requerimientos emotivos. Inmerso en la cultura popular y en consecuencia en el mercantilismo, el bolero “ocupa uno de los lugares básicos en todo lo que tiene que ver con la fabricación, la evocación, la invención de los sentimientos”. (22)

De acuerdo con la opinión de quienes se encuentran inmersos en el trabajo de las disqueras que emprendieron la aventura del “boom” del bolero en los 90, llegamos a la conclusión de que el bolero es un género por demás maleable y próximo las masas como para perpetuarse por siempre.

El secreto de su trascendencia* radica en la dosificación de su difusión —a fin de no exponerlo al desgaste—, en la evolución tecnológica de sus arreglos y en la construcción de una retórica lírica que se aproxima a los receptores mediante dos factores: la sencillez de su lenguaje (cada vez menos metafórico y más coloquial) y el romanticismo sofisticado que desde antaño elaboraron los autores del bolero dorado.

* Hablando de trascendencia en el plano histórico. El bolero se perpetúa porque su fulgor y su temporal decadencia se alterna con la existencia de otros ritmos que repiten el mismo proceso, lo cual evita un desgaste. La tecnología permite realizar arreglos más complicados y de mayor calidad con el mínimo de recursos económicos y humanos. En lo que respecta a las nuevas producciones ha sido necesario que los compositores retomen en parte la forma de construcción textual del bolero antiguo, siempre ciñéndose a la evolución de los valores y de las formas de expresión. Finalmente la publicidad no tiene cabida en esta configuración, ya que su papel es el de promover al bolero en el tiempo exacto en el que se le ha revalorizado como valuarte del romanticismo, el tiempo de su rescate entre la nubosidad de las modas rítmicas.

CITAS

1. Métodos de Medición en las ciencias sociales, Antología recopilada por Jorge Hernández Ordaz, p. 77 (ver Piaget, Jean, El Estructuralismo, Barcelona, Oikos Tavy, 2ª edición, 1980, 167 pp.)
2. Idem, p. 110
3. La Comunicación y los mass media, p. 631.
4. Idem, p. 215.
5. Ramírez, José Agustín, Tragicomedia mexicana 1, la vida en México de 1940 a 1970, p. 27
6. Rico Pizano, Matilde, La Industria de la música y los soportes de promoción a través de la radio en "el bolero" como género del recuerdo, p. 100 (ver Monsiváis, Carlos, Amor perdido, p. 22).
7. Ramírez, José Agustín, op.cit. p. 28.
8. Rico Pizano, Matilde, op.cit. pp. 126-127.
9. K. Berlo, David, El proceso de la comunicación, pp. 10-11
10. Paoli, J. Antonio, Comunicación e información, perspectivas teóricas, p. 56
11. Rico Pizano, Matilde, op.cit., p. 180
12. Entrevista con el Lic. Saúl Salgado, profesor de la carrera Comunicación y Periodismo de la ENEP Aragón, Abril de 1996.
13. Rico Pizano, Matilde, op.cit. p. 111.
14. Entrevista con el Lic. Saúl Salgado.
15. Entrevista con Juan Carlos Abara, director de producciones de Fonovisa, septiembre de 1996.
16. Hurtado Claudia y Laura Tapia, "Micky en el Auditorio Nacional", nota informativa, El Nacional, espectáculos, 4 de septiembre de 1991, p. 5.
17. Hernández V., Ernesto, "Luis Miguel grabará disco de boleros", nota informativa, El Universal, espectáculos, 17 de septiembre de 1991, p. 14.
18. Pizano Rico, Matilde, op.cit. p. 155.
19. Franco, Cristóbal, "Luis Miguel En Concierto", nota informativa, TV Notitas, 15 agosto de 1994, p. 64.



20. Rosas Héctor, "Proyección Internacional del bolero", nota informativa, Reforma, sección "E", 18 de junio de 1996, p. 1.
21. "El diseñador Oscar de la Renta graba disco de boleros" (Notimex), nota informativa, Uno más uno, 15 mayo de 1996, p. 25.
22. Entrevista con Carlos Monsiváis, enero de 1997.

CONCLUSIONES

Entender el carácter comunicativo de la música nos acerca a la ubicación de su origen en la necesidad natural de expresión emotiva. En esta forma de comunicación los aconteceres humanos hacen posible la identificación entre un artista emisor y un receptor incluso más allá del tiempo y el espacio, esa es la cualidad trascendental del arte.

En el caso del bolero encaramos una línea más de vinculación entre el emisor y el receptor: una estructura textual de carácter artesanal, es decir, hecha por personas medianamente cultas y en sobremanera ingeniosas, hábiles creadores en el ámbito de las artes ingenuas. Esto permitió que el bolero fuera ajeno a la poética intrincada de finales del siglo XIX y estuviera por tanto más cercano a las masas.

Sin embargo, para ir al punto que seguimos al hacer la anterior referencia, observamos que el del bolero es verdadero arte musical popular (por lo menos antes de convertirse en un cliché musical), puesto que no imita a ninguna otra escuela; más bien conjuga en un formato bien definido a los diversos ritmos que lo conforman.

Volviendo a la cuestión meramente musical, en la connotación de los mensajes musicales se recrean todo tipo de ambientes que se han de asociar previamente a la música a partir de las experiencias personales y los conocimientos adquiridos.

La música es entonces parte fundamental de la canción al constituirse, junto con el texto, en una forma integral de dos formas comunicativas paralelas, una emocional-auditiva (simbólica) y otra textual (signica).

En el caso del bolero la música genera el ambiente emotivo, e incluso recrea en favor de la nostalgia y el romanticismo aquellas épocas en las que la gente "se enamoraba con un bolero" (mensaje que será reafirmado en la retórica del texto).

Sin embargo la anterior es sólo una de dos posturas ambivalentes —la retórica y la tradición—, dos esencias que logramos rescatar de la maraña de argumentos que podrían justificar esa negativa del bolero para alejarse del gusto del mexicano.

Nuestra tesis repunta la importancia de la expresión textual del bolero, particularmente de la retórica —que es arma persuasiva—, ejecutada no por el conocimiento de sus formas teóricas, sino por su efectividad.

De acuerdo con lo concluido nuestra tesis es tan válida como parcial ya que sobrevalúa el poder de la retórica en el tan mitificado nivel que sus estudiosos le han atribuido a través de la historia, desde Aristóteles hasta Prieto Castillo.

Cierto es que la retórica ensalza los aspectos positivos y negativos —según su objetivo— de la realidad que se describe bajo una determinada estructura de sintaxis (es un arte). Ahora bien, inmerso el uso de la retórica en el romanticismo hablamos

de formas expresivas mucho más contundentes por su inclinación a la exageración.

Sin embargo, cuando se trata del uso indiscriminado, pragmático y no consciente del arte retórica —como el caso de los autores de música popular— es fácil caer en la trampa de la demagogia, cuando el emisor dice lo que capta de la realidad, lo que siente, pero al mismo tiempo está sujeto a lo que el receptor desea oír.

Entonces el bolero, aun cuando es potencial portador de figuras retóricas, pierde calidad artística y se transforma en un arte popular, artesanía o arte ingenua.

En este sentido es oportuno aclarar que pese a su caída del mundo del arte —la mira objetiva de la realidad que se expresa en la técnica— el bolero mantiene intactas las cualidades persuasivas de la retórica, que se encuentra latente en cada célula expresiva de este género musical y de su forma evolutiva: la balada, llamada también “bolero moderno”.

En virtud de lo anterior explicado, y por más factores que adelante mencionaremos, el bolero vive y sigue siendo representante de la tradición romántica del mundo en el siglo XX.

Entender al bolero como género tradicional, prototipo de los géneros románticos, es sólo el anhelo por encontrar el sustancial romanticismo que de forma ingenua lograron retratar los primeros compositores (el trabajo de los nuevos autores consiste en remedar las primeras composiciones).

En esta escala el bolero miente no sólo en su retórica, sino en su esencia, ya que el romanticismo del bolero no es más que un elaborado, sofisticado impulso amoroso —tierno y pasional— que se encargaron de estereotipar los primeros autores mediante la construcción de clichés textuales y musicales.

La elaboración, delimitación y uniformación de esta artificial esencia amorosa puede —según nuestra conclusión— en lo profundo ser más que un canto a los sentimientos que sobrevuelan nuestro primer plano de conciencia. Tal vez en el fondo ese tradicional llanto del bolero sea no sólo al dolor del abandono; tal vez su esperanza no cante sólo a la felicidad del amor correspondido en toda su plenitud.

Puede así el bolero ser un medio que da cauce al dolor y al mismo tiempo un intento por superar todo aquello que de manera inconsciente nos ha resultado trunco y negativo: la crisis económica, las relaciones superfluas, el individualismo, el fracaso profesional, la pérdida de valores y su desencadenante efecto depresivo, etc.

El punto convergente entre la concepción del bolero-tradición y el bolero-retórica se refleja en cada relación estructural de sus elementos, que se traducen en ideas que dibujan bellas escenas de amor, donde el rol de la mujer como objeto de adoración del hombre —que desempeña el papel de vasallo rendido a sus encantos— no son sino una forma de engaño (diría Monsiváis) que más sutilmente conocemos con el nombre de "seducción".

De acuerdo con nuestro análisis filológico-estructural, el bolero es el canto de amor y dolor que refleja las viejas estrategias viriles en el rito del amor: el chantaje que despierta una especie de instinto maternal con inclinación de proteger al desvalido; el abandono, el desdén y la indiferencia que pretenden en otra forma de extorsión acercar a la mujer al despertar el temor a la soledad (actitud que caracteriza a la misoginia en el intento de desproveer a la mujer de su autovaloración para someterla a los deseos del varón); el uso de la palabra como arma seductora a sabiendas de que la mujer es susceptible de excitarse en mayor medida por el oído que por la vista...esto es el bolero.

Tras reconocer la parcialidad de nuestra tesis —que no la invalidez— cuando en ella se desborda y mitifica el papel del arte retórica en el impacto masivo del bolero, queda concluir de qué forma se estructura el contexto que rodea a este fenómeno.

Un método recurrente y auxiliar en nuestra tarea es el análisis histórico o diacrónico. Gracias a éste localizamos un gusto natural por los orígenes musicales del bolero que, de acuerdo a lo concluido, tienden a estimular lo instintivo-

La diversidad de factores culturales que confluyen en el desarrollo del bolero se confirman en su naturaleza impulsiva, apasionada, idílica, cadenciosa y un tanto mística, que emana de las danzas francesas, los cantos negros y el sentir latinoamericano.

Por otra parte, aterrizando la esencia que define al bolero como género romántico por tradición y a través del estudio de su desarrollo histórico, es posible comprender que desde su primera época el bolero logró aprisionar y procesar los valores y la forma de expresión de un tiempo añorado por los viejos y reinventado por los jóvenes de la presente década.

En razón de esta tendencia de amor por lo antiguo es justificable que la mayor parte de boleros grabados en los 90 pertenezca a la primera época del bolero. Por otro lado las autorías disminuyen y la intensa y prolífica creatividad de los genios del bolero en los 20-50 se antoja como un suceso irrepetible. Esto último nos habla de la reinstalación del bolero en función de un arraigo histórico, no de novedad.

Sin embargo esta tradición por inercia, esta inclinación a la cursilería es en mayor medida propia de la estructura textual. De acuerdo con la teoría estructuralista, la supervivencia de los sistemas se basa en la existencia de ajustes y renovación de las formas de cada uno de los elementos que la componen.



Retomando una vez más el análisis histórico concluimos que desde el inicio el bolero presentó un desarrollo y ajustes paralelos a otros factores que apoyaron su estabilidad en el gusto de los escuchas: su renovación en los híbridos que nacieron de su fusión con otros géneros; la importancia y difusión que le añadían los intérpretes; el protagonismo del género en el cine mexicano; su crecimiento al lado de la industria discográfica; la evolución de la interpretación en los tríos —y con ella la introducción del requinto—; la interpretación de las orquestas, etc.

Tras el rotundo desaliento y desgaste sufrido después de casi 62 años —en 1908 se cantaba en Yucatán el bolero cubano *Tristezas*— sobrevino una larga época de receso, en la que la interpretación del bolero quedó a cargo de sólo algunos cantantes que se comprometieron sinceramente con el género si se toma en cuenta la escasa difusión que se le dio en los medios de 1970-1990. Esta es la época del bolero moderno o balada, género que presenta en su estructura una evolución de expresión lírica respecto del bolero dorado.

El ajuste y renovación de la forma del nuevo bolero en cuanto a lenguaje, valores morales y tecnología, permitieron que se le diera un nuevo impulso a la música romántica. Esta apuesta de los empresarios de la música (en favor de las nuevas canciones y por consiguiente del rescate de las viejas —renovadas por los arreglos vanguardistas—) no hubiera sido a ganar si a la retórica no se le hubiese añadido el factor evolución —ajuste y renovación—.

A lo largo de nuestra tesis fue constante la mención del letargo del bolero como una forma de evitar el desgaste del gusto por este género musical entre sus receptores. En otro sentido el receso del bolero permitió que la industria de la música desarrollara estrategias publicitarias con resultados a futuro en lo referente a la fabricación de estrellas infantiles y juveniles que se identificaron con la generación joven de los 90.

Conforme a lo anterior concluimos que la esperanza del nuevo y viejo bolero recae también en la renovación de intérpretes que aportan la novedad —junto con la musicalización en el caso del bolero de antaño— y una forma más de identificación con los receptores —en el caso del nuevo y viejo bolero—.

El estereotipado romanticismo; la nostalgia por un pasado desconocido; la tradición musical; la inyección de energía que paradójicamente le propinó al bolero su escasa difusión por más de 20 años (70-90); la evolución del género en cuanto a los arreglos musicales; la sublimidad que le añadieron los arreglos orquestales; el ahora perfecto y equilibrado manejo del requinto, etc., fueron ajustes que se unieron a la atractiva y novedosa presentación del CD para que el éxito se transformara en una explosión mercantilista.

Tal movimiento musical terminó por sobrepasar al cover esporádico que sintomatiza la decadencia de los géneros musicales y el fallido intento por rescatarlos. Como forma de la estrategia publicitaria en la promoción de éxitos del pasado, el cover ocasional —sin planeación mercadotécnica y sin pulimento en su producción—, difícilmente ha llegado a alcanzar los límites del “boom” del bolero.

Una vez que hemos hecho mención de los diversos aspectos que justifican en conjunto el rescate del bolero, queda concluir acerca de los ajustes que permitirán que este género musical vuelva a renovarse en un futuro no muy lejano.

Nuestra opinión es que la retórica del bolero, unida a la retórica y soportes de la publicidad, permitirán que este hermoso género lírico siga retomándose, siempre y cuando las nuevas producciones se ciñan a la expresión precisa del romanticismo estereotipado que guardan las primeras.

Otro factor importante en la virtual perpetuidad del bolero es la novedad —que precede a la moda— : 1. En los arreglos



—procurando desde luego la medida requerida—. 2. Con el surgimiento de nuevas tecnologías en la presentación del producto —tal vez en un futuro no muy lejano en minidisc o tarjetas musicales— y 3. La renovación de intérpretes, que sostienen con el bolero una relación simbiótica,

Finalmente es importante considerar ese tiempo de descanso que el bolero deberá guardar para reinstalarse después de forma contundente en el sitio que tiene reservado desde hace más de 60 años (cuando comenzó su mayor difusión en nuestro país): el corazón del mundo latinoamericano y ¿por qué no?, el alma del ser romántico universal.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alvin, Juliette, Musicoterapia, Paidós, Barcelona-Buenos Aires México-España, 1984, 213 pp.
2. Amaro Medina, Lorenzo, Las propiedades terapéuticas y educativas de la música, Departamento de Investigación de la Asociación Hispanoamericana de Musicoterapia Aplicada, España-Barcelona, 1991. 212 pp.
3. Aranguren, José Luis, La comunicación humana, Tecnos, Madrid, 1986. 246 pp.
4. Barbero, Jesús Martín, Comunicación masiva, discurso y poder, CIESPAL, Quito, 1968, 249 pp.
5. Bernstein, Leonard, El encanto de la música, Letras, México, 1961, 306 pp.
6. Castilla del Pino, Carlos, Introducción a la hermenéutica del lenguaje, Peninsular, Barcelona, 1992.
7. Chaim S., Katz, Diccionario básico de comunicación, Nueva imagen, México, 1970, 513 pp.
8. Chávez, Carlos, El pensamiento musical, FCE, México, 1979, 95 pp.
9. Diccionario básico de la comunicación y los mass media, varios, Mensajero, Bilbao, 677 pp.
10. Dueñas, Pablo, Historia documental del bolero mexicano, 2a. ed., Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., México, 287 pp.

11. Ferrater M., José, Diccionario filosófico, FCE, México, 1965, 1 de IV.
12. Foulquié, Paul, Diccionario del lenguaje filosófico, Labor, México, 1980, 380 pp.
13. Genette, Gérard, Figuras retóricas y estructuralismo, Negalkop, Córdoba-Argentina, 1970, pp.
14. Guiraud, Pierre, La semiología, 11ª edición, Siglo XXI, 1984, 133 pp.
15. K. Berlo, David, El proceso de la comunicación, introducción a la teoría y práctica, 14ª reimpresión, El Ateneo, México, 1992, 239 pp.
16. Métodos de medición en las ciencias sociales, varios recopilado por Jorge Hernández Ordaz para Antología de la ENEP Aragón, UNAM, 1990, 129 pp.
17. Mendoza, Vicente T., La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología, FCE, México, 1982, 637 pp.
18. Menuihin, Yehudi, Curtis W. Davis, La música del hombre, Fondo Interamericano, Bogotá-Caracas-México-Panamá-San Juan-Santiago-Sao Paulo, 1981, 320 pp.
19. Millán, Antonio, El signo lingüístico, 1ª edición, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, México, 1972, 39 pp.
20. Moles, Abraham A., Elisabeth Rohmer, Teoría estructural de la comunicación, Trillas, México, 1991, 185 pp.

21. Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la música popular mexicana, Alianza-CNCA, México, 1989, 280 pp.
22. Neri López Veneroni, Felipe, Elementos para una crítica de la ciencia de la comunicación, Trillas, México, 1989, 102 pp.
23. Paoli, J. Antonio, Comunicación e información, perspectivas teóricas, 6ª reimpresión, Trillas UAM, México, 1990, 129 pp.
24. Prieto Castillo, Daniel, Discurso autoritario y comunicación alternativa, Edicol, 5ª Edición, México, 1991, 183 pp.
25. Prieto Castillo, Daniel, Retórica y manipulación masiva, Coyoacán, México, 1994, 135 pp.
26. Ramírez, José Agustín, Tragicomedia mexicana, la vida en México de 1940 a 1970, Planeta, Colección Espejo de México, 1ª Edición, México, 1990, 274 pp.
27. Rangel Hinojosa, Mónica, Comunicación oral, Trillas, México, 1977, 87 pp.
28. Rico Pizano, Matilde, La industria de la música y los soportes de promoción a través de la radio en el bolero como género del recuerdo, Tesis, UNAM-ENEP Aragón, 1996, 197 pp.
29. Rico Salazar, Jaime, Cien años de boleros, Printer colombiana, 2ª edición, Bogotá-Colombia, 1988, 455 pp.
30. Salazar, Adolfo, Forma y expresión musical, FCE, México, 1941, 122 pp.

31. Salazar, Adolfo, La música como proceso de su invención, FCE, México-Buenos Aires, 1950, 326 pp.
32. Salmerón Rojo, María Isabel, El papel que jugó Excélsior como medio de comunicación en el movimiento del 68, Tesis, UNAM, 1985, 125 pp.
33. Sanders Romero, Alejandro Mauricio, Amor y comunicación, Avante, México, 1979, 125 pp.
34. Sasure, Ferdinand de, Cours de linguistique generale (curso de lingüística general), Losada, Buenos Aires, 1945, 364 pp.
35. Schammann, Karin, Medios de comunicacion y sistemas informativos en México, Alianza, México, 1989, 280 pp.
36. Schramm, Wilbur, La ciencia de la comunicación humana, Grijalbo, México, 1990, 181 pp.
37. Selecciones del Readers Digest, Boleros y tríos inolvidables. Antología de las canciones que forjaron la época más romántica de México, México, 1990, 136 pp.
38. Silvernstein, Albert, Comunicación humana, exploraciones teóricas, Trillas, México, 1985, 268. pp.
39. Viñas, Francisco, El arte del canto, Salvat Editores, Barcelona, 1932, 388 pp.

HEMEROGRAFÍA

1. Hurtado, Claudia y Laura Tapia, "Micky en el Auditorio Nacional", nota informativa, El Nacional, Espectáculos, 4 de septiembre de 1991, p. 5.
2. Hernández V., Ernesto, "Luis Miguel grabará disco de boleros", nota informativa, El Universal, espectáculos, 17 de septiembre de 1991, p. 14.
3. La Jornada semanal, No. 170, 13 de septiembre de 1992, p. 33.
4. Franco, Cristóbal, "Luis Miguel En Concierto", nota informativa, TV Notitas, 15 de agosto de 1994, p. 64.
5. "Gloria Estefan conquista nuevas fronteras para la música latina", nota breve, Cosmopolitan, Año 23 No. 2, Febrero de 1995.
6. Carbajal, Lorena, "Beatles revive éxito de Consuelo Velázquez", entrevista, Novedades, sección E., 3 de enero de 1996, p. 4.
7. "El bolero vivirá por siempre", (AFP), entrevista, Uno más uno, 15 de mayo de 1996, p. 25.
8. "El diseñador Oscar de la Renta grabará disco de boleros", (Notimex), nota informativa, Uno más uno, 15 de mayo de 1996, p. 25.
9. Rosas, Héctor, "Proyección internacional del bolero", nota informativa, Reforma, sección E, 18 de junio de 1996, p. 1.

10. Vilchis, Elena, "Carlos Cuevas, un cantante que no cesa de apostarle a la música romántica", La Crónica, Sección B, 10 de octubre de 1996, pp. 12 y 20.

DOCUMENTOS

Informe del Festival Lationamericano del Bolero, La Habana, Cuba, 1989. Dirección General de Culturas Populares, Subdirección de Difusión, 11 pp.

Apéndice



Primer apartado
Citas célebres sobre música
y comunicación

LA MÚSICA

Muchos e históricos son los pensamientos de grandes hombres que han querido definir a la música desde la más remota antigüedad. Durante nuestra investigación encontramos el libro Propiedades terapéuticas y educativas de la música, del Dr. Lorenzo Amado Medina, en cuya introducción al primer capítulo, referente a la música y su clasificación funcional, se agregaron las siguientes citas:

PITÁGORAS (569-470 a.C.)

Relaciona la música con las matemáticas y con la astronomía y ello influye en todos los tratadistas de la Edad Media que califican la armonía universal, de música natural cósmica.

PLATÓN (429-347 a.C.)

“La música es la esencia del orden y eleva las almas hacia lo bueno, lo justo y lo bello. La música da alma al universo, alas al pensamiento, vuelos a la imaginación consuelo a la tristeza y regocijo y vida a todas las cosas.”

ARISTÓTELES (384-322 a.C.)

“La música no es una simple expresión de estados psíquicos, sino la reproducción real y directa de tales estados.”

SAN AGUSTÍN (354-430 d.C.)

“La música es el arte de los movimientos bellos y el arte de los ritmos.”



PABLO NASARRE (1664-1742):

(Musicólogo franciscano español)

“Música es ciencia de perfecta armonía y melodía.”

GOETHE (1749-1832)

“La música es el arte universal por excelencia a través del cual debemos tratar de comprender las formas artísticas.”

BEETHOVEN (1770-1827)

“La música es una revelación más alta que ninguna filosofía. La música nos abre un mundo desconocido que nada tiene que ver con el que percibimos a través de los sentidos.”

SCHOPENHAUER (1778-1871)

“La música expresa lo que hay de metafísico en el mundo; la cosa en sí de cada fenómeno. El mundo es una música realizada. La música es la más metafísica de las artes.”

LISZT (1811-1866)

“La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor; sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso.”

SCHUMANN (1811-1886)

“La música es una luz para alumbrar las almas.”



WAGNER (1813-1883)

“La música empieza donde termina la palabra.”

ARTURO MENÉNDEZ ALEYXANDRE (1899)

“Música es todo el arte humano posible libre de materia.”

CARLOS VI (1368-1422)

“La música, para realizar su más alta misión no debe contentarse con el oído; debe tratar al propio tiempo de hablar con el corazón.”

TÍNCUTORIS (1446-1511)

“El objeto de la música es agradar a Dios, espantar al Diablo, curar las dolencias y dar paso al amor.”

SHAKESPEARE (1564-1616)

“No te fies del hombre que no siente la música.”

MOZART (1756-1791)

“La música es como la aritmética de los números de alma.”

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928)

“La música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no solo a través de sus oídos y puede hacerlo vibrar.”



LA COMUNICACIÓN

Los diversos puntos de vista de los teóricos acerca de la palabra comunicación cobran un valor pragmático cuando éstos convergen con los argumentos propios. Este es nuestro caso en mayor medida, no obstante creemos que lejos de ello, el presentar algunos enfoques que apoyan teóricamente nuestros discernimientos se acerca más a la necesidad de destacar a la comunicación como una ciencia, porque cabe mencionarlo: ante todo, académicamente fuimos formadas mitad periodistas y mitad comunicólogas.

Moles Abrahm/Elisabeth Rohmer

“La palabra comunicación tiene como raíz la idea de poner en común. No es exagerado preguntarse si la palabra comunidad, tan ampliamente utilizada por los filósofos de las ciencias sociales, está ligada al hecho de que las personas tienen algo en común...esto último no se manifiesta sino a través de actos visibles, actos de comunicación, reveladores indispensables de la existencia de elementos comunes entre los seres.”¹

Schramm Wilbur

“La comunicación es el proceso social fundamental; sin la comunicación no existirían los grupos humanos y las sociedades...la comunicación ha sido un proceso complementario, necesario para la comprensión de la conducta humana y la conducta social, y auxiliar de otras teorías.”²

¹ Teoría estructural de la comunicación y la sociedad, p. 14

² La ciencia de la comunicación humana, p. 4



Neri López Veneroni Felipe

“El proceso de la comunicación es la unidad más o menos cíclica de transmisión, circulación y difusión de mensajes, su deseo lo marcaría la voluntad, el deseo o la necesidad de un emisor de contactar o acceder a un receptor.”³

Miller A. George

“La comunicación tiene que ver con cualquier proceso físico que tenga capacidad para extenderse en el espacio o en el tiempo.”⁴

Aranguren, José Luis

“Comunicación significa “puesta en común.”.. comunicación es la transmisión de información que se lleva a cabo mediante la emisión, conducción y recepción de un mensaje.”⁵

Rangel Hinojosa, Mónica

“La comunicación es un proceso por medio del cual emisores y receptores de mensajes interactúan en un contexto social dado...en la comunicación las personas serán emisores (productores de mensajes) y receptores (perceptores de mensajes). En el estado inicial del proceso el emisor transmite un mensaje y el receptor lo capta; en el estado final el receptor se vuelve emisor y éste receptor, para así empezar un nuevo proceso.”⁶

³ Elementos para una crítica de la ciencia de la comunicación, p.17

⁴ Comunicación humana, exploraciones teóricas (recopilado por Albert Silverstein), p 11

⁵ La comunicación humana, p 11

⁶ Comunicación oral, p 11



Segundo apartado
Principales y más grandes exponentes
del bolero en México

Hay un dicho popular que reza: "honor a quien honor merece", partiendo de esta frase haremos enseguida mención de los más importantes exponentes del bolero en México, en honor no sólo a aquellos que con su ingenio y sensibilidad nos regalaron letra y música, sino también a quienes con su voz y ejecución musical llevaron este género a la cima del éxito.

LOS AUTORES

GUTY CÁRDENAS

Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo nació en Mérida, Yucatán, el 12 de diciembre de 1905. Realizó estudios de contador, pero desde pequeño había demostrado inclinación por la música y sabía tocar la mandolina, el contrabajo, el saxofón, el piano y la guitarra que fue su instrumento favorito.

El gran compositor Tata Nacho lo había conocido en unas fiestas en Mérida y apreció sus condiciones artísticas. Tata Nacho lo invitó a venir a la capital para darse a conocer, y así fue como en el año de 1926 Guty presentó su canción titulada *Un rayito de sol* (con letra de Ermilo A. Padrón) que tuvo que ser registrada con el nombre *Por la mañana*, dada la circunstancia de que María Grever ya había presentado una canción con ese título. De todas maneras ésta no fue conocida y la de Guty tuvo gran popularidad con el nombre original.

El 1° de agosto de 1927 se realizó en el teatro Lírico un concurso sobre la canción mexicana y Guty presentó su canción *Nunca*, con letra de Ricardo López Méndez, escrita en forma de bolero, no obstante que Tata Nacho le hizo ver que la composición tenía que ser en forma de clave. Fue interpretada por el Trío Garnica-Ascencio obteniendo el 2° lugar (el primero fue para la canción *Menudita* de Tata Nacho).

Tiempo antes, en 1919 ya había musicalizado el bolero *Quisiera* con letra de Ricardo López Méndez. Más tarde vinieron

Para olvidarte, Fondo azul, Hoy que vuelves, Pasión, Golondrina viajera, Yo quiero ser, Lágrimas, A qué negar, Piña madura, Si yo pudiera, Dile a tus ojos y Blanca Rosa. Con letra de Antonio D' Acosta: *Peregrino de amor.*

En 1928 viajó a Nueva York contratado por la Columbia para grabar, ocasión que aprovechó para explotar sus cualidades histriónicas en importantes radio emisoras de aquel lugar. En este año presentó las canciones *Ojos tristes* —con versos de Alfredo Aguilar Alfaro— y *Flor* —con letra de Juan A. Pérez Bonalde y Diego Córdoba—.

Los últimos títulos, registrados en 1931, fueron *Aléjate, Caminante de Mayab y Yucalpetén* —las dos últimas con letra de Antonio Mediz Bolio—

Hasta 1931 realizó varias giras a los Estados Unidos y en una de ellas conoció a Ann Patrick en los Angeles, con quien contrajo matrimonio. De regreso a México obtuvo un contrato para presentarse como intérprete en el programa **Calendario artístico de la XEW**, con el acompañamiento de la orquesta del maestro Guillermo Posadas.

La última canción que interpretó fue dentro del programa **Cancionero Picot**, aquella célebre *Para olvidarte*. Después de la audición, se dirigió al salón-bar "Bach.." en este lugar y bajo los efectos de algunos tragos Gutty se vio envuelto en una discusión con un español del apellido Peláez; de las palabras pasaron a las armas y el español, herido por Gutty, fue inmediatamente vengado por su hermano de nombre Ángel, el cual disparó poniendo fin a la existencia de una de las figuras más importantes de la canción romántica en México.

AGUSTÍN LARA

Hasta hace poco se comprobó que fue en México, en el año de 1897 (el 30 de octubre para ser más exactos) que nació el músico y poeta Agustín Lara Aguirre, verdad muy distinta a la que él se

jactaba de divulgar: "Soy del mero Tlacotalpan, Veracruz, nacido el 14 de octubre de 1900."

El deseo de su padre, el Dr. Joaquín Lara era el que siguiera estudios profesionales. Sin embargo, Agustín mostró desde muy pequeño condiciones musicales especiales que su padre se negó a desarrollar. A la edad de 7 años ya tenía bastantes habilidades para tocar el piano y aún cuando tuvo una profesora que le quiso enseñar la ejecución del instrumento a través de la lectura musical, Lara se negó a adelantar el estudio en este sistema.

La estricta disciplina de su padre lo orilló a abandonar el hogar a la edad de 12 años. Un año después vino a encontrar a su madre sola, por lo que decidió ayudarla económicamente. Su primer trabajo fue como pianista en una casa de mujeres de vida alegre. Tiempo después, al ser encontrado por su padre al salir de este lugar, tuvo que abandonar su empleo definitivamente y fue obligado a ingresar a un instituto militar, donde permaneció poco tiempo.

Por su frágil constitución fue despedido de las filas villistas. Eran los tiempos de la Revolución y tras su fracaso en el intento de convertirse en guerrillero, decidió retomar su antiguo trabajo de pianista en un cabaret de Santa María la Redonda por el año de 1927. Aquel lugar dejó un sabor amargo en la vida de Lara, pues fue donde conoció a Estrella, una muchacha que se había enamorado de él y por celos de verlo con otra mujer le cortó la cara, dejándole la cicatriz que le acompañó hasta el final de su complejada existencia.

Después de este triste incidente marchó a Puebla donde trabajó durante dos años en cabarets. Lara nunca recordó cual fue su primera canción pero se presume que fue en esta etapa de su vida cuando se inició su fructífera carrera de compositor. De esta época es el bolero *Imposible*.

En 1929 volvió Lara a la ciudad de México. Trabajaba en el bar Salambó cuando lo conoció el tenor Juan Arvizu, una figura de

la canción de ese entonces, quien lo contrató para que lo acompañara en el piano; este ambiente le permitió al joven compositor que Arvizu diera a conocer sus primeras canciones. Tal es el caso de *Reliquia*, *Nunca te olvidaré*, *Boca chiquita* y la clave *Serenata*.

En septiembre de 1930, se vinculó a la XEW "La voz de la América Latina", que empezaba sus labores radiales. Un programa le abrió las puertas de la popularidad: **La hora íntima de Agustín Lara**, en donde estrenó muchas de sus canciones. Actuaba en los cines Rialto y Monumental, en el teatro María Guerrero, y posteriormente en el Iris, acompañado de Pedro Vargas, quien era su intérprete "oficial."

La gira realizada a Cuba en el año de 1933 resultó un rotundo fracaso. Recién caía la dictadura de Machado y poco pudieron actuar. Lara, Pedro Vargas y Ana María González tendrían que regresar a México en un barco carguero después de haber corrido mil penurias.

El bolero *Solamente una vez* fue compuesto en honor al gran tenor José Mojica, a quien Lara encontró en Buenos Aires mientras realizaba una gira por América del sur. *Solamente una vez* no es una canción que se refiera al amor de un hombre por una mujer, sino al amor por Dios que había llevado a José Mojica a retirarse a la vida religiosa. Esta canción se estrenó en un programa de Radio Belgrano, en el mes de junio y fue interpretado por la cantante Ana María González.

El genial compositor siempre se vio agraciado por la compañía de hermosas mujeres. Su primera compañera fue Angelina Bruschetta, a quien dedicó la canción *Mujer*, Carmen Zozaya, una corista colombiana, le inspiró *Cuando vuelvas*. En 1945, llegó a su vida María Félix, a quien le "regaló" la canción *María Bonita*, y cuando el romance terminó le compuso *Aquel amor*. Después siguieron Clara Martínez, Yolanda Gasca, Vianney Lárraga, Rocío Durán (hija de la cantonista Chabela Durán), y muchas más.

Su figura desgarbada no fue impedimento para que actuara en el cine, entre las películas que realizó se encuentra **Novillero**, en donde hizo su debut al lado de Lorenzo Garza y Luz María Bautista; *Perdida* en 1949, *Coqueta*, en el mismo año y posteriormente *La mujer que yo amé* y *Mujeres en mi vida*.

Cuentan los biógrafos que el siempre admirado y homenajeado Agustín Lara recibió a finales de 1965 una casa en Granada, España, la cual le fue otorgada por Francisco Franco en agradecimiento a la composición de canciones tan bellas que hablaban de diferentes ciudades ibéricas: *Granada, Sevilla, Murcia, Toledo* y *Madrid*.

Agustín Lara se retiró de su intensa vida artística en el año de 1968, reclusándose en su casa de Polanco. A partir de ese momento su vida cambió de manera radical; su aspecto, siempre impecable lo descuidó totalmente y pasaba la mayor parte del tiempo recluso en sus habitaciones. Un día desafortunado se cayó en el baño y se fracturó la pelvis. Su estado precario y su avanzada edad agravaron la situación sin que los médicos pudieran hacer algo más por la vida de una de las luminarias del bolero, que abandonó nuestro mundo después de una triste y larga agonía... era el 6 de noviembre de 1970.

Agustín Lara, sus canciones (29 años de desbordante genialidad):

- “1930: los boleros *Rosa, Aventurera* y *Monísima*; el vals *Cortesana* y su primera canción de tipo español *Clavel Sevillano*.
- 1931: los boleros *A tus pies, Contraste, Santa, Ella dijo así, Mujer* (su canción preferida) y *Para soñar contigo*.
- 1932: los boleros *Cabellera negra* y *Caballera rubia, Campanitas de mi tierra, Enamorada* y *Nacida para amar*, el foxtrot *Señora tentación*; las canciones de tipo español *Granada* y *Sevilla*; otros foxtrot *Junto a ti, Tus pupilas*; el pasillo *El capulín*; canciones como *Caminante, Cautiva, Chamaquita, Mi novia, Su amado* y *Talismán*.

- 1933: los boleros *Clave azul*, *Lamento jarocho* (compuesto para toña la Negra), *Nadie*, *Negra*, *Pregón de las rosas* y *Te quiero*, el vals *Atardecer*, el blue *Azul*; los foxtrot *Concha nácar*, *Golondrina*; el tango *Lejos*; la clave *Noche criolla*; las canciones *Palmera*, *Serpentina*, *No me acuerdo*, *Ayer* y el vals *Ventanita colonial*.
- 1934: los boleros *Entrega*, *Oración Caribe*, *Sola*, *El último beso* y *Viviré para ti*; los tangos *Arráncame la vida*, *Carita de cielo*; los foxtrot *Cerca*, *En vano espero*; el son *La cumbancha* y *Flor de lys*.
- 1935: el bolero *Piensa en mí*; los vales *Noche de ronda* y *Rival*; la canción *Valencia*; el pasodoble *Novillero*; las canciones *El cisne*, *El farolito*, *Marimba*; el chotis *La guapa* y otro vals: *Janitzio*; la canción *Amor de mis amores* (que apareció registrada a nombre de su hermana María Teresa).
- “1936: los boleros *Mía no más* y *Veracruz*; las canciones *Madrecita mía*, *Me dejaste* y *Xochimilco*; el pasodoble *Valiente* y *Príncipe vals*.
- 1939: *Sueño guajiro*.
- 1940: *Naufragio*, *Siempre te vas*, *Triste camino*, *Ven acá*, el blue *La vi pasar*, el chansonette *El organillero* y *Se me hizo fácil*.
- 1941: los boleros *Solamente una vez*, *Caballera blanca*, *Bendita palabra* y *Buscándote*; El pasodoble *Cuerdas de mi guitarra*: la canción *Españolerías* y el danzonete *Pobre de mí*.
- 1942: *Cada noche de amor* (bolero)
- 1943: el bolero *Te vi llorar*, el pasodoble *Silverio*, y la canción *Saca los nardos morena*.
- 1944: los boleros *Cuando vuelvas*, *Mírame* y la canción *Fue así*.
- 1945: los boleros *Adiós del marino*, *Humo en los ojos*, *Palabras de mujer*. *Pensando en ti* y la canción *Toledo*.
- 1946: *Jamás* y *Lágrimas de sangre* (Boleros).
- 1947: los boleros *Cuando llegaste*, *En revancha*, *Pecadora*, *Sombras* y la canción *María bonita*.

* En 1937 y 1938 no aparecen registros debido a que Agustín Lara viajó a España y Francia.



- “1948: el bolero *Tu retrato*, la canción *Mensaje* y el chotis *Madrid*.
1950: los boleros *Para qué negar*, *Escarcha*, *Te vendes* y *Una cualquiera*; las canciones *El cielo*, *el mar y tú*, *Un beso a solas* y las bulerías *Suerte loca*.
1951: *De riguroso chotis* y la canción *Por qué ya no me quieres*.
1952: *Sultana*.
1953: *Aquel amor*.
1955: *Por qué te vas* y *Tesoro mío*.
1956: *Regalo de viaje*.
1959: *Tengo ganas de un beso...*”⁷

A partir de 1959 la prolífica carrera de Agustín Lara fue disminuyendo al grado de que sólo registró tres canciones más antes de su retiro de la farándula: “*Pobrecita de mi alma* (1962), *Se me hizo fácil* (1963) y *A poco no* (1968).”⁸

ALFONSO ESPARZA OTEO

Oriundo de Aguascalientes el día 2 de agosto de 1898, recibió las primeras lecciones de música de su padre, mismas que continuarían bajo la tutela del maestro Manuel M. Ponce.

En el año de 1920 compuso su primera canción; el foxtrot *Plenitud*. Por el año de 1922 presentó dentro de una revista musical la canción *Un viejo amor*, la cual no tuvo gran trascendencia, sino hasta que el Lic. Adolfo Fernández Bustamante le puso otra letra a esta música logrando así el éxito que hasta ahora todavía se sigue cantando:

“Un viejo amor
ni se olvida ni se deja
que un viejo amor
de nuestra alma si se aleja
pero nunca dice adiós...”⁹

⁷ Rico Salazar, Jaime. Cien años de boleros, pp. 67-68.

⁸ Moreno Rivas, Yolanda. Historia de la música popular mexicana, p. 125

⁹ Rico Salazar, Jaime. op. cit., p. 69

En 1927 participó en el festival de la canción que organizó el teatro Lírico con la pieza *Pajarillo barranqueño* que le dio el 3er lugar.

En 1929 compuso el bolero *Silenciosamente*; más tarde, en 1935 musicalizó *Dime que sí* (letra de Alfonso Espriú), *En secreto* (con letra de Leopoldo Samaniego) y *Suplicante* (de Bernardo Sancristóbal). En 1936 compuso la canción *Déjame llorar*, el bolero *Fue mentira* y con letra de R. López M. la canción *Adiós golondrina*.

En los años siguientes vinieron *Vivirás en mí* (1939); *Como tú quieras* (1940); *Colegiala* (1941); *Cariñito*, *Sufro por ti* y la *Canción del viento* (1942).

Así es la vida nació en 1943; en el año de 1944 compuso *Mi pobre corazón* (bolero) y el beguín *El rebozo de mi madre*. Hacia 1948 compuso la canción vals *Rondalla*, que lejos a lo que se creía alcanzó un gran éxito.

Durante su carrera artística Esparza Oteo se dedicó a reunir a sus colegas, y fue él quien constituyó primero la AMAC (Asociación Mexicana de Autores y Compositores) en el año de 1935. En el año de 1939 fue también quien creó el SMACEM (Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música) y finalmente la Sociedad de Autores y Compositores de Música.

El 31 de enero del año de 1950 se vistió de luto tras el sensible fallecimiento de uno de los astros de la canción romántica en nuestro país, Alfonso Esparza Oteo había muerto de un infarto poco antes de recibir una medalla de oro que reconocía su gran aportación a la música mexicana.

JOAQUÍN PARDAVÉ ARCE

Nació en Pénjamo, Guanajuato, el día 30 de septiembre de 1900. Se esperaba que su nacimiento ocurriera en Guadalajara, pues hacia allá era donde se dirigían sus padres (actores de una

compañía de Operetas y Zarzuelas) cuando ocurrió el alumbramiento.

Incapaz de negar “la cruz de su parroquia” Joaquín Pardavé abandonó su empleo de telegrafista para unirse primero al mundo del teatro; después al radio en el año de 1923 y posteriormente al cine en el año de 1927, donde haría una larga y fructífera carrera.

Quince años después de haber filmado la primera de las 70 películas en las que intervino (**Jalisco nunca pierde**), fue nombrado Director cinematográfico de la Compañía Filmex, teniendo a su cargo el rodaje de muchas películas y la realización de innumerables libretos, corría el año de 1942.

Destacan en su producción musical las canciones *Varita de nardo* y *Negra consentida*, las dos interpretadas por “la voz de seda” de Juan Arvizu. *Ventanita morada* que cantó Guty Cárdenas. En 1931 presentó *No hagas llorar a esa mujer*; en 1932 *Falsa y Flores viejas*; en 1933 los foxtrots *Bésame en la boca* y *Muñequita*; en 1934 *Tus cabellos* y en 1937 *Panchita* o *La Panchita*.

Joaquín Pardavé Arce murió el 20 de julio de 1955; se cuenta que la causa fue un infarto, pero hay quienes aseguran que sufrió un ataque cataléptico ya que fueron encontradas señales de violencia en su cuerpo cuando sus restos fueron revisados posteriormente.

JORGE DEL MORAL

Su nombre completo era Jorge del Moral Ugarte y nació el 23 de diciembre de 1900 en el seno de una familia económicamente acomodada, lo cual le permitió estudiar música en Nueva York y Berlín.

Jorge del Moral participó como precursor de la XEW, consagrándose como pianista y compositor de bellas canciones, tales como *No niegues que me quisiste*, *Por qué*, *Nunca digas*,



Condénala Señor y el hermoso vals que presentó en el concurso Ann Harding: *Divina Mujer* con el que obtuvo el segundo lugar.

Desgraciadamente la muerte cubrió a Jorge del Moral cuando aún se encontraba en la plenitud de su vida, tenía 41 años y aunque no alcanzó la época de mayor auge del bolero su obra sí dejó honda huella en la canción romántica de 1930 a 1941.

MARÍA GREVER

María Joaquina de la Portilla Torres nació en León, Guanajuato el 14 de septiembre de 1885. Pasó la mayor parte de su niñez en España, bajo la tutela de su padre.

Su enorme facilidad para las artes musicales le permitió viajar a París y estudiar el piano con Claude Debussy. Tras la muerte de su padre regresó a México, al lado de su madre.

En el año de 1907 contrajo matrimonio con el norteamericano Augusto Grever y fue a partir de entonces cuando comenzó su carrera como compositora.

Júrame, Cuando me vaya, Alma mía y Cuando vuelva a tu lado fueron éxitos en la voz de José Mojica.

Tú, tú y tú se hizo famosa en la voz de Juan Arvizu y el vals *Las brisas* llegó a la cima gracias a Carlos Mejía.

María Grever falleció el 15 de diciembre de 1955 en Nueva York.

GONZALO CURIEL

Nació en Guadalajara, Jalisco el 10 de enero de 1904. Formó parte de varias orquestas y conjuntos, entre ellos Los caballeros de la armonía y El escuadrón del ritmo.



La primera canción que compuso fue *He querido olvidar*, interpretada por el Dr. Ortiz Tirado. Siguieron después *Dime* estrenada por José Mojica. En el año 1936 compuso para la película *Hombres de mar* el bolero *Vereda Tropical* interpretada por Lupita Palomera.

Organizó el cuarteto Ritarmelo con Emilio Tuero, Pablo y Carlos Martínez Gil; también el grupo musical Los diablos azules con el que actuaría muchas veces en la XEW.

Curiel incursionó en el campo sinfónico también; compuso *Fantasia Baobá*, con ritmos afro-brasileños, además de un estudio sinfónico y tres conciertos para piano y orquesta. Musicalizó un gran número de películas nacionales y extranjeras y en varias de estas participó como director de orquesta.

Gonzalo Curiel formó una orquesta más que llevó su nombre y también presidió la Sociedad de Autores y Compositores antes de su muerte, la cual aconteció el día 4 de Julio de 1958.

LOS DOMÍNGUEZ BORRÁS

Eran una Familia numerosa formada por los siete hijos del matrimonio compuesto por Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borrás Murillo.

Tanto a Francisco, Gustavo, Abel, como a Ernesto, Alberto, Armando y Ramiro se les enseñó la ejecución de la marimba desde que tenían 7 años de edad, luego pasaban al aprendizaje de la guitarra, piano, saxofón, clarinete, trompeta, batería, vibráfono y xilófono.

Llegó así el momento en que se constituiría la orquesta de los hermanos Domínguez Borrás, dirigida por Abel y que en San Cristóbal, fue conocida como Las Campanitas. El nombre original de la orquesta-marimba cambió al de Lyra San Cristóbal en cuanto llegaron a la ciudad de México buscando mejores oportunidades.

Entre las canciones más populares que compusieran se encuentran las de Abel: *Hay que saber perder, Óyelo bien, Mi tormento, Perdón, Por ti, Yo quiero decirte adiós, Un secreto, Mi encanto, Convencida, Conchita Cintrón y No vivas de ilusión.*

Alberto Domínguez Borrás tuvo éxitos como *Perfidia, Frenesí y Viva la feria*. Participó en las Orquestas de Gonzalo Curiel, primero en Los diablos azules y después en el Escuadrón del ritmo.

Otros de los temas que conocieron los vuelos del éxito fueron compuestos por Ernesto: *Adiós en el puerto, Luna de miel, Qué más da, Sierra Morena*, el vals *Antonieta, El carnaval de la vida, Cuando tú te vayas y Bailando*.

Armando "El Chamaco" Domínguez también tendría su aportación al ámbito romántico con sus canciones *Miénteme* que interpretaron primero los 3 diamantes y después Olga Guillot. También compuso *Destino, Sin saber por qué, Tus palabras y Aventura*.

ALFREDO NUÑEZ DE BORBÓN

Alfredo Núñez Cañas tomó el apellido Borbón del segundo apellido de su madre que era Borbone. Nació en la ciudad de México el 8 de agosto de 1908. Desde pequeño mostró especial facultad para ejecutar el violín, lo que le valió para que a la edad de 12 años ya conociera el sabor de la fama y las ovaciones que le otorgara el público concurrente en los salones de baile y los cines de entonces.

Con tan sólo 17 años partió a Nueva York, donde trabajó como violinista, primero para una pareja de bailarines y después para una cadena de teatros. Durante los años siguientes también se dedicó a amenizar las travesías de los barcos que viajaban a Plymouth. Así transcurrieron 14 años de su vida.

En 1935 dio a conocer su primera composición, la canción *Alma y vida*; después vinieron los boleros *Consentida y Siempre viva*



y el fox *Inquietud* (1936). En 1940 compuso *Besos de mujer* y *Reconciliación*. De 1941 son *¡Ay negra!* y el *Vals Argentino*.

En 1942 compuso *Abismo* y *Preciosidad*, además de la canción *Fuiste tú* y en 1944 el bolero *Inútilmente*.*

GABRIEL RUIZ

Mejor conocido como "El melodista de América", nació en Guadalajara, Jalisco, el 18 de mayo de 1912.

En el año 1932 abandonó su carrera de medicina para estudiar piano en el Conservatorio de Música de México. Dos años más tarde se graduaba como pianista, para casi inmediatamente dedicarse a la enseñanza musical en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Durante su carrera como melodista musicalizó las obras de reconocidos letristas, tal es el caso de Ricardo López Méndez y sus letras *"Amor, amor, amor y Desesperadamente"* (1940); *Mar y Noche* (1941); *De corazón a corazón* y *Madrigal mexicano* (1945); *Lo mismo que ayer* y *Velaré tu sueño* (1946); *Tú y Dónde estás* (1947); *Mi corazón abrió la puerta* (1948) y *Empleadita* (1952).

A Gabriel Luna de la Fuente le musicalizó *Condición* (1951). *Despierta* (1951), *Un minuto* (1951), *Hablemos claro* (1952), *Loca obsesión* (1952), *Noches de Mazatlán* (1952), *Tatuaje* (1953) y *Grito prisionero* (1954).

Con letra de Antonio Zorrilla quedaron registradas *Aquella noche* (1941), *Primer amor* (1941), *Jamás* (1942), *La noche es nuestra* (1943), *Me gustabas* (1944), *No preguntes a dónde* (1944), *A solas contigo* (1946), *Vida Fácil* (1950), *Usted* (1951), *Viva el amor* (1951), *Noche inolvidable* (1953), *Noches de insomnio* (1953), *Quiero más*

* Alfredo Nuñez de Borbón posee un repertorio que se acerca al centenar de canciones, todas de tipo romántico; las que aquí se presentan al igual que con los otros autores lo hemos hecho, son las que en su momento obtuvieron mayor éxito.



(1953), *Tu boca me espera* (1953), *Vas conmigo* (1954) y *Muy adentro* (1958).

Del letrista "Chamaco" Sandoval musicalizó *Soberbia* (1952), *Aviso de ocasión* (1953) y *Quién te quiere a ti* (1953).

"Fueron casi 300 las canciones que Gabriel Ruiz se encargó de musicalizar a lo largo de su carrera, entre ellas también destacan las letras de Elías Nandino y Xavier Villaurrutia: *Buenas noches mi amor* (1940), *Plenilunio, Mazatlán, La noche y el amor* (1943), *Tentación* (1943), *Tu nombre* (1943), *Adiós mi vida* (1944), *La cita* (1944), *Que más puedo desear* (1945), *Sin motivo* (1946), *Qué cosa es amor* (1947), *Y no vuelvas* (1948), *Mi vida* (1950), *Yo creo en ti* (1950) y *Rebeldía* (1954)."¹⁰

MARÍA ALMA*

María Luisa Bazurto Ríos nació en Monterrey, Nuevo León, el 6 de octubre de 1914.

En 1941 dio a conocer, aquí en la capital, su primera canción *Noche de mar*. Al año siguiente se radicó definitivamente en la capital con su esposo, el compositor Fernando Z. Maldonado y comenzó a actuar en la XEW, dando a conocer sus canciones.

Peerless primero y luego Columbia grabaron sus éxitos *Noche de mar* en 1940; *Desilusión* en 1941; *Tuya soy* y *Ya llegó el vapor* en el año de 1942; *Noche de Venecia* (1943); *Entre hamacas* (1944); *Compréndeme* (1946); *Perdí el corazón* (1948); *Si fuera una cualquiera* (1950)** ; *No me hables de ese amor* y *Tómame en tus brazos* (1951).

¹⁰ Rico Salazr. Jaime. *Cien años de boleros*, p. 83

* La carrera de cancionista de María alma tuvo tanta importancia como la de cantante, una de sus más bellas canciones fue "Compréndeme", interpretada por el baritono venezolano Eduardo Lanz

**Con letra de Fernando Fernández.

La calidez de su voz y su creatividad se apagaron el 10 de mayo de 1955 a causa de un estado de anemia.

WELLO RIVAS

Manuel Rivas Avial nació en Mérida, Yucatán el 15 de febrero de 1916 (hay quien afirma que el 28 de febrero de 1918).

Durante su faceta de cantante grabó en Peerless el disco que incluía *Tres flores y Pañuelo*. Un año más tarde, en 1935 comenzó a interpretar las canciones del puertorriqueño Rafael Hernández, quien tuvo en Margarita Romero a otro de sus mejores intérpretes.

De su etapa de compositor nacieron *Agonía* (1947), *Llegaste tarde* (1955), *Cenizas* (1964), *Con las alas rotas* (1965), *Amor extraño* y *Como golondrinas*.

CONSUELO VELÁZQUEZ

La compositora de *Que seas feliz*, *Corazón*, *Cachito*, *Yo no fui*, *Amar y vivir*, *Verdad amarga*, *Enamorada*, entre otras, nació en Ciudad Guzmán, Jalisco el 19 de agosto de 1920.

Desde Pequeña (a la edad de 4 años) ya poseía la facilidad de ejecutar el piano. En 1938 terminó estudios de piano, actividad que desempeñó a la par de su carrera como compositora.

El bolero *Bésame mucho* compuesto en 1941 fue un éxito de 11 semanas consecutivas en el primer lugar. El tema se incorporaría a 8 películas norteamericanas y una producción mexicana que de hecho llevó este título.

"Recuerda Velázquez que *Bésame mucho* se escuchaba en varios países... "se colocó en el primer lugar del hit parade de Estados Unidos, pero nunca le tomé importancia porque era una jovencita que no sabía la trascendencia de esto..."



“Cuando la compuse (*Bésame mucho*) era yo una chamaca, incluso sin experiencias amorosas espectaculares; no tenía conciencia de lo que estaba escribiendo ni sabía a dónde llegaría...hasta los Beatles la cantaron.”¹¹

Otros de sus éxitos fueron *Que seas feliz*, *Qué tontería*, *Aunque tengas razón*, *Será por eso*, *Franqueza*, *Donde quiera*, *Ser o no ser*, *Anoche*, *Amor sobre ruedas*, *No volveré* y *Tenaz obsesión* entre un total de casi 250 canciones que incluye su repertorio musical.

Fue artista exclusiva de la RCA Víctor, grabando su música al piano. Ha ocupado los cargos de vicepresidenta y presidenta de la Sociedad de Autores y Compositores de México, así como el cargo de Vicepresidenta de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores de Música.

A sus 76 años vive todavía y entre sus proyectos se encuentra el de escribir su autobiografía.*

FEDERICO BAENA

El 2 de marzo de 1917 nació Federico Baena en la ciudad de México. En 1941 se vinculó a la XEW y un año más tarde florecieron sus composiciones *Que te vaya bien*, *Dime por qué*, *Ven otra vez*, *Te vas porque quieres* y *Vagabundo*. En 1944 compuso *Por eso te perdono*, *Yo no vivo mi vida*, *No hace falta* y *Ven, ven* (éxito de María Luisa Landín).

Otras de sus obras más conocidas fueron *Anoche platicamos* (1946), *No me olvides nunca* (1950), *Ni una palabra más* (1953) y *Pídele a Dios* (1957).

¹¹ Carbajal Lorena, “Beatles revive éxito de Consuelo Velázquez” (entrevista), *Novedades*, 3 de enero de 1996, p. 4.

• El dato fue publicado en *Novedades* el 3 de enero de 1996.



En el año de 1962 la canción *Ay cariño* le dio el primer lugar en el Gran Festival Mexicano de la Canción, organizado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música.

En 1963 compuso *Triunfamos* con letra de Rafael Cárdenas y en 1965 *Cuatro cirios*, que se convirtió en éxito gracias a la voz de Javier Solís.

Su vida profesional trasciende a la radio (Trabajó en la XEB y en la XEW hasta que esta última terminó con sus emisiones de música viva), la televisión, el cabaret y el cine (musicalizó aproximadamente 30 películas). En la composición de música clásica también tuvo su aportación con 12 preludios para piano, varias piezas para violín y un concierto para viola y orquesta.

ROQUE CARBAJO

El médico Roque Carbajo nació en San Miguel de Allende, Guanajuato. No fueron muchas las canciones que compuso quien fuera compañero de infancia de Pedro Vargas; sin embargo dos de ellas lograron obtener gran éxito: *Hoja seca* (1944) y *Recuerdos de ti*, esta última fue famosa gracias al trío Los Panchos

Además de la medicina y la composición (profesiones que ejerció de manera simultánea) se dedicó a la promoción de artistas; otros de sus éxitos fueron *Tristeza*, *Angustia* (ambas de 1942); *Que voy a hacer sin ti* (1943); *Bien hecho* (1945) y *Veracruzana* (que hiciera famosa Toña la Negra).

MIGUEL ÁNGEL VALLADARES

Seibaplaya, Campeche fue la población que vio nacer a Miguel Ángel Valladares, responsable de grandes composiciones tales como *Miseria* y *Frío en el alma*.



Sus canciones tuvieron como intérpretes a las geniales voces de Eva Garza, María Elena Sandoval y María Luisa Landín.

El apoyo de sus padres le valió para que desde corta edad desarrollara aptitudes musicales que más tarde le permitirían ir escalando rápidamente en el ambiente artístico. Fue así que el 19 de Junio de 1945 comenzó sus funciones como director de orquesta de la XEW.

De su primer bolero *Por favor* siguieron *Miseria, Hay que vivir el momento* (el primero de 1944 y el segundo de 1946); *Frío en el alma* (1947); *Volvamos a empezar, Lamento bohemio, Pecado* (las tres de 1948); *Siempre serás mi cielo* (1949); *Flor de tentación* (1950); *Cita escondida* (1951); *Este amor salvaje* (1953); *Nosotros dos* (1952), etc.

El 25 de diciembre de 1969 su vida se extinguió a causa de una neumonía.

CARLOS GÓMEZ BARRERA

Payo Obispo, hoy Chetumal, Quintana Roo fue el lugar de nacimiento de este gran compositor, quien viera por primera vez la luz en 19 de mayo del año 1918.

El casi Ingeniero Agrónomo, estudiante de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo inició su carrera musical a partir de su triunfo obtenido en el concurso patrocinado por el diario El Universal para seleccionar la Marcha Nacional de las reservas.

Fueron parte de su repertorio musical las canciones *Tu eres mi destino* (éxito de los 3 Ases compuesto en 1951), *Un sueño feliz y Adoración* de 1944, y *Sólo con mi dolor* de 1945. En 1947 compuso *Inútil es fingir*. Más tarde, en 1948 dio a conocer *Falsos juramentos* y *¿Por qué has tardado?.* Les siguieron a estas canciones *Que me castigue Dios* (1949), *Abandono cruel* (1950), *Mentira* (1950), *Tu eres mi destino* (1951), *Loca vanidad* (1951), *Por un puñado de oro* (1958), y muchas más (un total de 100 canciones).

Entre sus creaciones también destacaron las canciones de tipo regional: *Leyenda de Chetumal*, *Cozumel*, *Navidad en Isla Mujeres* y *Homenaje a Cancún*. Otros géneros que dominó fueron los himnos y la música de fondo para películas.

PABLO BELTRÁN RUIZ

Originario de Los Mochis, Sinaloa; inició su carrera musical como pianista de la XEQ. Sus más grandes éxitos fueron *Somos diferentes*, *Contarás conmigo*, *Nada me importa en el mundo*, *Nuestros besos*, *Quién será*, *Injusticias* y *Polvo en la luna*.

Durante su carrera artística Pablo Beltrán Ruiz grabó una gran cantidad de discos; además organizó su propia orquesta de baile, la cual le permitió incursionar de igual manera en el mundo del cabaret y en el cine.

EMMA ELENA VALDELAMAR

Hacia el año de 1952 compuso la canción que originalmente se había titulado *Te seguiré amando*, la cual sería bautizada posteriormente por el público con el nombre de *Mil besos*, hermoso bolero interpretado por una de las máximas figuras de la canción romántica en México: María Victoria.

Emma Elena Valdelamar se inició en el aprendizaje del piano y la guitarra siendo todavía muy pequeña, en esa época también empezó a componer sus primeros versos.

Llegó a la fama a través de un concurso de aficionados con la canción antes mencionada *Te seguiré amando*, más tarde vendrían *Mucho corazón* (1953), *Devuélveme el corazón* (1957), *Amor sin pasado* (1957), *Volver a besarte* (1959), *Dos soledades*, *El secreto de los dos*, y muchas más que componen un total de 200 canciones.

**MANUEL ÁLVAREZ RENTERÍA (Maciste)**

Tequila, Jalisco le daría a México uno de los más grandes compositores del género bolero un día 8 de agosto del año de 1892.

Apodado "Maciste" por sus amigos debido a su gran corpulencia, Manuel Álvarez Rentería empezaría su carrera artística desde muy temprana edad a partir de la ejecución de la guitarra. Corría el año de 1925 y el joven compositor de apenas 23 años de edad ya había presentado sus primeras canciones en el teatro Politeama, en donde alternaba con Agustín Lara, Luis Alcaráz y Pedro Vargas.

Compuso un gran número de canciones (casi 200), entre estas destacó por su fama el tema *Angelitos negros*, cuyos versos son de la autoría del poeta venezolano Eloy Blanco. Esta canción tendría intérpretes de enorme talla: el Dr. Ortiz Tirado, Toña la Negra, Leo Marini y Antonio Machín en España, sin olvidar al ídolo Pedro Infante.

También son suyas las canciones *Ojos de almendra*, *Un año más sin ti* (las dos de 1952), *Me sobra corazón* (1954), *No mereces nada* (1957), *La cruz de mi penar* (1955), *Fíjate como hablas e Imploración* mejor conocida como *Virgencita de Talpa* (1957).

Manuel Álvarez Rentería hizo trascender su trabajo a la radio con el programa **Una guitarra en la noche**, que se transmitía desde los estudios de la XEW; también actuó en varias películas realizadas en Hollywood y en México.

Finalmente el día 13 de octubre de 1960 moriría el genial "Maciste" a causa de un cáncer terminal.

JOSÉ "Pepe" GUÍZAR

Sin ti sería una de las más hermosas composiciones de quien fuera mejor conocido como el "pintor musical" de México.



Nació el 12 de febrero de 1906 en Guadalajara, y aún cuando empezó la carrera de leyes, siempre mostró enorme habilidad para la composición de boleros y canciones como *Guadalajara*, *Cuando México canta*, *Chapala*, *Tehuantepec*, *El corrido del norte*, *Acuarela potosina*, *Poco a poquito*, *Pregones de México* y muchas otras.

Pepe Guízar falleció el 27 de septiembre de 1980 después de una grave complicación respiratoria.

CLAUDIO ESTRADA BÁEZ

Aunque vivió en la capital desde que era casi un recién nacido, la verdad es que Claudio Estrada Báez nació en Veracruz, el 31 de julio de 1910.

Realizó estudios comerciales, lo cual no impidió que finalmente se doblegara ante su pasión por la música. Desde pequeño había aprendido a tocar la guitarra y a la edad de 20 años inició su carrera musical acompañando a Mario del Valle, intérprete de tangos en la misma carpa que vería nacer al genial "Cantinflas."

De su primer canción: *Compasión* arrancaron *Todavía no me muero*, *Albricias*, *Heridas de amor*, *Bendita*, *Tu qué más quieres*, *Una tradición*, *Luto en el alma*, *Ocaso*, *Prefiero estar solo*, *Ojos traviosos*, *Por capricho*, *Tu pena y la mía* y *Yo quiero*.

En Jalapa vivió alrededor de 15 años, de hecho ahí nació casi toda su producción musical. Más tarde, en el año de 1949 regresó a radicar a la capital, donde moriría a causa de un ataque cardíaco el día 21 de enero de 1984.

LUIS MARTÍNEZ SERRANO

Nació en Barcelona, España (en el año de 1900) y creció en Argentina; sin embargo, no conocería la fama sino hasta 1927,



cuando - ya establecido en México - presentó su canción *¿Dónde estás corazón?* en el Concurso de Canciones Mexicanas que realizó el Teatro Lírico.

Volvió a Argentina y más tarde radicaría algún tiempo en Chile, para finalmente volver a México y convertirse en Director artístico de la RCA Víctor. Su energía, al parecer inagotable, le permitió destacar en otras actividades como: director de estaciones de radio, director de orquesta, actor, locutor, y productor de programa de radio.

En su repertorio se incluyen como sus más destacadas producciones las canciones *Si no estás conmigo*, *No me lo pidas*, *Con toda el alma*, *No te enojés conmigo* y *Por qué has venido*.

Seguramente recibió a lo largo de su carrera muchos reconocimientos, pero quizás el más importante fue la condecoración que le hizo el presidente Manuel Ávila Camacho con El águila azteca en agradecimiento al impulso que le dio a la canción mexicana en el extranjero.

RAFAEL HERNÁNDEZ

Fueron 12 años los que Rafael Hernández vivió en México. Procedente de Nueva York el compositor puertorriqueño había llegado a nuestro país en 1935 precedido de dos canciones que le abrieron las puertas de la fama: *Capullito de alelí* y *Lamento Borincano*.

De sus años de permanencia en nuestro México nacieron las canciones *Perfume de gardenias* (1936); *Desvelos de amor*, *Muchos besos*, *Ya no te quiero* y la barcarola *Gondolero* (todas registradas en el año de 1937). De 1938 es *¡Qué te importa!*; *Tú no comprendes* quedó registrada en 1939; *Los hijos de Buda* (rumba) es de 1940. De 1941 son *Corazón no llores*, *Inconsolable* y *Lo siento por ti*. Hacia 1942 compondría *Canción del alma* y para 1943 *Canción del dolor*,



Ya lo verás (Con letra de Bernardo Sancristóbal), *Noche y día*, *Yo contigo me voy* y *El cubanero* (conga).

En 1944 surgieron *Amigo*, *Desesperación* y *Pecado mortal*; en 1946 nacerían *Amor ciego*, *Nada es verdad* y *¿Verdad que tu me quieres?*. De 1947, que sería el último año que radicaría en México, es *Canta, canta*. Más tarde aparecen otras canciones que seguramente hacía llegar por correo: *Engáñame* y *No debo perdonarte* en 1948; *Canción de tus recuerdos* en 1949; en 1950 *No me quieras tanto* y en 1954 *Ayer me habló el corazón*, que fue la última de sus canciones registradas en nuestro país.

VICENTE GARRIDO CALDERÓN

Tenía 11 años cuando le fue publicado un libro de poemas titulado *Destellos*, lo cual habla de su habilidad para la composición.

Vicente Garrido Calderón había nacido el 22 de junio de 1924 en la ciudad de México. Realizó estudios de música en la Escuela Libre, donde aprendió la ejecución del piano. El conocimiento y la maestría que tenía al ejecutar este instrumento le abrió camino en la XEFO hacia el año de 1944.

Formó parte del grupo de *Excéntricos del Ritmo* con Gaspar Henaine "Capulina" y más tarde, en 1956 organizó su propia orquesta. De esta época es su memorable bolero *No me platiques*, que se hizo famoso en la voz de Lucho Gatica.

Durante tres años actuó en la XEW y participó en programas de televisión como: **Media hora con Vicente Garrido** y **Duelo de pianos** con Consuelo Velázquez y Agustín Lara.

Algunas de sus canciones más importantes fueron *Qué cosa tienes* y *Quiero cantar* en 1953; *No me platiques* en 1954; *Segunda parte* en 1955; en 1956 *El verdadero amor*, de 1957 son *Te me olvidas* y *Todo y nada*; en 1958 registró *Otra primavera* y *Una*



semana sin tí; de 1959 son *Conformidad, De corazón y ¿Por qué no?*; en 1960 nació *Torpeza* y en 1964 *Me quiero morir*.

En 1964 viajó a Europa en busca de nuevos horizontes, para retornar en 1987 a la ciudad de Guadalajara, donde radicó aproximadamente tres años.

ALBERTO CERVANTES GONZÁLEZ

El 9 de agosto de 1923 nació quien sería uno de los compositores más importantes del género bolero ranchero.

Por el año de 1953 el poblano Alberto Cervantes iniciaría su labor como letrista; así nacieron (en este año) *Dicen que tú, Di que no, Nuestro amor, No te creo, Ruega por nosotros* (huapango) y *Si tú me quisieras*.

De 1954 son *Ni por favor, Cien años, Te vengo a buscar, Tres consejos, Tu amor y mi amor, Tu vida y la mía*. En 1955 surgieron *Cuando seamos iguales, Divino tormento; No me atormentes* tanto se registró en 1957; *Por nada de esta vida* es de 1959 y *Tu indecisión* en 1960.

RUBÉN FUENTES GASSÓN

Otro de los grandes compositores del bolero ranchero fue Rubén Fuentes, cuyas canciones tuvieron en Pedro Infante primero y después en Javier Solís a sus más reconocidos exponentes.

El genial músico nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, donde vivió toda su niñez y parte de su juventud. Desde pequeño tuvo un estrecho vínculo con la actividad musical que fomentó su Padre don Agustín; fue así como Rubén Fuentes tuvo acceso al aprendizaje de la guitarra, el piano y el violín.



Hacia 1945 viajó a la ciudad de México y se incorporó como violinista al Mariachi Vargas de Tecalitlán. Durante los 11 años que estuvo en esta agrupación se desempeñó además como arreglista y subdirector.

En 1951 empezó a fluir su genialidad musical reflejada en sus canciones *Tienes que pagar* (bolero) y *Carta a Eufemia* (ranchera).

A partir de 1953 se haría famoso gracias a la musicalización de las letras de Alberto Cervantes, tal es el caso de *Dicen que tú, Di que no, No te creas, Ni por favor, Nuestro amor, Cien años, Mi amigo el mar, Tu amor y mi amor, Tu vida y mi vida, Tres consejos* (huapango), *Divino tormento, Dónde encontrarás, Tu indecisión, Por nada de esta vida y Cuando seamos iguales*.

También musicalizó *No me atormentes tanto* (con letra del mismo Alberto Cervantes), *La del rebozo blanco, La noche y tú, Que murmuren* (estas dos últimas con letra de Rafael Cárdenas), *Luz y sombra, Escándalo, Duda, Ruega por nosotros y Si tú me quisieras*.

Fue considerado el mejor compositor en los años 1954, 1961 y 1962, recibiendo además merecidos reconocimientos por su labor como arreglista en los años 1958 y 1959.

NICO JIMÉNEZ

El compositor Nicolás Jiménez Jáuregui nació en Nueva Rosita, Coahuila, el 18 de septiembre de 1919. Aunque su ascensión en los escalafones de la fama fue difícil, después de algún tiempo de probar suerte en la ciudad de México logró colocar *A grito abierto*, una canción de tipo ranchero que interpretó Miguel Aceves Mejía.

Más adelante salieron a la luz los boleros *No te sigas engañando* (1954), *Miénteme más* (1955), *Dulce venganza* (1958) y *Nobleza* (1959).



Espinita (bolero) tuvo un significado especial en su carrera, ya que fue la canción con la que se dio a conocer; además de que se incluyó dentro de la película **Yo fui novio de Rosita Álvarez**, en donde Nico también actuó.

Un 29 de junio de 1959 Nico Jiménez cerró la página de su existencia, estando aún en la plenitud de su vida.

ÁLVARO CARRILLO

Álvaro Carrillo Alarcón nació el 2 de diciembre de 1921 en Cacahuantepec, Oaxaca. Después de estudiar la carrera de ingeniero agrónomo en la Universidad de Chapingo (1940-1945) se radicó en la ciudad de México, donde conoció a Antonio Pérez Mesa, integrante del Trío Los Duendes.

A raíz de esta amistad Álvaro Carrillo empezó a desarrollar las inquietudes musicales que tiempo atrás lo llevaron a componer la canción *Celia*. No obstante, la canción que finalmente le abrió las puertas de la fama fue *Amor mío*, compuesta en 1956 y grabada originalmente por el antes mencionado Trío Los Duendes.

Dentro de su producción del año 1957 encontramos *Eso, Un minuto de amor, Sabrá Dios y Ya vivimos*. En 1959 Lucho Ramírez hizo famoso el bambuco *Luz de Luna*, también fueron de ese año los boleros *No te vayas, no* y *Sabor a mí* que tuvo un estruendoso éxito en las voces de Olga Guillot, Los Tres Ases, Doris Day, Eddy Gormé (y Los Panchos)... y hasta Japón llegaría a convertirse en triunfadora esta canción gracias a la voz de Yoshiro Hiroishi.

CARLOS ARTURO BRIZ

Nació en Tuxpan, Veracruz, el 23 de Noviembre de 1917. Después de iniciarse en el mundo de la farándula en un teatro de El Paso, Texas no tardó en destacar por su labor como compositor de bellas canciones, tal es el caso de *Daño* (su primera canción), *Yo*



quiero hacerte daño, mucho daño, Si tus ojos, Enemigos, Cansancio, No te perdono y Encadenados. Esta última fue grabada por Lucho Gatica, Los Panchos, Los Duendes, Carmela Rey y las colombianas Yolima y Aída Pérez.

Carlos Arturo Briz murió el 10 de mayo de 1973 dejando a la posteridad un extenso repertorio de gran calidad y vigencia en la actualidad.

ROBERTO CANTORAL

Tampico, Tamaulipas 7 de julio de 1930, serian lugar y fecha de nacimiento del compositor de *El reloj*, que a partir de 1957 se convirtió en uno de los boleros más importantes del mundo.

Al terminar sus estudios de bachillerato decidió estudiar música, llegando a dominar con maestría la ejecución del piano y la guitarra. Poco después de concluida su formación musical, y con tan sólo 17 años de edad, decidió aventurarse junto con su hermano Antonio a formar el grupo Los Cuatrerros, con el que recorrió la república mexicana ejecutando música de tipo regional. En esos andares llegaron a la capital, donde se establecieron por el año de 1952.

Entre 1954 y 1955 florecieron sus primeras creaciones: *El crucifijo de piedra* (huapango) y *El preso N° 9*. Después de éstos, sus primeros éxitos, Roberto decidió integrar el trío de Los Tres Caballeros junto a Leonel Gálvez y Benjamín Correa, dedicándose desde entonces a la interpretación de música. Antonio, por su parte se dedicó de lleno al género ranchero, falleciendo prematuramente a la edad de 36 años el 4 de noviembre de 1964.

Tiempo antes de que muriera Antonio, por el año de 1956 Los Tres Caballeros regresaban de su gira por Estados Unidos y triunfantes se decidieron a firmar contrato con Musart. A partir de este acontecimiento se grabaron los éxitos *El reloj* y *La barca*.

Otros de los éxitos del líder de los Tres Caballeros fueron *Te perdono* (1954), *Demasiado Tarde*, *Tu condena* (ambas de 1957), *Déjame solo*, *El milagro*, *Regálame esta noche* (las tres de 1958), *Me odio* (1959), *Noche no te vayas* (1962), *Alitas rotas* (1963), *El triste* (1970), *Yo lo comprendo* (1970) y *Soy lo prohibido* (1970).

MARIO DE JESÚS

San Pedro de Macoris, República Dominicana, lo vería nacer un 17 de agosto de 1926. A partir de 1945 se estableció en Nueva York por un lapso de 14 años, hasta que en 1959 decidió radicar de manera definitiva en México.

El de 1949 fue el año de su primer bolero: *Bendito sea Dios*, después vendrían *No toques ese disco* (1952), *Y..., O..., Ya la pagarás* (1960), *Ayúdame Dios mío* (1960), *Que se mueran de envidia* (1962), *Qué manera de llorar* (1963), *El infierno* (1966), *La trampa*, *Mi amor ante todo*, *Aquí estoy otra vez*, *El sobre*, *Sigue de frente*, *Adelante*, *Cría cuervos*, y alrededor de 300 canciones más.

JOSÉ SABRE MARROQUÍN

La ciudad de San Luis Potosí lo vio nacer un 8 de diciembre de 1910.

Bajo la tutela de su padre se inició en la música hasta llegar a convertirse en destacado pianista, arreglista y director de grandes orquestas, como la del Casino Monterrey que dirigió por allá en 1930.

Su fama creció al grado de que para 1932 ya se había convertido en director de la orquesta oficial de la XEW. Esta actividad le permitió ser testigo del triunfo de luminarias como Lucho Gatica, Olga Guillot, Carmela Rey y Rafael Vázquez entre otros.

En su faceta de compositor nacieron los boleros *Nocturnal* y *Tevás de mí*; las canciones *Así fue*, *Canción del mar*, y su vals *Sin palabras*, con el que alcanzó el primer lugar al participar en el Festival de la Música Popular Juventino Rosas.

A lo largo de su carrera como músico José Sabre Marroquín llegó a musicalizar varias películas. Entre otras actividades, que se desprendieron de sus conocimientos en el campo de la música popular, se encuentran la de director artístico del primer y segundo Festival de la Canción Latina, y la de presidente del jurado nacional e internacional en el Festival de la Canción Popular.

LOS LETRISTAS DEL BOLERO EN MÉXICO

Aunque poco conocidos, pero no menos importantes fueron los letristas del bolero en nuestro país. No muchos conocieron la fama, y de hecho sólo la alcanzarían aquellos que a la par de esta noble tarea se dedicaban a la composición musical. Tal fue el caso de Agustín Lara, Alberto Domínguez y Consuelo Velázquez, entre otros.

También serían reconocidos quienes trabajaron al lado de músicos destacados, como en el caso de la mancuerna que en su época formaron el letrista Alberto Cervantes y el músico Rubén Fuentes.

Pero ¿qué hay de los hombres cuya sensibilidad trascendió más allá de la palabra hasta llegar al sentimiento? ellos, nuestros letristas bien merecen ser recordados, desde Ricardo López Méndez, Rodolfo "Chamaco" Sandoval, Gabriel Luna de la Fuente, José Antonio Zorrilla "Monis", Bernardo Sancristóbal Santibañez; hasta Mario Molina Montes y el antes mencionado Alberto Cervantes. Cada uno con su estilo, genialidad y aportación literaria ocupan también un lugar reservado sólo a los grandes que contribuyeron a forjar la época dorada del género romántico por excelencia: el bolero.

LAS ORQUESTAS Y EL BOLERO

La música orquestal fue, sin duda, importante compañera de las grandes voces del bolero; entre las orquestas más importantes encontramos la de Mario Ruíz Armengol, Pablo Beltrán Ruíz, José Sabre Marroquín, Gonzalo Curiel, La Lyra San Cristóbal de los Hermanos Domínguez, la de Luis Arcaráz, Abel Domínguez, Juan S. Garrido, Rafael Hernández, Manuel S. Acuña y la de Rafael Paz, que si acaso sería la orquesta más cotizada de aquellos años prodigiosos.

LAS VOCES DEL BOLERO

Pedro Vargas y Guty Cárdenas fueron quienes popularizaron los primeros éxitos del bolero, después vendrían Juan Arvizu, José Mojica, Alfonso Ortiz tirado, Néstor Mestar Chaires y la inolvidable Ana María Fernández, la primera voz romántica femenina en México.

A partir del nacimiento de la XEW se abrieron las puertas de la oportunidad a los grandes valores de América Latina, tal es el caso de Luis G. Roldán "El cancionero romántico", Ramón Armengod, Luis Alvarez "El tenor de la raza", Emilio Tuero "El baritono de Argel". Genaro Salinas "La voz de oro de la radio", Los cuates Castilla. Fernando Fernández "El Crooner de México", Mario Gil, Chucho Martínez Gil, Fernando Rosas, Marco Antonio Muñoz y los enormes Jorge Negrete, Pedro Infante y Javier Solís, que inmortalizaron los temas más hermosos del bolero ranchero.

A raíz del retiro de Ana María Fernández se generó en nuestro país un fenómeno que inundó el mundo de la canción romántica de bellas voces femeninas; así surgieron las Hermanas Águila, Elvira Ríos, Lupita Palomera, Margarita Romero, Eva Garza, Ana María González. Adelina García, Chela Campos, Chelo Flores, Rosa María Alam, Esmeralda. Dora Luz (que obtuvo el rol estelar en la película "Los tres Caballeros" de Walt Disney), Amparo Montes, Chabela Durán. Toña "La Negra", María Luisa y Avelina Landín, María Victoria, Martha Catalina, Las Hermanas Hernández, Rebeca y María Elena Sandoval.



Más tarde vinieron muchos más y aunque resulta imposible mencionarlos a todos, bien merecen nuestro reconocimiento. Con la calidez de sus voces privilegiadas los intérpretes fueron, han sido y serán portadores ideales del mensaje de amor que nos regalaron músicos y letristas del bolero. Ya fuera como solistas o como integrantes de algún trío, los antes mencionados y aún los omitidos se erigirán por siempre como las grandes voces del bolero en México.



Tercer apartado
Los expertos hablan

La importancia de vislumbrar el futuro del bolero en el mercado musical defiende también la necesidad de situarlo como parte de nuestra propia cultura y de nuestra identidad como hispano parlantes, en este sentido algunas personalidades cuyas actividades y convicciones les han permitido estar estrechamente ligados al bolero vertieron diversas opiniones en torno a este aspecto y otros de gran interés que vendrán a complementar nuestro estudio. A continuación se presentan íntegras las entrevistas realizadas en el lapso enero-febrero de 1997 acerca del bolero, su esencia musical, su trascendencia cultural y su vigencia.

****PACO IGNACIO TAIBO I****

Son tres las pasiones del escritor y periodista Paco Ignacio Taibo I: el cine, la música y la comida, temas que afloran constantemente en "Esquina baja", columna que se encuentra a su cargo y que lleva varios años apareciendo en la sección cultural del periódico El Universal.

A pesar de su origen hispano (Asturias 1925), desde que radica en la ciudad de México (1957) Taibo ha hecho suya la cultura nacional. En los 35 libros que ha publicado queda expreso su gusto por la música y el cine mexicanos, destacan entre ellos : María Félix : 47 pasos por el cine, Indio Fernández : el cine por mis pistolas (1986), Siempre Dolores (basado en la vida de Dolores del Río), Agustín Lara (1985), La música de Agustín Lara (1984), etc. Estos títulos por demás significativos nos hablan de un autor, cronista y protagonista de las manifestaciones culturales del México contemporáneo, cuyo eje de impulso se centra en gran medida en las canciones de bolero, hecho que queda expuesto en las evocaciones y lúcidas reflexiones que surgen en la siguiente charla.

P. ¿Considera que su vida ha tenido estrecho vínculo con el género bolero ?

R. Si, yo creo que tengo la edad justa para estar metido en la bronca del bolero, cumpla 72 años y he vivido el auge del bolero, el

bolero como explotación sentimental, como una recordación de nuestra época más nostálgica.

Para la gente de mi edad el bolero ha sido una emoción lírica, discutible o no discutible, pero permanente durante mucho tiempo. El bolero nos colocó en una actitud de ensoñación particularmente emotiva, incluso aún cuando nuestra educación se alojara un poco en el bolero por su tendencia a la cursilería; y aunque nos enfrentáramos a él con una actitud burlesca resulta que el bolero terminaría venciéndonos.

Esto es cierto; es curioso que gente como Carlos Monsiváis, que tiene frente al bolero una indudable burla, ahora resulta que es mentido por el bolero. Lo que comienza siendo una actitud burlesca de hombre superior termina siendo una indudable manifestación lírica, llorona y pintoresca. Entonces el bolero es el triunfador del alma mexicana, incluso para aquellos que vivimos, que estamos por encima del bolero.

Pero...yo terminaría diciendo que nadie está por encima del bolero, que el bolero no se ha vendido, nos ha mentido (seducido) siempre a todos.

P. ¿Usted siente haber retomado el bolero en algún momento de inspiración literaria ?

R. Yo no diría que lo he retomado, el bolero vivió conmigo. La gente de mi generación nunca lo rechazamos ni lo dejamos fuera de nuestra apetencia más constante, no hay una especie de actitud de dejadez con el bolero y luego de pronto una regresión, acercamiento y entrega .

La verdad es que el bolero se ha impuesto siempre a la gente de mi edad y de mis conocimientos, es por eso que ocurren cosas tan curiosas, como que poetas con una cierta "sensibilidad superior" de pronto descubren que el bolero está metido, que el bolero está en el fondo de su sensibilidad.

Yo me he cuidado siempre de no burlarme del bolero, porque burlarme del bolero es como burlarme de algo muy mío, muy importante; es algo que es parte de mi mismo, yo siempre he sido un derrotado por el bolero.

P. ¿Cuál es el lugar que ocupa el bolero dentro de la cultura nacional ?

R. Es algo que ya he venido sugiriendo, el bolero está en nosotros; yo diría que nosotros somos bolero, ésta es la verdad. A poco que investiguen en algunas de las obras de los más importantes poetas de pronto, tarde o temprano, aparece el bolero; incluso en aquellos más severos y secos. Diríamos que los "rechazantes" (sic) del bolero llegan de pronto a incluirlo en sus obras. El bolero asoma la cabeza en los lugares más insospechados.

P. Sabemos que usted radicaba en México cuando se dio el auge de la primera época del bolero ¿nos podría hacer una breve remembranza de aquellos tiempos en relación al género musical y al cine mexicano de aquella época ?

R. Bueno, llegué a México hace 40 años y obviamente el bolero llegó antes que yo, el bolero me estaba esperando aquí... pero... esto no es cierto, incluso es totalmente incierto.

El bolero había salido a buscarme a España y vino de la mano conmigo. Al bolero mexicano no lo encontré en México, lo encontré en España, en mi juventud... creo que el cine ha tenido una importancia muy grande en la difusión de este género, pero yo no me atrevería a decir que no es cierto que el bolero sea cine, o que sin el bolero el cine sea una emoción muda, no lo creo. Sin embargo el bolero tenía una fuerza tan impresionante que aún sin el cine ahí estaba para nuestro asombro.

P. Como residente de nuestro país ¿usted reconoce al bolero como el reflejo del sentir mexicano?

R. Al decir sí, mi respuesta entrañaría una especie de aceptación totalizadora, y esto es grave. Si dijera sí, diría que México es bolero y México es mucho más que un bolero.

P. ¿Iba a agregar algo acerca del cine y el bolero... ?

R. Sí, pues lo que pretendía decir es que el cine mexicano ha tenido una gran importancia en el desarrollo y conocimiento de este género en el mundo latino. Esto es cierto, basta acercarse a los títulos de nuestras películas para ver que gran cantidad de ellas tienen títulos de boleros; ustedes mismas, en su tesis utilizan el título de un bolero.

Los títulos de boleros mexicanos son no solamente atractivos, sino sugerentes en demasía; se han convertido en frases populares y esto no es muy frecuente, pocas veces se da un fenómeno tan curiosísimo.

P. Entonces ¿Podríamos decir que la música de boleros constituyó un importante pilar en el desarrollo de la época de oro del cine mexicano ?

R. Esa es una pregunta muy capciosa, porque yo no creo que existiera una... como crítico de cine me niego a aceptar una época de oro, que es un horroroso invento de un grupo de entregadísimos críticos. Creo que si a lo largo del desarrollo del cine nacional hubo una época de oro es ésta; ahora se está haciendo un cine que corresponde a nuestro tiempo; el cine de antaño es de un oro bastante falso.

Muchas veces se me acusó de ser un detractor del mejor cine mexicano, y no es cierto. Soy un enamorado del buen cine, sea mexicano o yugoslavo; entonces, cada vez que se habla de un "cine de oro" (tomándome demasiado en serio la catalogación) yo pienso que comienza a ser ahora. El "cine de oro" es el que estamos viviendo ahora, al fin nuestras "comedias" son de un auténtico sentido del humor. Cuando llegué a México hace 40 años, me quedé asombrado porque éste no era el país que me había vendido el cine mexicano; no era el país del bolero tal como ellos lo

cantaban, y quedé asombrado al ver que ninguno de mis amigos tenía pistola, y que ninguno estaba al pie de una reja con una guitarra, todo aquello era el invento del cine. Después resultó que de pronto este país era mucho más importante, era un país lleno de médula, de pasión.

El cine fue un gran traidor del México que sigo considerando esencial, y sin embargo vi bien la parte contraria —aparentemente contraria— : sí existía ese bolero que el cine me había mostrado, pero existía con sustancia; no es fácil explicar todo esto...

P. ¿Cuál fue la sustancia que Paco Ignacio Taibo I atrapó finalmente?

R. Era una especie de... el bolero navegaba en dos aguas, la superficie de un lugar común manejado en el cine, y en segundo lugar un sentimiento bolerístico, digamos así, del sentir popular.

P. ¿Podríamos entonces hablar de apariencias y realidades ?

R. No sé, prefiero quedarme entre dos aguas.

P. ¿Cuál sería desde su punto de vista la diferencia entre el bolero de antaño y el actual ?

R. Yo creo que la época de oro del bolero viene dada por su permanencia en el sentir nacional. Yo no estoy seguro de que hubiera un momento clave de entendimiento del bolero, lo que hay es una permanencia constante, una manera de entender el alma nacional.

Es bien difícil aceptar que hay un bolerista sobre todos o que hay una época sobre otras; lo que hay es una constancia y esta constancia está diciendo mucho sobre hasta qué punto el bolero se vino viviendo en el ser generalizado que todos somos...es muy complicado todo esto, la culpa la tienen ustedes que están empeñadas en estas manifestaciones en las que cualquier persona

puede decir: "el mejor bolerista es Pepito no sé, y el mejor momento es en los años 70."

Yo no soy hombre para contestar así, a mi me apetecen las situaciones más ambigüas y los sentimientos entre dos aguas, como les había dicho anteriormente.

P. Ubicándonos un poco en la época actual y considerando la diferencia de los valores morales, sociales, etc. ¿a qué atribuye que el bolero tenga tanta aceptación entre la generación joven de los 90 ?.

R. Creo que el bolero se maneja entre una desilusión y una esperanza, los boleros no cantan la vida tal cual, cantan ese "Amor perdido" que tanto cautivó a Monsiváis —y con tanta razón— (Monsiváis es un bolerista, él nunca se enteró pero así es), y cantan también una esperanza.

México ha sido el país de la permanente esperanza; sería asombroso que una canción tan dada a manifestársenos encontrara estos motivos esenciales y profundos que son la desilusión y la esperanza.

Un bolero está siempre entre la chica que se fue y la que vendrá, y de la que se espera lo mejor; esto puede trascender incluso a situaciones más generalizadas. México es también el país que se nos fue de las manos y el que estamos esperando recobrar, y no me parece ningún despropósito que acerquemos la política a esta actitud generalizada del bolero.

P. Entonces, ¿las reapropiaciones del bolero responden a sentimientos generalizados y constantes?

R. No sé, nunca me atrevería a decir que son constantes, para hacer bolero me falta mucho. Lo que si sé es que hay un tono más esperanzado en este momento. También cambiaron las gentes que lo cantan, lo cual habla de una nueva esperanza. Se acaban de grabar seis cassettes de boleros y yo hago el prólogo; el primero de los seis capítulos lo lee Lucha Villa...estoy tratando de recordar

cómo se llama esa antología...tiene tres meses...lo que pasa es que tengo una memoria horrorosa...¡Dios mío! ¿Cómo se llama?... bueno, lo que quería decir es que esa especie de melancólica desilusión, que después está de alguna manera entrañada en la esperanza, se nota en todos estos boleros. Rápidamente los escuché todos, estuve dos horas oyendo boleros, y es un largo sollozo donde hay más que una mujer que abandona a su amante: cierta desilusión y no un encontrarse bien en la desilusión. Yo creo que no sería exagerado pensar que esta desilusión nacional viene dada por factores ajenos, incluso al hecho de que la mujer nos abandone. En la pequeña anécdota del amor fallido puede haber, de alguna forma, una interpretación simbolista de la cantidad de cosas que en México han fallado...claro que esto no puede ser reducido al discurso de un señor acatarrado en su cama (refiriéndose a él mismo).

P. ¿Es entonces de esta desilusión generalizada totalmente desligada de los atributos líricos del bolero, de lo que las empresas discográficas se han aprovechado para reapropiar este género musical?.

R. Yo creo que sí, todos nos hemos apropiado de este factor desilusionante. En este sentido Carlos Monsivái, a pesar de su perenne burla, es más revelador de lo que podría decir yo —que no soy un especialista en canciones—. Algo debe querer decir el hecho de que tantas frases de Carlos comiencen con el título de un bolero (que a él le encantan). Él ha encontrado en el bolero una especie de expresión de la vida nacional, y no sólo el intento de vengarse de la mujer que abandona el pobre cantor...

P. A sabiendas de su escepticismo en lo que se refiere a las épocas doradas nos atrevemos a preguntar ¿sería posible que el bolero pudiera tener una nueva época de auge ?

R. Supongo que sí; pero quiero decir que este país está encontrando un “nuevo bolero”, es decir, está encontrando alguna razón para abandonar en cierta medida la desilusión.



Sé bien que estamos entrando en un terreno difícil, yo diría que valdría la pena investigar esta especie de traslado de este sentimiento colectivo nacional que es la desilusión puramente amorosa o erótica, a una actitud más profunda y generalizada de esperanza.

P. ¿Usted considera que el bolero haya salvado los roles sociales y las conductas estereotipadas como el machismo? nos referimos a que en muchas canciones de este género mucho se habla de la mujer como prostituta, perdida, santa, etc.

R. Es bien curioso, pero yo en los boleros no veo machismo; lo que veo es una absoluta desesperanza y sumisión ante la mujer, el hombre manifiesta a través del bolero su profunda incapacidad para enfrentarse a ella. En el fondo la mujer en el bolero siempre vence de la mejor manera, llevando a la desesperación al cantor; esto sí que es importante, en lugar de macho el hombre se transforma en un ser desprotegido.

P. ¿Entonces el machismo quedaría sólo en la careta ?

R. Pues yo diría que sí, pero esto nos situaría frente a un fenómeno importante que es el machismo nacional: un encubrimiento de la incapacidad del hombre para resolver sus problemas. Reduciendo este machismo a una especie de caricatura, diríamos que un hombre engañado no coge una guitarra...se pone a insultar a la mujer, corre tras de ella, la agarra de los pelos y para que les cuento. El macho esta más cerca de ser un llorón que un macho tal y como lo entenderíamos; está más cerca de un desinflamiento del ego.

P. ¿Usted considera que las letras románticas de los boleros de antaño han evolucionado si nos referimos al CD "Mi tierra" de los Estefan, o de "Nada Personal" de Armando Manzanero ?

R. ¿Qué es eso de "Mi tierra", quién es Gloria Estefan?... bueno, yo no estoy muy bien al día; yo soy un teórico, no un especialista, eso debe quedar claro. Yo me acerco al bolero porque



es un fenómeno que me importa. Cuando me dijeron que íbamos a hablar del bolero yo acepté enseguida, porque es una posibilidad que yo piense en el bolero; no es fácil que yo dedique mi tiempo, con todos los líos en los que estoy metido, a desentrañar los misterios del bolero mexicano; entonces, si esperan de mí una revelación les diré que yo espero una revelación de ustedes...

****CARLOS MONSIVÁIS****

"Descubrí que los años cuarenta y cincuenta son particularmente fértiles en inventiva, en creación de atmósfera, en intensidad vital. Que son el contrapunto de la sociedad cerrada, rígida, clerical, sin pasiones, moralista. Al lado de la buena sociedad crece o hierve el universo de los cabarets, de prostíbulos, de canciones en sinfonolas, de compositores que se desvelan noches enteras para lograr el bolero perfecto, de cantantes que de pronto daban en el centro de la creación temperamental, dolida, desgarrada, vencida, fracturada, de algo equivalente al blues en el bolero o la canción ranchera." ¹²

Las perspectivas son muchas, pero el ver a través de la lente de un personaje clave dentro de la cultura popular resulta sin duda enriquecedor para la óptica del entrevistador y sus lectores, es por eso que decidimos aventurarnos en la búsqueda del autor de Amor perdido (1977), Entrada libre (1987), Escenas de pudor y liviandad (1988), A ustedes les consta (1980), Días de guardar (1970), Lo fugitivo permanece (1989), entre otros. Ensayista, cronista y periodista, Carlos Monsiváis (México D.F., 1938) accedió a darle vida a la siguiente conversación.

P. ¿Considera que su vida ha tenido algo que ver, directa o indirectamente con el bolero mexicano ?

R. Desde luego, me siento una criatura del bolero; toda mi formación sentimental se dio a través del bolero, en parte por las influencias de la infancia, adolescencia y juventud, y en parte también porque cada uno elige las mitologías que le resultan afines, o con las cuales le es mucho más fácil comunicarse. Yo elegí para mi vida emocional, la atmósfera del bolero que es por supuesto delirante, falsa, mitómana, inventora de vivencias, pero que me sigue resultando indispensable, y en la que creo fervientemente, en tanto eso, en tanto atmósfera mitológica. A mi me tocó como

¹² Entrevista con Carlos Monsiváis, La Jornada Semanal, No. 170, 13 de septiembre de 1992, p. 33.

adolescente y joven una etapa en la que uno no se enamoraba a secas, se enamoraba a ritmo de bolero.

P. ¿Cuál es su concepción personal acerca del bolero ?

R. Creo que es una creación popular de fuerza indudable que proviene en su mejor manifestación de acreedores con un indudable talento melódico, que en lo que se refiere al bolero adelgaza y divulga los hallazgos de la poesía romántica y de la poesía modernista, que en verdad no han logrado trascender de esa zona. No hay influencia de Neruda o de Sábines; digamos que el bolero requiere de un tipo de despliegue poético al alcance de todos, y lo único al alcance de todos a estas alturas sigue siendo lo relativo a la poesía romántica y a la poesía modernista.

Desde luego tiene una gran influencia de la música popular norteamericana, en una etapa en la que muchos de los compositores trabajaron en Estados Unidos: Gabriel Ruíz, Consuelo Velázquez, María Grever y Gonzalo Curiel. Las excepciones fueron Agustín Lara, Alvaro Carrillo y Armando Manzanero. No obstante este último, que es un conocedor profundo de la historia del bolero, también deja ver una influencia de la música popular norteamericana.

Básicamente el bolero depende de la propia tradición musical hispanoamericana; en sí mismo es una tradición muy vigorosa. Manzanero debió escuchar a Miguel Pous, Mario Ruíz Andangel, a José Antonio Méndez; no hay en este sentido creaciones surgidas de la nada, el bolero sí es una tradición.

Me parece que ahora que está tan revaluado, prueba la fuerza de lo melódico, sobretodo en materia de música popular sobre muchas otras opciones, lo cual prueba también que lo relativo al enamoramiento de la pareja, o a las ráfagas que queden de la atracción por las bohemias depende mucho de un tipo de canciones con las que el oyente se identifica, y también de las canciones que le representan al oyente una tradición irrenunciable.



P. ¿A qué atribuye usted que en sus libros aparezcan constantemente frases de boleros?

R. A que me divierte muchísimo toda esta atmósfera de la cultura popular, ya que en lo personal, en lo muy íntimo, sigo adherido sentimentalmente a lo que el bolero me descubrió; pero por lo demás no soy un caso único, se pueden contar 50 ó 60 títulos de libros recientes en México y América Latina de letras de bolero, por ejemplo: Sólo Cenizas hallarás de un escritor dominicano; Pero sigo el Rey de un escritor colombiano que retomó el título de la canción ranchera; Arráncame la vida de Ángeles Mastreta, título que evoca el tango-bolero de Agustín, etc.

P. ¿Sabía usted que se le considera como un renegado del bolero ?

R. ¿A mi renegado del bolero ?

P. Si según palabras de Paco Ignacio Taibo I.

R. No sé que habrá querido decir, yo soy un cultor del bolero...desde luego, si hemos de ser francos, Paco Ignacio Taibo no sabe absolutamente nada del bolero.

P. Desde su perspectiva como escritor ¿Cuál es el lugar que ocupa el bolero dentro de la cultura nacional ?

R. Es un género sentimental con un lugar más dentro de la cultura popular que de la nacional. Ciertamente todos hemos oído boleros y la mayoría seguimos, de un modo u otro, fieles a esa causa. Entonces, dentro de la cultura popular ocupa uno de los lugares básicos en todo lo que tiene que ver con la fabricación, la evocación, la invención de los sentimientos.

P. ¿Podría considerar usted tener un acercamiento creativo con este género más adelante ?

R. Me parece un género muy superior a mis fuerzas; necesitas una capacidad poética extraordinaria, no de la gran poesía pero sí

de una poesía con una eficiencia notable y de una impregnación de la memoria, y de eso yo carezco. Yo jamás hubiese podido escribir : "Mar se me fue, dijo adiós en toda su lejanía, mar sabes bien como duele perder un amor", o "Yo sé que nunca besaré tu boca, tu boca de púrpura encendida, yo sé que nunca llegaré a la loca y apasionada fuente de tu vida".. "Tú llegaste silenciosa... en estas horas de tristeza infinita en que tu ausencia pesa más en mi vida, hay tantos recuerdos que guarda mi alma dormida aquellos besos que quemaron mis labios, aquellas cosas que temblando decías dónde han quedado vida mía."

No estoy hablando de talento literario, estoy hablando de la capacidad de dar con las palabras exactas que describen memorablemente para el oyente un sentimiento y que se acoplan a la perfección con una melodía: "Como yo te amé por poco o mucho tiempo que me quede por vivir es el verbo que jamás podré volver a repetir comprendo que fue una exageración como yo te amé." ¿Eso es literatura?, seguramente no pero esa letra de bolero es perfecta.

P. ¿Podríamos decir que es retórica, simple retórica ?

R. No, simple retórica no, porque es una retórica de una eficacia y perdurabilidad...*Bésame mucho* que es una expresión vulgar retomada por Consuelito Velázquez, se ha convertido en una referencia mundial. En la Segunda Guerra Mundial un soldado de origen mexicano muere en el Pacífico, y según sus compañeros, sus últimas palabras son: "Bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez." Entonces es una retórica que está muy presente y la música puede ser notable...*Perfidia* fue elegida por Warner Brothers como canción para seis películas, la más famosa fue **Casa Blanca** —en un momento dado Ingrid Bergman y Anfir Foguerty bailan *Perfidia*—.

Cuando vuelva a tu lado de María Grever ha merecido también versiones portentosas: **Britain Washington** de Anita Franklin, e incluso un disco notable de Esther Phillips. De Manzanero *Somos novios* fue interpretada por Elvys Presley y también por Carmen Marré...entonces estamos hablando de un género con una efectiva



presencia internacional, aunque como género musical sólo en Latinoamérica ha logrado una fuerza desbordada.

P. ¿A qué se atribuye esto ?

R. A que el sentimentalismo latinoamericano creó el bolero, pero éste a su vez también fue creado por el bolero, es toda una historia.

P. Pecando de metafísicos, ¿en alguna medida considera que el bolero es un vivo reflejo del alma mexicana ?

R. No, yo creo que es un vivo reflejo de la necesidad, de que todos aquellos formados en una tradición hispanoparlante tenemos arraigo a melodías que nos recuerdan etapas de nuestra vida y que nos construyen de inmediato zonas de crecimiento y desarrollo emocionales.

P. ¿Y cómo visualiza usted la evolución que ha tenido el bolero desde su "Época de Oro" hasta el momento ?

R. Ha pasado por una situación muy difícil en donde estaba totalmente fuera de moda, cuando el rock era la única expresión que se consideraba...en un momento dado, gracias a Lara, el género rompe con la dictadura del tango, luego se perfecciona la canción romántica, se aprovechan las lecciones de los cubanos, que son inventores del género, y se vale de la industria del disco para difundirse.

La continuidad es perfecta: es la época de Lara, de Gabriel Ruiz, de Consuelito Velázquez, de María Grever, de Gonzalo Curiel, en fin. Luego vino una segunda generación muy notable que no tiene tanta difusión. Una tercera generación viene marcada por la figura de Alvaro Carrillo, que revitaliza el bolero y lo pone al alcance de una generación ya plenamente urbana que necesita de ese impulso sentimental. Después viene la etapa de la decadencia, con figuras aisladas: Arturo Castro, Luis Demetrio, y luego aparece Manzanero que en 1967 —un año que uno pensaría ya totalmente sojuzgado por el rock— impone 12, 15 canciones: *No, Contigo*



aprendí, *Adoro, Mía, Aquel señor, El ciego*, en fin. Viene luego la etapa de la languidez, marcada por algunos momentos excepcionales, y luego toda una recapitulación de los cien años y de las compañías grabadoras, provoca un florecimiento marcado notoriamente por dos discos de Luis Miguel.

P. ¿Cuál es su opinión acerca de las nuevas versiones de este género ?

R. Me parece necesario, me parece absolutamente necesario. Estados Unidos ha construido su cultura popular gracias a eso. De las primeras versiones de *Cold Parkier* a las de ahora hay un mundo de distancia, pero uno puede ver en los años 80 las versiones de *Cold Parkier*, y puede oír ya en los 90 **Red Haronok Blue** que es un disco y un video con versiones nuevas interpretadas por nuevos artistas; tal es el caso de Sharin Coneri, Alin Lenoz, en fin, y el resultado es igualmente notable. *Sony Love*, cantado por Hawer King y Katherine Greisson en la película **Kissme Kate**, difiere de *Sony Love* cantado por Alin Lenoz, en este homenaje a **Red Haronok Blue** y difiere de *Sony Love* cantado por Diane Borbik; pero las cuatro versiones son extraordinarias.

P. Tomando en cuenta la situación económica, política y social del país ya no es la misma que hace 50 años, ¿a qué se debe que sigan aceptando las letras de estas canciones ?

R. A que el bolero ya tiene un prestigio histórico, ya es algo que representa una visión de comunidad. A que la gente sigue enamorándose; a que la gente sigue creyendo que cuando evoca amores tempestuosos; efectivamente estos existieron; a que la cursilería es el centro de las reacciones emocionales en cualquier país, en cualquier circunstancia y a que eran creaciones realmente formidables.

P. ¿Ha notado diferencias significativas entre las nuevas producciones del bolero y los boleros clásicos?, hablando de los Estefan particularmente.

R. A mí no me interesa nada lo de Gloria Estefan, pero no noto una diferencia realmente importante entre *Un poco más* de Alvaro Carrillo y *No se tú* de Armando Manzanero; me parece que corresponden al mismo impulso.

P. Y hablando acerca de las nuevas producciones de letras románticas como *Nada Personal*.

R. *Nada Personal* es una canción de armonías ya muy influidas por toda la producción de los últimos años, pero es en esencia una canción que corresponde a una tradición de manera muy estricta. Se dice "entre tú y yo no hay nada personal" como se hubiese dicho en los años 50 "pensé que un nuevo cariño podría de mi mente alejarte calmando mi sufrir."

P. ¿Se puede pensar entonces que lo que ha cambiado es la forma de expresión?

R. Ha cambiado algo, la estructura melódica necesariamente ha cambiado por toda la renovación internacional, la letra casi no ha cambiado, lo que sí es el ánimo de quienes escuchan en una mínima medida, en lo básico; en 100 años de vida el bolero sigue siendo el mismo.

P. ¿Considera que el bolero clásico ha sido rescatado por los nuevos intérpretes, o al contrario, que los nuevos intérpretes han sido rescatados por el bolero ?

R. Más bien, y no porque no sean buenas las nuevas versiones. La versión extraordinaria de *Inolvidable* sigue siendo la de Tito Rodríguez, no la de Luis Miguel. Es imposible superar versiones de Alberto Beltrán, Cecilia González, de Bienvenido Granda; incluso en un nivel ya muy local, pero significativo, nadie podrá cantar "Hipócrita" como Antonio Badú, aunque recientemente se han hecho versiones muy buenas.

P. ¿A caso las empresas discográficas se han valido del sentimentalismo inherente del bolero para explotar el gusto musical del mexicano?

R. Ese es su negocio; no saben hacer otra cosa. Lo que pasa es que a pesar de las mismas compañías, de su codicia, han logrado grabar canciones excepcionales; pero sólo en el momento que Juan Gabriel decide pelear por sus derechos se inicia una recuperación de lo que es el espacio propio del compositor, anulado por las casas discográficas.

P. ¿Qué es lo que pasa con los nuevos compositores de boleros ?

R. Es algo que también yo me pregunto. Lo que pasa es que no tienen la difusión suficiente, y también les pasa que el crédito enorme que se le concede al bolero es en función histórica, no en su nueva función. Por eso hay nuevos boleros, y por eso también no se admiten, no se divulgan, en este caso Manzanero sería la excepción.

P. Retomando lo dicho hasta este momento, ¿usted considera que el bolero podría volver a tener una segunda época dorada?

R. Es imposible, pero se van a seguir dando épocas del bolero doradas a base del repertorio tradicional.

P. ¿Cuáles serían entonces las perspectivas de aceptación para este género musical ?

R. Que se grabe cada vez con más sentido histórico, que los cantantes elijan un compositor para hacerle homenaje a la obra, y que se vayan redescubriendo los intérpretes; el auge de Chelo Silva, por ejemplo, precipita el auge de Paquita la del Barrio.

****CARLOS CUEVAS****

"Luchar por conservarse como bolerista es lo más importante para Cuevas, quien le apuesta al amor y cuya gran inquietud es seguir grabando boleros que continúen perennes en éste y el siguiente siglo. Por eso graba temas originales y recurre al trabajo de compositores actuales, como en el caso de doña Conchita Bulnes, una mujer que atesoró sus composiciones desde que estudiara en el Conservatorio Nacional de Música." ¹³

"Desde el vientre de mi madre yo creo que escuchaba los boleros; a los dos tres años mi mamá siempre cantaba para sí, y siempre eran boleros, por eso se me quedó "pegado" ese ritmo tan bonito. Mi papá nos ponía música de toda : zarzuela, opereta, para que conociéramos y nos empapáramos de lo que era la música. Pero siempre me incliné más por los tríos, por Marco Antonio Muñoz, por Pepe Jara, por todos los boleristas..."

Carlos Cuevas

El estudio del piano, el canto y la guitarra, la influencia musical de la época y el ejemplo de su hermana Aída fueron factores que motivaron en Carlos Cuevas una definida vocación artística, inquietud que lo llevó convertirse en "la mejor voz de 1988" en el Festival de Valores Juveniles Bacardí y Compañía.

En 1989 ganó para México el primer lugar en el Festival Internacional del bolero, celebrado en La Habana, Cuba. De nueva cuenta en el año de 1990 el "Rey del bolero en México" llegó al primer sitio, esta vez dentro del Festival OTI Nacional con la canción *Bolero*, que es uno de los más bellos homenajes que se han hecho a este género musical y a sus autores.

¹³ Vilchis Elena, "Carlos Cuevas, un cantante que no cesa de apostar a la música romántica, *La Crónica de hoy*, Sección B, 10 de octubre de 1996, pp 12 y 20.



P. ¿Qué es lo que particularmente te ha atraído del género ?

R. El ritmo, y sobre todo cantar, que es lo que más me gusta, lo que más siento desde muy chavo; yo me acuerdo que la primera canción que me aprendí fue *Mía* de Armando Manzanero, aparte cantaba otras cosas. Mi ídolo de infancia fue Joselito Vagabundo, entonces cantaba “Despierta paloma de mis amores...”, que es una canción yucateca... lo que más me atrae del bolero es eso, cantar; es lo que me sale, además de que me atrapa su ritmo tan cadencioso; no hay otro ritmo tan bonito como el bolero.

P. Desde tu perspectiva como intérprete ¿Cuál es el lugar que ocupa el bolero dentro de la cultura popular nacional ?

R. Creo que el bolero es un ritmo importante no sólo en México, sino en Latinoamérica, porque cuántos hemos nacido por el bolero, y cuántos nos hemos enamorado gracias al bolero. Esto es muy fácil de explicar, basta con sentir todo lo que hay detrás de llevar serenata a una mujer, o de saber sentir lo en que esa mujer puede despertar una serenata, una canción, *Gema*, por ejemplo. Además no debemos olvidar que el bolero ha estado presente en otras manifestaciones de la cultura de masas, en la literatura, en el cine mismo, desde aquella que fue considerada como la época de oro.

P. ¿Consideras Carlos que el bolero podía equipararse a la música ranchera como género representativo del sentir mexicano?

R. Definitivamente sí, porque en Japón por ejemplo, evocan a México mediante el bolero, allá Los Panchos fueron grandes ídolos. La última vez que estuve en Europa —en Madrid— me metí a una tienda de discos y ahí puedes encontrar desde Los Panchos, Paquita la del barrio, etc., entonces te das cuenta de que el bolero forma parte de México, parte de nuestra cultura popular.

P. ¿A qué atribuyes el éxito que el bolero está teniendo actualmente?

R. El bolero nunca ha decaído, siempre en nuestro país ha habido un trovador cantando boleros. El bolero nunca murió, lo único que faltaba es que una figura de gran talla lo hiciera masivo, y esto es lo que sucedió con Luis Miguel.

P. Entonces tú piensas que Luis Miguel rescató al bolero, no podría ser que el género rescatara en un momento dado a Luis Miguel como intérprete?...

R. Pues, yo diría que hay algo de ambas cosas en esto, porque Luis Miguel era balada y era de chavos, entonces, cuando se pone a cantar boleros se gana a toda la gente. En ese momento hasta yo me vi beneficiado porque siempre he cantado boleros y ahora, cuando los más jóvenes empiezan a gustar del género, es cuando siguen mis canciones.

P. ¿Cuál es papel que han jugado las empresas discográficas en este resurgimiento del bolero?

R. Es el principal, ellas estructuran al género y lo traducen en mayores alcances mediante la publicidad y la producción, sin embargo, creo que debería haber más apoyo a la gente que quiere cantar bolero, jóvenes sobre todo.

P. ¿Qué factores propician que el bolero tenga un nuevo auge desde tu perspectiva?

R. Esto se ha dado en los últimos años, el movimiento vino de España, donde los Panchos estaban vendiendo una locura de discos; es curioso que todo se tenga que importar, cuando tenemos al alcance un ritmo que es tan nuestro. En 1989 yo fui a participar al Festival del Bolero en La Habana y gané un primer lugar con una canción de Armando Manzanero, en ese entonces pude conocer y compartir mi experiencia bolerística con figuras como Fernando Fernández, Vicente Garrido, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, etc. Desde ahí empezó a pegar el bolero....Hasta el 90, cuando gané el

festival de la OTI con la canción *Bolero*, el bolero volvió a ser tomado en serio, volvió a surgir como algo que nunca murió, vino a ser consciente en el gusto de la gente que en un momento dado se vio envuelta en ritmos más bailables, como el rock o la lambada, o la bachata de Juan Luis Guerra; estos ritmos pasaron, pero el bolero sigue vigente; ahora todo mundo quiere cantarlo, porque es una forma auténtica que tenemos los jóvenes para enamorarnos.

P. Dada la importancia del romanticismo implícito en el bolero ¿Por qué se sigue recurriendo a temas de antaño, por qué no grabar nuevos temas?

R. Yo he grabado temas de antaño, pero en mi nueva producción he incluido temas nuevos, después de todo un bolero es eso, un bolero.

P. ¿Cuándo surge la idea de grabar temas de boleros con la Filarmónica?

R. Cuando escuché el último disco de Plácido Domingo y con el apoyo de ese gran músico que es mi amigo Gustavo Fariás. El bolero es el mismo, suena igual mientras tú no le rompas el ritmo.

P. ¿Cuáles son las cualidades que debe tener un intérprete de boleros?

R. Tiene que respetarse en primer lugar la esencia del bolero, que es ritmo; irlo cantando con pasado; ir diciendo la frase como se debe decir y como decimos "saber bolerear", sentir lo que se canta en cada estrofa, ir acorde con cada compás.

P. Como cantante clásico de boleros en nuestra actualidad, ¿cuál sería tu opinión acerca de las nuevas producciones, por ejemplo, Jorge Avendaño Luhrs con *Vuélveme a querer* y Manzanero con el romántico tema *Nada personal*?

R. Son excelentes, excelentísimos eso es lo que hay que hacer. Yo creo que mi próximo disco va a ser producido por

Chamín Correa y Jorge Avendaño, porque él tiene temas muy buenos. Manzanero sin duda siempre ha sido un maestro, y *Nada personal* es una canción divina; ya hacía falta un trancazo así en la canción romántica, de esta manera es como el bolero sigue existiendo.

P. ¿Crees que hay diferencia entre los boleros clásicos y los nuevos?

R. No mucha, es la misma estructura; lo que pasa es que ahora estás hablando como...como hablamos los chavos, es decir, con otras palabras, ya no vas a decir: "escondí concha nácar..." , pues los chavos se preguntan ¿qué es eso?, entonces ahora dices: "Entre tú yo no hay nada personal...." ..estamos hablando en un lenguaje más cotidiano.

P. ¿Una evolución en las formas de expresión?

R. Nada más, y buscar también la palabra exacta.

P. Carlos ¿Cuánto tiempo más piensas que puede tener vigencia el género?

R. Toda la vida, no es un "boom", el bolero ha vivido por más de 100 años y esto no puede cambiar de la noche a la mañana, porque las nuevas generaciones hemos aprendido a que tenemos una opción válida y auténtica para hablarle a la mujer. Tarde o temprano. el día que te enamoras vuelves la cara al bolero, por eso gracias a Dios los que nos dedicamos al bolero tenemos trabajo, la gente está ávida del bolero. El público de la capital es el que más se acerca a este género, es el público que en un momento dado se puede dar el lujo de asistir a un centro nocturno, comprar una botella de coñac y disfrutar un breve instante el romanticismo, del que finalmente se hace un negocio.

P. ¿Cuál es aquí el papel de la publicidad?

R. Déjame decirte que es importante y no; existen tantos factores, yo no sé...si no fuera porque en la radio difunden tanto el

género, a lo mejor ni me tomarían en cuenta. Si la gente compra mis discos, no es por mi calidad de voz o por ser Carlos Cuevas, sino por todo lo que hay detrás del disco: arreglistas, orquesta, edición, publicidad, etc, lo cual fija una garantía de calidad.

P. ¿Qué nos puedes decir en este contexto del éxito de los “romances” de Luis Miguel?

R. Me imagino que ha de ser gratificante estar en primer lugar del Hit Parade, pero a mí no me gustaría ser un primer lugar, siempre viviendo en la zozobra de que al rato te bajan al segundo, y qué haces, vas a estar sufriendo, no puedes ni comer. De cualquier manera Carlos Cuevas está aquí siempre, creciendo gracias al público que en realidad es fiel al romanticismo.

P. ¿Cuál consideras que fue el caso del éxito de Luis Miguel entonces, el encanto del bolero o su calidad interpretativa?

R. Se unieron los dos factores, para mí es un gran cantante; con él se hizo una revolución increíble en México, su calidad como intérprete es muy grande, porque muchos otros que también son baladistas y quisieron meterse en esto no pegaron.

P. ¿Crees que se pueda estar viviendo en este momento una nueva época dorada del bolero?

R. No se está viviendo, estamos retomando canciones ya conocidas, si de verdad quisiéramos hacer una nueva época dorada lo tendríamos que hacer con nuevas canciones. Por ahí está Jorge Avendaño y a lo mejor están escondidas tres o cuatro personas más.

P. ¿Acaso es que hace falta dar oportunidad a los nuevos valores de la composición para que volviera a vivirse otra época dorada en el bolero?

R. Nada más que salieran dos o tres chavos a cantar boleros y que pegaran con tubo, eso sería sensacional. Ahí está Francisco

Javier, que va a grabar con Chamín Correa. Él grabó un disco de boleros que se vendió muchísimo, y que bueno que todavía hay gente como él, que graba boleros, porque es una ayuda para mí, no me dejan morir solo. También grabaron Tania, Eugenia León; mi hermana Aída va a grabar boleros con María Grever bajo la dirección de Chamín Correa. Entonces, eso es lo que hay que hacer, que los cantantes de escuela, los cantantes populares grabáramos nuevos boleros, para que exista una nueva época dorada, una época bonita en el bolero.

P. ¿Y cuál es la oportunidad que ustedes como intérpretes le dan a los compositores?

R. Yo que más quisiera, grabar puros temas nuevos; lo que pasa es que también esto es una terrible competencia de mercado y de negociaciones, entonces a mi productor, Nacho Morales y a Chamín, no les conviene grabar puros temas nuevos, porque es difícil entrar en la radio.

Yo, en lo personal estoy luchando por eso, y cuando ya sea más reconocido Dios quiera que pueda tener la oportunidad de cantar boleros nuevos y así marcar el estilo del nuevo Carlos Cuevas.

****ALEJANDRO AURA****

Resulta difícil definir profesionalmente a un hombre tan polifacético como Alejandro Aura Gladix: poeta, cuentista, dramaturgo, director de escena, actor, conductor y guionista de radio y televisión; en fin, todo un personaje del quehacer cultural en México.

Toda la autoridad que le merece hablar del bolero la obtuvo de su constante convivencia con este género musical, desde su primera infancia, hasta su trabajo como conductor de los programas **Azul** (serie biográfica de Agustín Lara transmitida hace algunos años por canal 7) y **Un poco más** (revisión de los temas que han forjado la historia musical del siglo XX en nuestro país transmitido por canal 11) en el que participa como anfitrión desde hace poco más de año y medio.

Otros programas televisivos en los que ha participado como conductor son **Entre amigos** (canal 7) y **En su tinta** (canal 7). Destacan también los programas radiales **Pesca de Piratas** (Radio Educación); **Miscelánea del Ángel**, en el que participó como conductor junto al columnista (Reforma) Germán Dehesa (Radio Mil); **La bolsa de la vida** (Radio Mil) y **La sobremesa de Acir** (pláticas con intelectuales que se transmite de lunes a viernes de 15:30 a 17:00 hrs.).

Su prolífica carrera ha cosechado premios importantes en los diferentes ámbitos y categorías, como la beca del Centro de Escritores (1964-65), el premio de poesía en el Concurso de la Juventud (1971), premio a la mejor coactuación de la Sociedad de Críticos de Teatro por su participación en la obra **Los exaltados** (1974), premio a la mejor obra infantil de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro con la obra **Los totoles** (1985), y muchos más.

Sus libros, testimonios de fina inspiración, han sido publicados por las principales casas editoriales de nuestro país (Siglo XXI, Océano, Mortiz, Cal y Arena, Posada, Cideli y el Fondo

de Cultura Económica), se cuentan entre otras: Poesía joven de México (1967), Alianza para vivir (1969), Varios desvelos y dos docenas de naturalezas muertas (poesía, 1971), Volver a casa (poesía, 1974), Tambor interno (poesía, 1975), Hemisferio sur (poesía, 1982), Patria vieja (poesía, 1986), Salón calavera, las visitas (1987), Historia de Nápoles (1988), Los baños de celeste (1989), La hora íntima de Agustín Lara (1990), Júbilo no (1966), etc.

P. ¿Considera que su vida se ha visto ligada al bolero más allá del aspecto profesional?

R. Sí, mucho, porque la gran época del bolero mexicano es mi niñez, coincide con mi niñez. Yo pase mi infancia oyendo boleros, además de que la cultura del entretenimiento doméstico era la radio, y en mi casa, como en la mayoría, se oía la XEW, que era la estación más popular y terminó por pervertirnos de la misma manera en que pervertió después la idea del entretenimiento.

En aquellos tiempos, considero que se tenía una idea mucho más legítima de ello, y los mejores compositores e intérpretes eran los artistas de esa casa, o por decirlo de otra manera, la casa controlaba a todos los artistas destacados.

De este modo todos los Agustines Laras, los Gonzalos Curieles, los Luis Arcaráz, etc. estaban ahí y era a quienes yo escuchaba todos los días, así que imaginense que estoy marcado a fuego por el bolero. Después vino una época muy larga, en la que el bolero fue marginado completamente de los medios electrónicos, se fue al desván como un vejestorio y hasta hace algunos años comenzó de nuevo a asomar la cabeza; fue a partir de este momento que los intérpretes comenzaron a hacerle caso de nuevo y a tratar no de revivirlo —porque muerto no estaba— sino a tratar de reincentivar el interés de las nuevas generaciones por esta jugosa veta de nuestro arte, por esta rica veta de nuestra música.

P. ¿Cómo define Alejandro Aura al Bolero?

R. La verdad no me gusta hacer definiciones radicales, sobre todo de algo tan amplio y vasto como es el bolero. Esas son

preguntas que podría contestar un historiador o un investigador que define esto y otro, a mí no me interesa eso, sino el constante compromiso que tengo con el bolero; hago un programa de revisión de música mexicana en el canal 11 todos los sábados (**Un poco más**) y ahí estoy en contacto permanente con la música popular, no sólo con los boleros, pero debo aceptar que la columna vertebral del programa lo constituye este género musical.

P. ¿Cuál sería la idea de realizar un programa de este tipo y cuáles los objetivos que plantea?

R. Llevo poco más de un año conduciendo el programa, antes lo han conducido otras personas, y en cuanto al objeto es divulgar la música mexicana, darle un nuevo foro en la televisión. A raíz de **Un poco más** en el canal 22 y en la televisión comercial se empezaron a hacer programas de boleros, lo cual me parece muy acertado, pero este programa fue pionero en el género. Hace unos 10 años comenzaron a hacerlo Chalo Cervera y Claudio Brook, ambos conducían y hablaban de la música popular, Chalo también tocaba el piano y siempre había cantantes invitados. Más adelante, en la época en que Joaquín Cordero lo condujo, hubieron cambios en el ritmo, en la escenografía, en el ritmo del programa, cambios en los participantes y en todo, pero digamos que el objetivo principal de darle un espacio a la riqueza musical mexicana del siglo XX siempre se ha cumplido.

P. ¿Considera que el programa ha tenido aceptación entre el público televidente?

R. Me sorprende la mucha aceptación que ha tenido, porque ciertamente el programa tiene sus ribetes de cursilería, empezando porque por cierto aire de solemnidad los cantantes siempre van de largo; para mi gusto yo hubiera vestido a los interpretes de jeans pero a lo mejor hubiera fracasado el programa. El hecho concreto es que el año pasado la AMPRYT (Asociación Mexicana de Productores de Radio y Televisión) nos otorgó el premio al mejor programa musical de la T.V., lo que habla de una enorme audiencia en todo el país.



La emisión libre sólo se capta en la ciudad de México y sus alrededores, pero a través del cable se ve en todo el país, y me consta que lo ve muchísima gente, porque cuando voy de compras al super, en el mercado, y en todas partes, gente de diversas edades me saluda y hace alusión al programa, y algo que me ha parecido alentador es que lo ven familia —según las personas que me han abordado, las cuales en su mayoría sobrepasan los 40 años—

P. ¿Considera que el aumento de público joven que ha tenido el programa se deba en alguna medida a las reapropiaciones que recientemente se han hecho del bolero?

R. Yo creo que sí; por eso digo que yo lo hubiera hecho de otra manera (refiriéndose al programa), justamente pensando en eso, en que el bolero corre por las venas de todos los mexicanos. Por más conjuntos internacionales y por más rock y salsas que nos hayan invadido brutalmente, todos, al final de las fiestas, al final de las reuniones, en los paseos colectivos, extraemos del arcón de nuestra melancolía: “A través de las palmas que duermen tranquilas la luna de plata se arrulla en el mar...”, ya sea porque se lo oímos a nuestro papá, a nuestra mamá, a la abuelita o no sé a quien, pero esto hace que los jóvenes de ahora se acerquen a este tipo de programas y al género.

P. ¿Podríamos decir entonces que el género podría representar a México en la misma medida en la que lo hace el género ranchero?

R. La diferencia radica en que el género ranchero es rural, mientras que el bolero es urbano; a lo largo de este siglo se ha marcado notoriamente la diferencia. Es increíble como de ser un país rural, hemos pasado a ser un país urbano; como una mayoría de mexicanos vivían a principios de siglo en el campo, y como a finales de siglo la población ha ido concentrándose en las ciudades. Es por eso que esa transformación de rural a urbano se liga al cambio en el gusto musical. Es aceptable que aún tengamos gran inclinación por la música ranchera, tomando en cuenta que era toda la música popular mexicana a principios de siglo, fue en los

20, cuando comenzaron a crecer las ciudades cuando empezó a impulsarse al bolero.

P. ¿Dentro de su faceta literaria ha tomado en consideración al bolero?

R. No, curiosamente no, escribí un libro que se titula La hora íntima de Agustín Lara en el cual hablo mucho de la época, pero no precisamente de la música; es una crónica del siglo, una perspectiva de un espectáculo de Agustín Lara pero no precisamente del bolero.

P. Hablando un poco más de esto ¿cuál ha sido el proceso experimentado por el bolero desde la época clásica hasta nuestro tiempo?

R. Para ser francos no tengo una secuencia temporal del desarrollo del bolero; lo que sí puedo decir es que los primeros boleros tienen una gran carga antiranchera, el anhelo por hacer algo totalmente distinto de lo que era la música popular de entonces. Quizás no le haya sido ajena al bolero la influencia del tango, que era entonces la música cosmopolita por antonomasia —había logrado imponerse en Latinoamérica y en Europa—; el tango le prestó mucho de su urbanismo al bolero, hasta que vino la reconciliación en lo que conocemos como bolero ranchero —que es una combinación de la música rural y la música urbana—, el cúlmen fue José Alfredo Jiménez...pero ya, esos no son mis temas, no me hagan decir barbaridades.

P. ¿Qué opina de las nuevas versiones que se han hecho del bolero a nivel comercial?

R. Me parece muy bien que se hagan nuevas versiones, con nuevas orquestaciones y con nuevos modos de interpretarlas...lo que hacen Eugenia León, Tania Libertad, lo que hace Mario Bermejo, Betsi Pecanins, etc., me parece maravilloso, es un magnífico trabajo cultural el readaptar o recircular parte de nuestra riqueza musical; no creo de ninguna manera que el respeto a la cultura esté identificado con el acartonamiento y la solemnidad, es



decir, que los boleros se tengan que volver a tocar como se tocaban al gusto de la época de los 30 y los 40. Ahora hay otra manera de disfrutar la música, hay otros instrumentos, hay electrónica que entonces no había, hay un montón de cosas que modifican nuestra relación con el arte, por qué no hacer nuevas versiones con la misma música, las mismas melodías.

****GUALBERTO CASTRO****

La voz de Gualberto Castro nació por y para el bolero, esta cualidad cultivada por la dedicación le ayudó a ganar en dos ocasiones el Festival OTI internacional (1971 en Río de Janeiro con la canción *Y después del amor* de su hermano Arturo Castro, y en 1975 en Puerto Rico con la canción *Felicidad* del maestro Armando Manzanero) y en una más la versión nacional de este concurso (1974).

En 1978 el intérprete que surgió del grupo musical Los hermanos Castro se hizo acreedor al galardón "mejor intérprete" en el Festival de la Canción en París. Más adelante se ganó la misma denominación en Cuba dentro del Festival internacional del bolero en el año de 1995.

P. ¿Como interprete qué es lo que más le atrae del bolero?

R. El bolero, más que un estilo, es un sentimiento. Por este sentimiento siempre he cantado boleros. Al igual que la música ranchera, considero que bien se podría incluir al bolero como uno de los géneros más representativos en nuestro país. El bolero es un sentimiento que hay que saber interpretar, no sólo es un patrón rítmico, en él hay mucho de romanticismo, es la música romántica por excelencia y es el género que más se liga al amor.

P. ¿A qué tipo de público van dirigidas en particular sus interpretaciones?

R. Siempre que hacemos algo tratamos que vaya dirigido a todo tipo de público...aunque en este momento predomina otro tipo de música, por ejemplo la música grupera, siempre existe esa brecha que nos lleva a la sensibilidad; en el caso de los jóvenes, esa sensibilidad se identifica con Luis Miguel, que hizo un par de discos de bolero y que le han funcionado muchísimo.



P. ¿A qué atribuye el éxito del bolero, tanto en su época dorada como en la actual ?

R. Indudablemente se refiere a que un artista del calibre de Luis Miguel se haya decidido a grabar boleros. A lo mejor a cualquier otro artista, no sé, yo, Carlos Lico, Lucho Gatica, que somos intérpretes clásicos de boleros nos ha pegado alguna canción, pero el hecho de que lo haya grabado Luis Miguel, cuyo mercado está enfocado a los jóvenes, tenía que resultar un éxito. Para el público joven fue una novedad, un descubrimiento; para nosotros los adultos no lo fue, pero igual podemos disfrutar de este tipo de versiones, gracias a Luis Miguel el bolero ha resurgido.

P. ¿Entonces considera que el éxito de los “romances” se basa en un condicionamiento y no en el valor del género mismo?

R. No, desde luego que no, los boleros tienen un valor muy grande, porque su manejo del idioma es bellissimo, es una música bien hecha; lo que pasa es que los jóvenes están enfrascados, están ocupados en escuchar otro tipo de música, pero cuando un artista como Luis Miguel graba esta música, entonces descubren la calidad del género y responden a ello.

P. ¿Esto podría reflejar una falta de cultura musical en la juventud actual ?

R. Pues no falta de cultura musical, sino falta de difusión del género, por que si una cosa no se difunde cómo se va a conocer, algo que no se difunde fuertemente pasa desapercibido.

P. ¿Cuál considera que ha sido el papel de las compañías disqueras en el éxito que obtuvieron los “romances” ?

R. Sabemos que Luis Miguel viene apoyado, aparte de ser un excelentísimo intérprete, por toda una plataforma económica muy fuerte; cuando las compañías disqueras apoyan a un artista así el resultado es un éxito seguro.



P. ¿Cuál es la opinión de Gualberto Castro en relación a las nuevas producciones de boleros, hablando del caso de los Estefan y de Jorge Avendaño ?

R. Son producciones muy bien logradas, con un sonido muy actual y muy bellas; cuando las cosas están bien hechas tienen un apoyo publicitario muy fuerte que redundará en el éxito.

P. ¿Cuáles serían las cualidades especiales que se requieren para componer e interpretar este género musical ?

R. Para cantar bien boleros necesitas experiencia y sensibilidad, para componerlos se necesita un extraordinario manejo del lenguaje, sensibilidad y experiencia. Parece fácil escribir boleros, pero para hacer un buen bolero hace falta eso; ahora los nuevos compositores están más preocupados por hacer música grupera porque lo que persiguen es hacer dinero. Un caso reciente de buen bolero es *Nada Personal* de Armando Manzanero.

P. Tomando en cuenta lo que acaba de mencionar ¿sería factible pensar en una nueva época dorada del bolero ?

R. Las cosas van y vienen, pasan y regresan; ahora los chicos están usando ropa que se usaba en los setentas: pantalones acampanados y zapatos de plataforma; así sucede también con la música, da vueltas, a lo mejor al rato pasa de moda la música grupera y empieza una música distinta, pero el bolero siempre va a estar ahí: no está perdido, porque la buena música es para siempre. Yo espero que vuelva a darse una nueva ola de boleros, que este género vuelva a ponerse de moda, ojalá así sea, Amén.

P. ¿Cuál es la esencia del bolero, cómo podemos decir que *Nada personal* es un bolero ?

R. El bolero es un patrón rítmico y temático, independientemente de los arreglos la temática romántica define al bolero como tal.

P. ¿Y las reapropiaciones no rompen con ese patrón rítmico, no será que el bolero de los 90 raya en lo que podríamos denominar la balada ?

R. El bolero y la balada son muy similares, sobre todo en el tipo de manejo del idioma, en el tipo de melodía; lo único que cambia, insisto, es el patrón rítmico, fuera de eso ambos ritmos son muy parecidos. Lo mismo sucede cuando a una balada la conviertes en bolero o un bolero en ranchera, o una ranchera de José Alfredo Jiménez se transforma en bolero.

P. ¿Cuál es la trascendencia que ha tenido el bolero a nivel internacional ?

R. Es grande en la medida en que el bolero identifica a nuestro país, es un prototipo de la música mexicana, ya que el bolero creció en México.

P. ¿Cuánto tiempo podría durar el éxito de este género musical, hablando del caso de Luis Miguel ?

R. Luis Miguel es una artista extraordinario, fuera de serie, es el Sinatra de México y va a tener éxito siempre, cante lo que cante.

P. ¿Entonces si Luis Miguel no canta boleros este género volverá a dejarse en el olvido ?

R. No, desde luego que no, pero con todo el respeto que me merecen otros intérpretes de boleros, como Francisco Javier, no se podría igualar nunca a Luis Miguel, porque son artistas con características totalmente distintas, y Luis Miguel, siendo el cantante de moda, ha proyectado de manera impresionante al bolero. Con esto no quiero decir que el bolero va a tener éxito sólo en labios de Luis Miguel, *Nada personal* no lo cantó él, y sin embargo es un éxito, no obstante Luis Miguel siempre será una garantía de éxito.



P. ¿Cuál sería entonces la proyección del bolero en el futuro?

R. Es una pregunta difícil, porque el futuro no es predecible, pero una cosa sí puedo decir, el bolero va a estar aquí siempre, porque es la música romántica por excelencia. Mientras exista sensibilidad va existir el bolero, porque nunca se podría llevar una serenata con el *Rock de la cárcel*; siempre terminas en caer en manos del bolero. No puedo decir cuanto éxito va a tener, pero que va a estar vigente siempre, eso es un hecho.

****CHAMÍN CORREA****

Arreglista, compositor y maestro del requinto, ganador del premio Guitarra de Oro por 8 años consecutivos en Pezzaro, Italia, Chamín Correa es y ha sido desde siempre fiel amante del bolero, desde *El reloj*, cuando integrara el trío Los tres caballeros (junto a Roberto Cantoral y Leonel Polanco), hasta la interpretación individual que hizo de *Nada personal* en su CD titulado Guitarras, Amor y cuerdas (Fonovisa 1997).

Su aportación al bolero se compone por 70 canciones (entre ellas *Traicionera* y *Volverás*) y alrededor de 150 discos grabados. Por 30 años se desempeñó como director artístico en las producciones musicales de figuras como Julio Iglesias, Oscar Chávez y Victor Iturbe. Es por todos reconocida su labor como el mejor arreglista de cuerdas en México y América Latina; su último trabajo en este sentido lo realizó con Francisco Javier en la producción Boleros II, que salió al mercado el pasado mes de marzo, y del cual espera una buena respuesta, tomando en cuenta que su precedente Boleros logró vender un total de 500 mil copias.

P. ¿Cuál es la principal diferencia que puede apreciarse en un bolero clásico y en una nueva producción de este género ?

R. No existe, una canción de bolero siempre será buena, de ahí que permanezca viva siempre; es lo que hizo Luis Miguel, retomar canciones viejas que se renuevan a través de la juventud.

P. Tomando en cuenta la evolución musical ¿a qué se debe este nuevo auge que se ha observado en el género bolero ?

R. A que son canciones que están literaria y musicalmente bien construidas. Son temas que se han quedado para toda la vida. Si a esto se une el hecho de que el intérprete tenga que ser precisamente Luis Miguel, el resultado es que la juventud finalmente se vuelve a tomar sus raíces culturales, de las cuales el bolero constituye parte esencial.

P. ¿Por qué se siguen retomando temas antiguos, qué es lo que pasa con los nuevos compositores ?

R. Eso es lo que yo me pregunto, siempre he exigido que se escriban cosas nuestras para restar influencia a los extranjeros. No se puede escribir algo mejor que la música de bolero, si los jóvenes lo hicieran el resultado sería un producto fresco y actual.

P. ¿Considera usted que el bolero pierde sus virtudes al modificarse sus arreglos ?

R. No porque la esencia del bolero es la letra, los arreglos yo los realizo, pero dándoles siempre una atmósfera actual; uno no debe hacerse viejo; hay que estarse actualizando constantemente. De ahí que yo mismo me he atrevido a usar sintetizadores en los arreglos, esto ayuda porque la juventud ha acostumbrado su oído a ellos, sin embargo tengo presente siempre que hay que respetar la obra y el aroma de la canción, que es lo que no se puede alterar nunca, pues la esencia está en la letra y en la música.

Esto es como un óleo, si no tienes un marco bonito te desmerece la pintura, en este caso se tiene la canción, el cantante y un marco muy bonito que es el arreglo.

P. ¿Cuál es la importancia del intérprete para que un tema musical llegue a tener éxito ?

R. Es importante relativamente, Luis Miguel jugó un papel importante; pero el bolero rescató a Luis Miguel, no Luis Miguel al bolero. El bolero permanecerá en el gusto de sus oyentes por muchos años, sea quien sea el intérprete.

P. ¿En este contexto sería posible que se diera una nueva época dorada del bolero ?

R. Esta es una nueva época dorada del bolero, las baladas que se escuchan en la actualidad en realidad son boleros, son cuatro cuartos (4/4 es la medida del requinto), tal como lo han hecho



Mijares y José José, lo único que cambia son las sonoridades, las cuales son más nuevas, más actualizadas.

P. ¿Es comparable el impacto de la música ranchera a la penetración que ha tenido el bolero en el gusto del pueblo mexicano ?

R. Definitivamente, son nuestras raíces; me da mucho gusto que cantantes como Alejandro Fernández sean aceptados por la juventud cuando se trata de un intérprete de música ranchera; lo mismo sucedió con el bolero de Luis Miguel; esto es significativo ya que se trata de ídolos jóvenes.

****ROBERTO CANTORAL****

Con tan sólo unas cuantas palabras Roberto Cantoral puede hacer un resumen de los factores que precipitaron el "boom" del bolero en los 90, y aunque seguramente su aportación no es la más sustancial o la más crítica, lo cierto es que él es considerado uno de los gigantes del bolero. Quién más llegado el momento podría decir "Reloj no marques las horas... ella se irá para siempre cuando amanezca otra vez" o "...regálame esta noche, retrásame la muerte." Otras de sus hermosas composiciones son *La barca*, *Demasiado tarde*, *Te perdono*, etc.; de las más recientes aparecen *El triste*, *Me está gustando*, *Soy lo prohibido*, *Yo lo comprendo* y otras.

P. ¿Cuál es su opinión acerca de las nuevas grabaciones de boleros clásicos ?

R. Muy buenas, porque son canciones que gustan en todo el mundo y hay razón de sobra para volverlas a grabar y saber de antemano que grabarlas resultará un éxito; ha sido una idea extraordinaria.

P. ¿A qué se debe que el bolero esté teniendo este nuevo empuje, tras haber dejado en el pasado a la época que se considera como la dorada para este género musical?

R. Porque todo es elíptico, todo vuelve, sobre todo cuando hablamos de canciones que gustan y han estado siempre presentes; a esto se agrega la implementación de nuevas instrumentaciones a partir de una tecnología sofisticada.

P. ¿Se considera importante al intérprete en relación al éxito que llegue a tener una canción?

R. Desde luego que ayuda, sobre todo en el caso de Luis Miguel, que tiene una fuerza extraordinaria de interpretación.



P. Partiendo de la existencia de reapropiaciones, ¿será posible que pudiera darse una segunda época dorada del bolero?

R. Es difícil de predecir, esto no te lo puede decir nadie, todo depende del momento. Quizás se dé...

****CONSUELO VELÁZQUEZ****

“Las obras que he escrito están basadas en la vida propia y ajena, porque me conmueve todo lo que pasa al ser humano, tal vez por eso mis boleros le llegan a la gente, porque coinciden con su vida”

Consuelo Velázquez

Muchos autores están totalmente de acuerdo en que la fuente de su inspiración emana de lo que concierne al ser humano, la variante radica en que la subjetividad modifica la forma de expresión y la percepción de los hechos de la vida.

Consuelo Velázquez es el mejor ejemplo del conocimiento interior proyectado en la inspiración, misma que demuestra que la vida vista a través de la sensibilidad femenina puede seducir al mismo diablo, sólo basta recordar ese “bésame mucho como si fuera esta noche la última vez...”

P. Consuelito ¿podría explicarnos qué diferencia encuentra entre las nuevas composiciones de boleros y los boleros clásicos?

R. Todo va cambiando en la vida, cada generación tiene su música; yo recuerdo que cuando era niña se escuchaba otro tipo de canciones, pero una vez que llegó el bolero se apoderó de todo el mundo, y cuando hablamos de bolero nos referimos a uno solo, los arreglos pueden ser distintos, pero en esencia el bolero siempre será el sentimiento.

P. ¿A partir de esto, usted considera que podría darse una nueva época del bolero?

R. Claro que sí, no se porqué no pasa, es música que le llega a todo el mundo y que no se olvida nunca.



P. ¿A qué atribuye usted que el bolero siga teniendo éxito después de tantos años?

R. El bolero es un género que le llega al ser humano, por la letra y, desde luego, por la música, ya que en conjunto llegan a recordarnos momentos de nuestra vida.

P. ¿Y por qué grabar temas ya conocidos, qué pasa con los nuevos compositores?

R. Quizá es la falta de difusión; en mi caso yo no he dejado de componer, tengo algunas canciones guardadas, alguna que otra está editada y tal vez pronto reúna material para lanzar al mercado un nuevo disco.

****ARMANDO MANZANERO****

“Armando Manzanero aseguró que el bolero vivirá por siempre por que son historias de amor reales que reflejan las amarguras y las alegrías de la pareja. “Mientras esas cosas sigan pasando en el mundo, habrá bolero. Y cuando algún latino necesite decir algo al ser que ama, lo hará con un bolero”¹⁴

Aquel que dijera “quién no se ha enamorado con un bolero” bien pudo haber dicho “quién no se ha enamorado con una canción de Armando Manzanero”, ya que al maestro se le puede reconocer como el novio eterno de la canción romántica. Su indolegable fe en el amor puede percibirse al evocar el color de los cerezos en *Somos novios*, canción que marcó a hierro y fuego el lirismo contemporáneo. Se añaden a su repertorio creativo *Todavía*, *Esta tarde vi llover*, *Mía*, *Adoro*, *Felicidad*, etc.

Después de haber lanzado la producción **Nada personal** con la disquera Azteca Music y en vísperas de cumplir 30 años de haber grabado su primer disco (1967), Armando Manzanero decidió reinstalar en 1997 el aroma del bolero con **Romance III** que es la secuencia de los dos albums grabados por Luis Miguel.

¹⁴ “El bolero vivirá por siempre” (AFP), *Uno más uno*, 15 de mayo de 1996, p 25.



P. ¿Tomando en cuenta los cambios de ideología, las nuevas manifestaciones y tendencias musicales, etc. a qué se debe el nuevo auge del bolero?

R. A que es muy nuestro y a la proyección internacional del género. No bastaría con que Luis Miguel grabara a José Alfredo Jiménez, si su música no tuviera de antemano una proyección internacional.

P. ¿Cuál es su opinión acerca de las nuevas producciones de boleros que se han realizado recientemente?

R. Todo lo que suene a bolero o a música romántica, es en mi opinión lo mejor, es lo que siento, lo que quiero y por lo que siempre he luchado.

P. ¿Considera preponderante el papel del intérprete o en su opinión el bolero vive por sí mismo?

R. No, no, creo que todos los intérpretes del mundo son buenos cuando cantan lo que les gusta; un ejemplo sería Lucerito cuando hizo boleros con mariachi, Mijares ¡que cosa más linda!. La canción romántica se canta con ganas, porque es muy dúctil muy fácil.

P. ¿Cuál es la diferencia que observa entre las canciones clásicas del bolero y las nuevas producciones?

R. Ninguna, si acaso ha cambiado el vocabulario, el lenguaje, pero las historias son las mismas. Todos los temas ya están escritos, todo está ya pensado, todo está hecho; lo único que se hace es cambiarle el traje a lo que ya existe.



P. ¿Dónde se encuentran los compositores contemporáneos, por qué se siguen grabando las letras de boleros clásicos?

R. Porque hay un factor denominado público, el cual tiene una fuerza tremenda, incontenible. Es impresionante ver como llegan las modas, en los vestidos, los peinados, los zapatos, la nostalgia nos hace volver; es por eso que un éxito de 1926: *El día que me quieras* resulta una variante exitosa, al igual que su original; y si dentro de 30 años la vuelven a grabar sucedería lo mismo.

P. ¿Considera que es a partir de la reapropiación que se puede dar una nueva época dorada del bolero?

R. Sí, realmente se está viviendo. Lo que están cobrando, lo que se está recolectando en materia de música romántica es impresionante; los títulos existentes se tocan en bares, en cualquier lugar, el bolero es el mejor regalo del ingenio y del sentimiento.

P. ¿Qué nos podría decir en cuanto al reconocimiento que se le da actualmente a los autores?

R. No hay un reconocimiento total debido a la gran facilidad que hay en nuestro país para plagiar y registrar las obras de otros. Espero que la nueva ley que la Sociedad de Autores y Compositores promulgó el pasado 24 de diciembre de 1996 se aplique y la situación de los compositores mejore, creo que sería el mejor incentivo para continuar con tan bella labor.



****ACRELIO CARRILLO****

"Cuando ya no me quieras... (no me finjas cariño) y Amor perdido son canciones de serenata, románticas, de arrepentimiento... "Quisiera convencerte que es mentira que yo te traicione con otro amor, pero mi orgullo me ha detenido y no podrás gozar con mi humillación..."..mis canciones se ubican cien por ciento dentro del género bolero."

Acrelio Carrillo, compositor
del inolvidable tema *Desesperanza*

P. ¿Maestro podría explicarnos la diferencia existente entre un bolero clásico y lo que se conoce con el nombre de reapropiación?

R. Bueno, tenemos el ejemplo clásico de Luis Miguel que graba temas de bolero pero con nuevos arreglos, de esta manera recomienza la comercialización del bolero, la evolución del bolero.

P. ¿Sería posible considerar que se diera una nueva época dorada del bolero?

R. El bolero no ha muerto nunca, cuando parece que se duerme, la sorpresa es que vuelve a despertar...el bolero es, sigue y seguirá siendo admirado por los jóvenes y viejos de siempre.

P. Ante esta afirmación ¿minimiza el papel del factor publicidad?

R. De ninguna manera, es como la Coca-Cola... la publicidad es importante, pero el bolero trae en sí la inspiración del alma, y siempre resurgirá tras la existencia de nuevos géneros musicales, porque el bolero es sentimiento.

P. Considera al bolero representativo de nuestro México en la misma medida que podría serlo la canción ranchera?

R. Los dos géneros son muy respetables, pero no se podría comparar la inspiración de Guty Cárdenas, Palmerín y Agustín Lara con la de José Alfredo Jiménez, es otra cosa. El bolero simboliza el alma del mexicano. La música ranchera habla de cantinas, de borrachos.

P. ¿Qué sucede en la actualidad con los compositores de boleros, acaso son una especie en extinción?

R. Claro que los hay, existe gente que escribe boleros bellisimos y es sabido dentro del medio que los hay y hasta mejores que los de antaño, pero no se les da la oportunidad, no se impulsa a esos nuevos valores. El que se les dé apoyo a los nuevos valores no significa que los compositores consagrados queden desplazados, ellos siempre tendrán un sitio importante en la música popular mexicana.

P. ¿Cuál sería la diferencia esencial entre el bolero y la balada?

R. Podríamos decir que la balada es un bolero moderno, gracias a ciertos arreglos; se agrega a esto la evolución en el lenguaje y la forma de expresión.

****LIZA ROSEL****

Es probable que sólo algunos recuerden a Liza Rosel en sus inicios como actriz, lo cual hace necesario mencionar su participación en las películas **El médico de las locas** (Tin-tán), **La Faraona** (Lola Flores), **Bodas de Oro** (Arturo de Córdoba), cintas **Al compás del Rock and Roll** (Rosita Arenas), **Viva la juventud** (María Victoria), **Hay Jalisco no te rajés** (Fernando Casanova) y **México de noche**.

Dos de sus estelares fueron **Al ritmo del twis** (Loco Valdés) y **Susana la coqueta**, donde aparece tocando la batería demostrando, además de aptitudes histriónicas, un talento especial para la música. Su inclinación natural y el acercamiento con el bolero en su primera época la llevaron a escribir la canción *Adiós, adiós amor* tema que en su momento llegaría a ser un hit.

Actualmente Liza Rosel ha decidido retomar su faceta de compositora y se encuentra interesada en escribir boleros modernos y música grupera.

P. ¿Cuál es su opinión acerca de las nuevas reappropriaciones de boleros?

R. Son buenas, pero considero que el bolero nunca ha muerto realmente. En la actualidad se le han hecho arreglos modernos y ha vuelto a ser un éxito; en lo que concierne a las nuevas composiciones considero que son más atrevidas, sin embargo, de una u otra forma, el bolero no ha muerto y siempre va a estar aquí.

P. ¿A que atribuye este fenómeno?

R. A que el romanticismo, el amor, siempre van a existir. En todas las épocas de la vida el romanticismo está siempre presente, y de eso está hecho el bolero.



P. Como actriz contemporánea a la primera época del bolero ¿podría hablarnos de la relación existente entre este género y el cine?

R. El bolero precedió a la época dorada del cine mexicano. Las letras del bolero marcan la pauta para que se proyecten historias a través del cine. El concepto musical llegaba y le seguía la historia argumentada; esto sucedió porque el bolero está en todo aquello donde hay sensibilidad, es por eso que ha sobrevivido a pesar de la moda del rock, el heavy metal, rock pop, etc. y la prueba de esto es que Luis Miguel, siendo un artista contemporáneo optó por el bolero.

P. ¿Qué nos puede decir acerca de las nuevas producciones de boleros?

R. La evolución no está en la música, sino en las letras, éstas son un poco más adaptadas al hoy. El bolero entra también en la evolución intelectual pero a nivel expresivo, conciso y directo.

P. ¿Considera falta de creatividad o de interés el hecho de que se estén retomando temas de antaño, qué pasa con los compositores de boleros, acaso son una especie en extinción?

R. No creo que los compositores de boleros hayan desaparecido, yo compongo boleros modernos...

P. ¿Pero qué sucede con las nuevas generaciones de compositores?

R. Parece que les es difícil ubicarse en aquel pasado del bolero, sin embargo si se componen boleros todavía, sólo que más actualizados; es un hecho que el género seguirá evolucionando.

P. Hablando de una evolución ¿es un cambio para bien o para mal?

R. Para bien, porque todo se renueva y es tan así que los autores clásicos de bolero están realizando composiciones



modernas de boleros dirigidas a la juventud, sin olvidar claro a la gente que vivió ese ayer.

P. ¿No será que estamos confundiendo el atractivo que le da la tecnología a las nuevas composiciones con la calidad que pudieran llegar a tener éstas a nivel texto?

R. Si, estamos en el momento de actualización de un género que surgió en una época diferente. Los temas de boleros en la actualidad se encasillan y es por eso que dan paso a temas que difunden The Sacados, Caló y todas esas gentes. A su vez esta música cae en el encasillamiento y no da paso al verdadero romanticismo del bolero genuino.

En la actualidad pesa más la tecnología y en consecuencia los arreglos modernos que se le dan al bolero se convierten en un factor más importante que las composiciones mismas.

P. ¿Qué cualidades debe tener el intérprete de boleros?

R. Ninguna en especial, al vulgo hay que darle lo que pide solamente

P. ¿Cuál sería la diferencia entre un bolero clásico y un bolero moderno?

R. La esencia sigue siendo la misma, lo que cambia son las letras, quizá son más atrevidas.

P. ¿Cuál sería la principal característica del bolero?

R. El tema porque los arreglos pueden variar; de ahí se han derivado los híbridos del género como sucedió con el bolero ranchero.

P. ¿Se podría vislumbrar de una nueva época dorada del bolero en nuestra actualidad?

R. De forma distinta pero si se ha dado, la pauta la dio Luis Miguel y pegó...

P. ¿Quiere decir que el público sigue voces y no al bolero por sí mismo?

R. ¡No!, el público sigue en definitiva la esencia de la canción y del ritmo, el intérprete es otra cuestión.

P. ¿Dónde queda la importancia de la difusión y la publicidad?

R. La publicidad tiene que ver mucho con el éxito del género en nuestro tiempo, pero es innegable que el bolero seduce.

****PAQUITA LA DEL BARRIO****

Quien fuera en su niñez y juventud conocida como Francisca Viveres Barrada, "Paquita la del barrio", se ha distinguido por ser una figura clásica del bolero en su forma viva. La oriunda de Alto Lucero Veracruz, que un día integrara el dueto Las Golondrinas, confiesa sentir especial vínculo con el bolero y con el público que noche a noche acude a los centros nocturnos ciudadanos a disfrutar la influencia romántica del bolero ranchero en la voz de esta singular intérprete.

P. Modas, ritmos que alcanzan la plenitud y se dejan en el olvido...¿Porqué después de tantos años sigue en pie nuestra fidelidad hacia el bolero?

R. En lo personal considero que es de las mejores músicas que tenemos en México. Las letras son hechas pensando en el ser humano y basadas en su vida, es lo que el bolero lleva dentro.

P. ¿Considera que existe estrecha relación entre los temas que interpreta y en lo que siente?

R. Definitivamente, el bolero se ha hecho de vivencias y yo me identifico con ellas. Mi gusto por el bolero nace de una vivencia personal: yo estaba disgustada con mi esposo y escuché un bolero ranchero titulado *Cheque en blanco* y me gustó, me llegó, y el día que lo canté el público lo sintió, lo vivió conmigo. Eso es el sentimiento que todos llevamos dentro.

P. ¿A qué tipo de público dirige sus interpretaciones?

R. En mayor parte a las mujeres, pero también a los hombres; todos nos sentimos identificados con las letras de los boleros.

P. ¿A qué atribuye el éxito del bolero en su época dorada y en la actualidad?

R. Un factor importante es que las canciones reflejan el sentir colectivo e individual. Hasta se podría decir que el bolero es escrito por el pueblo y no por un compositor.

P. ¿Usted encuentra alguna diferencia entre las interpretaciones clásicas y las actuales?

R. Si, ya no existe el verdadero sentimiento profundo, sincero; ahora las interpretaciones son actuadas, fingidas. El bolero ranchero, que es el que yo interpreto por lo regular, siempre esconde una tristeza profunda que se anida en muchos otros corazones.

P. ¿Cuál es el papel que han jugado las compañías disqueras para que se diera este nuevo auge del género?

R. Juegan un papel importante. Estas le dicen al intérprete "qué te parece si probamos suerte con tal género o tema", como sucedió con Luis Miguel; siempre están pendientes del público al que irá dirigido y del portavoz, saben que los jóvenes admiran a este niño y que por consiguiente lo van a aceptar con este tipo de canciones.

P. ¿Podríamos hablar de una moda fugaz al referirnos a este nuevo auge del bolero o de algo más trascendente?

R. Al parecer es sólo un momento, la imagen de Luis Miguel es la que vende a final de cuentas.

P. ¿Entonces dónde queda el papel que juegan las letras de los boleros en la actualidad?

R. Yo creo que a pesar de todo es un papel justo y aceptable; las letras son sentimientos, son canciones que llegaron y se quedaron porque fueron hechas con el alma; de eso se han valido muchos para comercializar con ellas.

P. ¿Cree usted que el bolero se encuentra a la par de la música ranchera como representativa de nuestro país?

R. Sí, porque el bolero lo hemos vivido intensamente. Después de la música ranchera y el bolero, la música norteña nos representa a nivel internacional.

P. ¿Qué ha sido del compositor de boleros, porqué se cantan temas de antaño y no boleros más frescos, nuevas composiciones?

R. Es triste decirlo, pero de los compuestos en la actualidad sólo uno que otro bolerito le ha llegado al público; como que hay falta de sentimiento; en la actualidad es el puro negocio. Lo mismo pasa con los cantantes, realmente no me gusta hablar de estas situaciones por motivos que todos conocemos, pero en la vida a veces es necesario hablar y decir lo que uno siente. Para mí el verdadero artista, el que realmente se diga que canta bonito, necesita haber vivido, necesita tener verdaderos sentimientos que lo ligen a la canción, ya sea en el presente o en ese ayer. No se vale cantar por el afán de dar un mero "espectáculo." Hay muchos que se dicen artistas pero no lo son, en realidad un buen cantante tiene que reunir talento y sensibilidad.

P. Varias personalidades del ambiente coinciden en decir que actualmente se está viviendo una nueva época dorada del bolero, ¿Cuál es su opinión?

R. No créo que ninguna época sea comparable con aquella época preciosa en donde en cualquier lugar se tocaba bolero, aunque es de reconocer que en la radio cada vez se tocan más canciones nuestras.

P. ¿Cuáles considera que serían las perspectivas del bolero a futuro?

R. Sólo puedo decir que es música viva, y en la vida se experimenta el dolor, el amor, despecho... todo eso es el bolero, la música que nació para quedarse.

"Arranca con tus besos pedazos de mi alma..." amena charla con:

****FLORES Y DUEÑAS****

Jesús Flores y Escalante (Puebla, Pue., 1944) y Pablo Dueñas Herrera (México, D.F., 1959), ambos investigadores, musicólogos y periodistas, fundan en 1985 la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., que tiene como misión rescatar, promover y difundir las entrañas musicales de México y Latinoamérica.

Sus archivos particulares constan de un importante acervo fonográfico, fotográfico y hemerográfico, el cual es transmitido a través de artículos periodísticos, programas de radio y televisión. Hasta la fecha han publicado más de 50 fonogramas con grabaciones históricas. Han realizado series radiofónicas en distintas emisoras fungiendo como asesores musicales y comentaristas especializados, figuran entre ellas: **La última noche que pasé contigo, Historia del bolero, Música en la noche, Panorama Cultural, Dándole cuerda a la vitrola y Sones y canciones.**

También trabajaron en la Filmoteca de la UNAM como asesores históricos de la serie **Los lustros del cine Mexicano** y de un proyecto sobre la canción popular en el cine mexicano.

Jesús Flores y Escalante es autor de los libros: Chingalislán (1979), Salón México (1993) y Brevísima historia de la comida Mexicana. Por su parte Pablo Dueñas es creador de los libros: Bolero (1989) y Las Divas en el teatro de revista Mexicana (1994).

Al unisono escribieron Cancionero Romántico, los 75 boleros de todos los tiempos (1994). Actualmente, son conductores del programa **Nostalgia** transmitido por la XEW AM.

Todo inicio tiene un final, y es por ello que con esta entrevista cerramos la serie dedicada al género musical bolero.

Pero antes de hablar de despedidas mejor adentrémonos a la cabina de radio donde nace **Nostalgia** para desentrañar los misterios de esta música. Hoy corresponde mirar tras el lente de los especialistas Jesús Flores y Pablo Dueñas.

P. ¿Cómo se da su primer vínculo con la música de bolero?

Pablo: prácticamente desde que nazco. En aquel momento el bolero se escuchaba en muchas estaciones de radio; recuerdo que Radio Variedades transmitía boleros rancheros con Alvaro Zermeno y Javier Solís y Panorama presentaba las novedades de Gloria Lazo y de Lucho Gatica. En los 60 el bolero prácticamente era la música de moda por excelencia; el rock and roll y la balada estaban presentes pero tenían sus espacios distintos.

Concretamente en el bolero se hallaba implícita la canción romántica, ahí tenemos a la Sonora Santanera que se escuchaba en los altavoces de las ferias y en las sinfonolas, restaurantes, etc.

Jesús: el bolero para mí ya es fundamental ... se escuchaba en mi núcleo familiar, a través del fonógrafo. Los primeros boleros que recuerdo son los de Agustín Lara y algunas cosas de Lilia Mendoza. Es como algo que llevo incrustado desde mi infancia y cuando llego a la etapa previa a la juventud me doy cuenta que el desamor, amor y los "contra ellas" son frases y palabras que forman parte de la vida.

Creo que es el caso de muchos; como niños escuchamos esas canciones pero no las retribuimos emocionalmente a nuestro concepto vivencial porque no estábamos en condiciones de tener un amor explosivo.

Crí-crí significaba algo pero en los primeros días queda relegado. Es el caso por ejemplo de los Cuates Castilla, que componen a los doce años aquel dichoso bolero que dice: "Cuando ya no me quieras no me finjas cariño" ... esa es la

entrada de un servidor al mundo del bolero en 1978, que posteriormente se convertiría en mi forma de vida.

P. ¿Cómo se desarrolla su gusto por el bolero en el ámbito profesional?

Jesús: esto se da en la juventud, cuando me inicio en el mundo de la poética, ávido de desentrañar los misterios del amor. Posteriormente me encuentro con que las canciones de los boleros tienen una significación literaria, emocional, política, socioeconómica, psicológica y cultural en todo el entorno de la vida mexicana.

Hubo una etapa en que el bolero fue absolutamente deteriorado; sociólogos, psicólogos y trabajadores sociales decían "ya chole con la música de amor y contra todo". Pero no se percataban de que era la única forma de comunicación emocional, donde los portavoces de toda esa emotividad literaria y musical eran los tríos, los grandes cantantes y la sinfonola.

Pablo: en la etapa anterior a la profesional no nos damos cuenta si esa o tal canción es un bolero o no, pero nos gusta. A mí me inquietaba poder reconocer claramente a qué género pertenecían las canciones que me agradaba escuchar.

Es cuando descubro el mundo de la música y mi afinidad por las canciones viejas, así como la capacidad de poder distinguir hasta qué punto una canción puede dejar de ser bolero para convertirse en balada o en canciones como *Bésame mucho* y *Farolito*, hasta qué punto deja de ser vals para convertirse en bolero, etc.

P. ¿Cómo podemos distinguir la música del bolero de otras piezas similares?

Pablo: el bolero es un ritmo, es un género tan identificable como el danzón o el cha-cha-chá. El problema del bolero radica en que la estructura de sus canciones es idéntica a la de otros ritmos, como el fox o algunos vales, donde se repite la segunda

parte de la canción; incluso el blues tiene un intermedio musical, lo que no implica que la gente tenga que conocerlo. Es por eso que resulta realmente difícil poder afirmar a ciencia cierta si es o no bolero una canción.

Jesús: en los 70 y 80 se vivió la época de crisis del bolero; se decía que sólo a los viejitos les gustaba el bolero y que el género en si ya estaba totalmente aniquilado; que los tríos estaban fuera de moda y que lo único que debían escuchar los jóvenes era a los vocalistas de aquel momento: Manuela Torres, Napoleón, José José, Juan Gabriel, etc., sin saber que lo que ellos estaban cantando eran boleros.

Cuando Pablo y yo nos unimos para crear la Asociación Nacional de Estudios Fonográficos uno de los objetivos fue difundir en los medios de comunicación lo que era nuestra cultura musical. De alguna manera nosotros, como investigadores, logramos crear la conciencia de ampliar un poco más el concepto del bolero y de no sujetarlo al pasado.

P. ¿Cuál es su concepto de bolero?

Pablo: es el prototipo de canción romántica. Como investigador yo podría decir que es un ritmo, una forma musical, que independientemente de la letra que pueda tener: festiva, amorosa, triste, romántica, desoladora etc., se desarrolla más musical que textualmente.

El bolero ha traspasado lo que es su propia rítmica para transformarse en un prototipo de lo que es la música romántica. Existen canciones que pudieron no ser boleros y sin embargo lo son.

Jesús: hace algunos años encontramos un libro dedicado al bolero escrito por una señora española, no recuerdo su nombre, en donde ella no tuvo la técnica para dilucidar o clasificar cuáles eran boleros y cuáles no...puso de chile, mole y pozole: blues, vals, y fox. Esto le sucede a quien no tiene la capacidad de distinguir el género, pero a nivel profesional es elemental la distinción, incluso para la elaboración de antologías que venden las empresas discográficas. El bolero es

exactamente como el danzón (dos por cuatro), como "Sin ti no podré vivir jamás ..." esas son las variaciones del bolero.

Es algo que no se puede confundir. Entonces ese concepto que uno va retomando del bolero es eminentemente cultural. El concepto literario es de coplas decimonómicas; estamos hablando de mediados del siglo pasado cuando Adolfo Bécker, junto con otros poetas españoles, empiezan a crear el concepto esotérico de lo que ha de ser la canción hispana: se habla de manos, bocas, flores marchitas que están pegadas junto al muro, de aves sin nido y esa es la base fundamental del bolero.

De Cuba nos llega un bolero cargado de despecho para hablar de amor y sus variantes. En Yucatán adquiere un tono cándido y México entero lo retoma y lo mezcla con todos los conceptos de bolero del centro, norte y del sureste para crear un bolero extraordinario, basado fundamentalmente en el concepto musical romántico que el mexicano posee.

Posteriormente surge —entre lo hermoso y el desamor— el bolero cachondo, erótico, lúdico. Eso es el bolero, la música representativa de México.

P. ¿En qué medida puede considerarse al bolero como música representativa de México?

Jesús: sucede que el bolero es de origen cubano, pero llega un momento en que enraíza de tal manera en nuestro país, que se convierte en algo propio. Los mexicanos tenemos el concepto de que cuando algo llega y nos gusta inmediatamente lo mexicanizamos; le damos un mayor contexto poético, musical y emocional para guiarlo como representante de nuestra música. Pero no se puede definir si es o no representativa. La canción mexicana está pasando por una etapa muy veleidosa y subjetiva. Pero para saber hasta dónde podemos hablar de música mexicana tendríamos que hacer un análisis previo de lo que significa la canción mexicana: cómo es, cómo suena.

Además debe tomarse en cuenta a los híbridos: bolero-mambo, bolero-pop, etc. Todos esos ritmos combinados nacen en México y le dan un toque de subjetividad a este proceso.

A través de la apertura a la modernidad, la música de habla hispana se hermana. Y es la canción *Perjura*, de Miguel Lerdo de Tejada la que da pauta para ensamblar los conceptos musicales y literarios de nuestro bolero.

En Argentina se convierte en tango; zamba en Brasil, y así nuestras músicas regionales se convierten en primas hermanas.

Pablo: es muy difícil contestar eso. Se podría ver desde la perspectiva de que existe un híbrido definitivo que es el bolero ranchero, que se acompaña con mariachi. Esa podría ser la característica que lo haría sonar como música representativa de México.

Por otra parte podemos hacer referencia a la mexicanidad del intérprete y del autor. El bolero se vuelve mexicano cuando empiezan a surgir cantantes como Alfonso Ortiz Tirado, Jorge Vargas, entre otros y triunfa en lugares donde no se conocía este género. Inmediatamente el bolero adquiere un origen mexicano que se aleja de su verdadera raíz debido a que a la música cubana se relaciona más con géneros como el danzón, la guaracha o la rumba.

Pero muy a pesar del sello mexicanizado, sus orígenes son afroantillanos. México fue, en mayor medida, un escaparate del género bolerístico para trasladarse a todas las partes del mundo, no obstante el bolero puede ser representativo siempre y cuando se acompañe de elementos que se consideren como mexicanos.

P. ¿Qué significado cultural le ha dado la sociedad mexicana al bolero?

Jesús: en el preciso instante de la época dorada del bolero (1936 - 1955) la gente no se percató de que en el desarrollo del bolero están involucrados elementos históricos y sociales. Simplemente es un género que sirve para manifestar estados

animicos; lo mismo pasa en al actualidad con la cumbia o con la norteña, no nos damos cuenta de cuántos fenómenos sociales son cantados.

El entorno histórico está determinado en cada canción. En el momento que surge *Perfidia* se atraviesa por la etapa de la Segunda Guerra Mundial. En 1926-1928, cuando está vigente la canción *Un viejo amor*, se están asentando los efectos de la post revolución y toda actividad cultural y artística está por consiguiente impregnada de esa temática.

El bolero está incrustado incluso en la mentalidad de presidentes, de prohombres, políticos, etc. Cada uno de estos sujetos se encuentran dentro del contexto cultural y político de las naciones que tienen un bolero específico. En 1938 el general Cárdenas gustaba mucho de la canción *Rosa*, de Agustín Lara, la cual es relacionada con la expropiación petrolera..

Pablo: este fenómeno no se da únicamente en la música, también la cinematografía ejerce mucha influencia y retroalimentación con el contexto social de México. Esto tiene origen cuando E.U se consolida como país y a su vez nosotros ejercemos influencia en Sudamérica. En la época de la Segunda Guerra Mundial obviamente se presentó una interrupción de comunicación entre México y Estados Unidos, lo que permitió a los mexicanos exportar su música y difundirla por todo el continente.

P. ¿Entonces el bolero le canta al México que se nos fue de las manos?

Pablo: el bolero no es descriptivo...

Jesús : se percibe cierta nostalgia, lo que sucede es que le canta en un sentido emocional. Se entiende como algo retrospectivo y es tan cierto esto que estamos mencionando, que en estos momentos los jóvenes cantantes de todas las latitudes del mundo, tienen que "chutarse" un par de boleros para hacerse fama.

Un ejemplo claro es Luis Miguel; todo mundo dice que "Luisimi", revitalizó al bolero y eso ¡no es cierto!. Que Luis Miguel es el vocero de la juventud es cosa distinta. Todo esto se da a través de un proceso muy especial donde interviene nuestro más grande bolero moderno: el señor Manzanero.

Pablo: el bolero es vocero de la nostalgia, por que si no Luis Miguel, al interpretar las canciones *Todo y nada*, *Inolvidable* o *La Puerta*, hubiera tenido que cambiar las letras para modernizarlas de lo cual no hubo necesidad.

En el bolero lo que cambia es al armonía, eso es lo único que ha evolucionando en el bolero desde el siglo pasado. Con lo que respecta a Luis Miguel, él sabe perfectamente quién rescato a quién.

P. ¿Cuáles son las perspectivas para la futura aceptación del bolero?

Jesús: la música de bolero, al contrario que el danzón, es un género permanente. De cualquier manera lo van a refritear, revolcar como a la gata, pero seguirá siendo; no me refiero a los boleros viejos solamente, también tendrán que surgir nuevas canciones. El bolero vivirá por toda la vida, siempre y cuando exista sensibilidad.

Pablo: sobrevivirá, quizá simplemente le cambien de nombre pero continuará siendo bolero.