

Vanessa Knights
Inglaterra

El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana¹

Durante el curso del siglo veinte el género cubano del bolero se ha transformado en un fenómeno transnacional latinoamericano. El compositor e investigador cubano Rosendo Ruiz Quevedo nos dice que el bolero:

“...al trascender fronteras, registra permanencia quasi universal y [...] en la actualidad constituye más que un patrimonio nacional, un patrimonio cultural hemisférico de los pueblos hermanos del Caribe y de Latinoamérica”.

(1988: 5)

Para el investigador venezolano José García Marcano, “el bolero nos pertenece por igual ya que todos los hispanoamericanos tenemos en común nuestra afición por el bolero” (1994: vii). Los estudios generales de investigadores como el musicólogo cubano Helio Orovio (1995) o los colombianos Hernán Restrepo Duque (1992) y Jaime Rico Salazar (2000) demuestran la rica variedad del bolero en todo el ámbito americano. Hay

¹ Quisiera agradecer el apoyo del comité becario de la Universidad de Newcastle upon Tyne que me permitió viajar a la Habana en marzo y junio del año 2000.



muchas razones para la extraordinaria movilidad del bolero, las cuales se encuentran tanto en la forma musical como en la lírica. Como aclara José Loyola Fernández en su estudio de la capacidad del bolero para fusionarse con los ritmos bailables cubanos, la binarización y la polirritmia han favorecido no sólo la diversidad de los géneros bailables sino también la interrelación entre ellos (1997: 21-22). El desarrollo del bolero se caracteriza por la capacidad de interrelacionarse con una gama muy amplia de formatos vocales e instrumentales dando lugar a fusiones como el danzón-bolero, bolero-capricho, bolero-son, bolero soneado, bolero-mambo, bolero-chá, bolero-beguine, bolero-changüi, bolero-ranchero, bolero moruno, bolero-tango, bolero “rock” y bolero “salsa”. La musicóloga cubana Dinorah Valdés Pérez concluye su estimable trabajo de diploma para el Instituto Superior de Artes recalcando la flexibilidad del bolero:

“El bolero es dúctil y cambiante. Es capaz de manifestarse de forma independiente y asociado a otros [géneros] de diferentes complejos, a manera de inserción o complemento de sus rasgos esenciales. Esta particularidad se evidencia en los procesos de creación e interpretación”.

(1994: 73)

Además de las estructuras musicales, la lírica también contribuye a esa ductilidad que señala la investigadora cubana. Las letras de los boleros suelen ser impersonales. En su mayoría (hay excepciones importantes como los boleros borincanos de nostalgia para la patria) tienen un marco de referencia amplia y difícil de localizar con precisión. Muchos son diálogos entre un “yo” y un “tú” indeterminados que cambian de significado según el auditorio social/individual. El oyente puede identificarse con el “yo” que canta o con el destinatario de la canción, el “tú”. En el segundo caso opera una doble lógica por la cual cada “tú” receptor puede personalizar el “tú” amorfo de la letra para sentirse el único destinatario de los versos, pero a la vez hay una comunidad implícita de otros “tús” que comparten los mismos deseos, ilusiones y decepciones.

Las razones a las cuales he aludido se podrían calificar como internas al bolero. Hay varios factores externos que habría que considerar también. En el más reciente coloquio internacional de boleros de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos que tuvo lugar en la Habana (del 19 al 24 de junio de 2000), la eminente musicóloga



cubana, María Teresa Linares, recalcó la importancia del surgimiento de los nuevos medios de comunicación como la radio, la grabación, el cine y más tarde la televisión. Para consolidar su posición en el mercado las grandes empresas como las casas disqueras Edison, Víctor y Columbia necesitaban productos culturales que se podían vender en muchos países. El bolero tenía la ventaja que ya se conocía en diversos lugares del continente. A fines del siglo IX el bolero llega a las tierras de Puerto Rico, la República Dominicana y México con las compañías de teatro bufo y los espectáculos de circo que salían de Cuba a recorrer los países caribeños. En su estudio del bolero latino Helio Orovio cita al trovador oriental Emiliano Blez que recuerda haber viajado en 1894 a Puerto Rico y la República Dominicana con otro gran trovador Sindo Garay como integrantes del circo Los Caballitos de Griñán (1995: 31, 33). El bolero llega también muy pronto desde Cuba a México por las estrechas relaciones que se mantenían entre la isla y la región del Yucatán. Según Pablo Dueñas Herrero entre 1902 y 1904 Raúl de Monte lleva a los trovadores Adolfo Colombo, Alberto Villalón y Miguel Zaballa a México con su compañía de variedades bufo-cubano (1990: 17). Villalón, con otros grandes de la trova cubana se puede considerar como uno (entre muchos) de los padres del bolero y uno de los embajadores del bolero en México. La grabación de “La clave del triunfo del bolero” de Villalón por Colombo para la Víctor en 1907 es todo un éxito y en 1908 boleros cubanos como el primer bolero registrado en 1883, “Tristezas” de Pepe Sánchez, aparecen (aunque catalogados erróneamente como guarachas) en el cancionero “Rruiseñor yucateco” (Dueñas Herrero, 1990: 17). El primer bolero mexicano que se registra es “Morenita mía” de Armando Villareal Lozano en 1921 pero ya se componían boleros en los años 10. Aunque la línea del bolero yucateco se mantiene hasta hoy en día, es cuando el bolero urbano se empieza a escuchar en la capital que tiene el éxito nacional e internacional asegurado. Guty Cárdenas estrena el bolero “Nunca” en 1927 en el concurso La Feria de la Canción en la Ciudad de México. Animado por el éxito de ese tema Agustín Lara compone “Imposible” en 1928.

Después de la muerte prematura de Guty Cárdenas en 1928, Lara se convierte en el máximo representante del bolero mexicano y un auténtico ídolo nacional e internacional. Su primer gran éxito, “Mujer” sale en 1930, año fundamental para el desarrollo del bolero mexicano. La radio mexicano juega un papel muy importante en la



evolución del género sobre todo la XEW que se inaugura el 18 de septiembre de 1930. Dirigida por Emilio Azcárraga la XEW se conoce como “La voz de América Latina” y promueve el bolero en programas como “La hora de los aficionados”, “La hora azul”, “El club de la escoba y el plumero” y el más famoso: “La hora íntima de Agustín Lara”. Según Adela Pineda (1990), la importancia de Lara no radica solamente en el aire renovador que supo darle tanto a la lírica como el aspecto melódico-armónico del bolero sino su ubicación en el marco tiempo-espacio². Los años veinte son una época de transformación radical de la sociedad latinoamericana. Hay una expansión masiva de las grandes urbes que se vuelven más cosmopolitas y abiertas. En estos lugares que se consideran económicamente desarrollados y modernos, hay una mayor tolerancia de los locales marginados donde Lara empezó su carrera de bohemio: los salones de baile, las revistas, los cabarets. Por su producción disquera, su labor en la radio y sobre todo sus papeles cinematográficos, Lara se erige en ícono del bohemio apasionado y moderno. Irónicamente mediante el proceso de hibridización o transculturación, el ritmo cubano del bolero acaba siendo apropiado como un símbolo del nacionalismo musical popular urbano mexicano. Aquí tenemos un ejemplo de la paradoja de que la música es quizá el producto cultural que cruza fronteras con más facilidad mientras demarca espacios locales (Frith, 1996: 125). La transnacionalización de un género no conduce necesariamente a la homogeneización de éste en un proceso destructivo de la memoria y la diferencia. El bolero mexicano tiene un desarrollo muy particular con el aporte de Lara y el posterior nacimiento del bolero ranchero con acompañamiento mariachi de compositores como Rubén Fuentes y Alberto Cervantes inmortalizado en las voces de las estrellas del cine Pedro Infante, Javier Solís, Vicente Fernández y las intérpretes María Elena Sandoval, Lola Beltrán y Lucha Villa³. El cine es fundamental en el proceso de masificación de la cultura y la consolidación de la identidad nacional mexicana posrevolucionaria. Sirve para

² Pineda analiza las innovaciones de Lara desde su estilo interpretativo denominado “hablar cantado” hasta sus textos polémicos prohibidos en las escuelas mexicanas en 1936. Las melodías aterciopeladas no son reiterativas y el cinquillo cubano desaparece del patrón rítmico. Son los güiros y maracas de la percusión que mantienen un ritmo constante (de chaca-chaca) detrás de las improvisaciones del piano lariano acompañado por violines sensuales y románticos (1990: 11-15).

³ Al enfocar la figura de Lara no pretendo restarle importancia al desarrollo del bolero en su país de origen, Cuba. En un trabajo tan breve como este no se puede tratar el tema como se merece y remito a los lectores interesados a los trabajos valiosos de los estudiosos cubanos: Valdés Cantero & Villar (1988), Loyola Fernández (1997), Ruiz Quevedo (1988), Alén Rodríguez (s.f.), y Valdés & Hernández (1994) para disfrutar de sus análisis rigurosos.



crear una comunidad imaginaria donde se reconocen las nuevas clases urbanas. Para el crítico cultural mexicano Carlos Monsivaís el cine y la música de compositores como Lara y el ídolo de la canción ranchera José Alfredo Jiménez que recombina lo tradicional con lo moderno son dos de las fuentes principales de la cultura urbana popular en el México contemporáneo (Rowe & Schelling, 1994: 100)⁴.

En su estudio de la cultura popular en América Latina William Rowe y Vivian Schelling describen la música popular como la banda sonora de la vida cotidiana (1994: 233). Esa música ayuda a formar la memoria colectiva, la identidad y el deseo del individuo mediante una experiencia material. Es decir, el consumo cultural en el contexto de las prácticas cotidianas forma parte del proceso constitutivo de las identidades. Rowe y Schelling aluden brevemente al uso del bolero en novelas de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa, pero se centran en la obra *La importancia de llamarse Daniel Santos* publicado en 1989 por el escritor borincano Luis Rafael Sánchez. Es una fabulación que combina novela, diálogo dramático, crónica, testimonio, ensayo y libro de viaje; un texto híbrido en el cual el bolero funciona como modelo cultural transgresivo para la mayoría de la población latinoamericana: los pobres. La voz del cantante borincano Daniel Santos en la narración de Sánchez es irreverente, transgresiva y caracterizada por sus carcajadas que funcionan como represalia a la cultura alta y reivindicación de la cultura popular (Rowe & Schelling, 1994: 233). Como héroe popular o mito cimarrón, Daniel Santos es marginal al sistema y fuera de la moralidad burguesa (Ortega, 1991a: 37). El bolero que canta Santos es la música de “la América amarga, la América descalza, la América en español”, motivo repetido en el texto. Es una música para las masas que se han visto relegadas por las transformaciones radicales de una modernización asociada a la velocidad y fragmentariedad, es un contradiscurso a la historia oficial para las clases subalternas privadas de la representación social. Las masas urbanas no caben en las estructuras sociales tradicionales y de alguna manera la nueva cultura de masa es una respuesta a su necesidad de expresar sus formas básicas de sentir el mundo. Para Jesús Martín Barbero la cultura masiva urbana combina “un marcado materialismo [...] con el desborde de lo sentimental y lo pasional” (1998: 218). En una época de cambio provee un espacio

⁴ Las otras son los grabados de José Guadalupe Posada, el teatro frívolo y los tebeos.



para privilegiar la intimidad y las relaciones interpersonales, expresa la emotividad de la vida cotidiana. Así se valoran la socialidad familiar y barrial dentro del cada día más enajenante urbe. La realidad urbana o modernidad que concierne a Sánchez no es la modernidad brillante del urbe americano soñado con sus rascacielos relumbrantes, es una modernidad periférica fundamentalmente popular y atrevido. Daniel Santos se erige en representante de esa modernidad por su capacidad de sobrevivir los “ismos” de la moda, por su vitalidad despampanante, por su procedencia barriobajera, por su atrevimiento y amor del riesgo (Sánchez, 1989: 80-93). Para Restrepo Duque, Santos se convierte en “todo un personaje para la historia de la música popular en América” (1992: 130). Relata la leyenda negra de su donjuanismo, su consumo de drogas y alcohol, sus peleas, sus detenciones que resultan en composiciones como “El preso” y “Catapum pa’ dentro anacobero”, pero también enfatiza su compromiso político. En 1957 compone el bolero “Sierra maestra” y dona las ganancias del tema a los exiliados del Movimiento 26 de julio. La canción se convierte en un himno revolucionario y atrae la atención del C.I.A. sobre Santos. Es necesario recalcar que el compromiso de Santos no es con una ideología política en concreto. Aunque se va a Cuba el primero de enero de 1959 para acompañar la entrada victoriosa de Fidel a la Habana, no se queda allí. Santos continúa sus viajes por todo el continente, incluso en los años del peor violencia no desiste de visitar a Nicaragua y Colombia donde le dan el mote del “Jefe” en los cafetines bohemios de Medellín.

El moderno Santos se identifica con la gente de las barriadas:

“Por la sintonía enardecida con la población numerosísima de los pobres, de los que viven arañando, de los cualquiera, crece y se perpetúa la modernidad del Inquieto Anacobero Daniel Santos. Por la sintonía con las marginaciones sentimentales. Por el desembarazo con que Daniel Santos sujeta, domina y arrodilla la bestia arisca que, algunos días, se convierte la vida”⁵.

(Sánchez, 1989: 92)

⁵ El apodo de Anacobero es un término ñaño que significa “diablillo”. Fue el tema con que Santos hizo su debut en la radio cubana en el programa “Bodas de Plata” en Partagas en 1946 (Restrepo Duque, 1992: 127).



Para Héctor Mujica el léxico de Santos contribuye a su identificación barriobajera, le emparenta con el hampa común latinoamericana (1982: 116). Reivindica lo despreciado por marginal, cursi, chabacano, guarango, hortero, huachafo, lobo, mersa, naco. La barriada es un espacio liminal donde coexisten simultáneamente lo rural y lo moderno en un ambiente periférico de subdesarrollo dentro de los procesos de la modernización. En su fenomenología del bolero, Rafael Castillo Zapata diferencia el bolero de productos de la cultura de masa o modernidad occidental para postular que el bolero encuentra su lugar en el espacio de las “prácticas estéticas comunitarias” que responden a una necesidad de catarsis colectiva para “aliviar el sobrepeso anímico que produce la apabullante vida urbana contemporánea” en América Latina (1991: 33, 37)⁶. Otro ensayo que tiene como enfoque esa función catártica del bolero es el “Signos vitales del bolero” de Abraham Rodríguez que se puede consultar en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana en la Habana. Recalca la importancia de los nuevos medios, sobre todo la radio, en la difusión de ese género que nace en los barrios más humildes y “ex-céntricos”. ¿De dónde son los cantantes y compositores cubanos? De Regla, Batabanó, Santa Isabel de las Lajas, si son de la Habana son del barrio marginado Cayo Hueso. Para Rodríguez los boleristas representan a las clases populares que experimentaron los frutos amargos de un desarrollo desigual con la urbanización masiva de los años 20 y 30. El propio Rafael Sánchez enfatiza la importancia de la esperanza y la pasión por los días o la vida cotidiana que se expresa mediante la cultura popular en un ambiente de hambre, desdicha y precariedad social y política (1991: 240).

No obstante esa identificación clara del bolero con las clases populares, sobre todo el bolero de victrola de las cantinas, no se puede delimitar el bolero fácilmente a base de variables demográficas o socio-culturales. Es un fenómeno cultural que trasciende divisiones sociales para expresar las “marginaciones sentimentales” de distintas clases, razas, naciones, sexos, sexualidades. El bolero es un género fluido y heterogéneo que proporciona un espacio cultural común pero diferenciado en el que una multitud de comunidades y públicos pueden ver lo que el crítico peruano Julio Ortega denomina “su propia historia, su reserva afectiva, su metáfora social” (1991a: 36). Este

⁶ Esta afirmación de Castillo Zapata simplifica demasiado el panorama cultural occidental.



espacio común se encuentra diseminado por todo el continente pero diferenciado en cada localidad. El narrador de *La importancia de llamarse Daniel Santos* entrevista a aficionados de todo el continente y en todos lados se identifican con el mítico Santos. Como nos dice Mujica, “los habaneros [lo] creen cubano y los dominicanos aseguran que nació en Santo Domingo. Y no faltará algún despistado venezolano que le ponga a nacer en Muchinga o en El Silencio” (1982: 127). A pesar de compartir la identificación personal con Santos, estos individuos y grupos también tienen identificaciones espaciales muy particulares con sus propios países, ciudades, barrios y calles. La variedad de los entrevistados en el texto de Sánchez no sólo traspasa fronteras espaciales. Aunque el enfoque de Sánchez es fundamentalmente popular, lejos de negar la trascendencia de clases en su afán por el bolero, es incluso muy explícito sobre el tema. Si Santos es cantante para “la plebe de mierda, chusma, morralla, broza, el inefable lumpen”, lo es también para “los burgueses, los oligarcas, los ricachones” (1989: 90). Así el bolero ofrece un medio para localizar una multitud de comunidades en narrativas culturales imaginarias.

Se puede extender el análisis del bolero como mediación de un período de cambio acelerado para examinar la popularidad de este género a finales del siglo veinte. Para el crítico puertorriqueño Eliseo Colón Zayas el retorno del bolero y otros géneros melodramáticos en los años ochenta y noventa forma parte de una industria de la nostalgia que responde a los cambios acelerados provocados por los reajustes y reordenamientos sociales y culturales que han marcado esta época (1995). El enfoque sobre la emoción y la intimidad, las relaciones interpersonales, los lazos familiares, las ataduras de la amistad y la solidaridad del barrio, provee un contrapunto a las estructuras sociales modernas y los procesos macrosociales para conectar con memorias de otros tiempos mediante la creación o descubrimiento de raíces históricas. La combinación de lo tradicional con lo moderno se contrapone al afán capitalista por lo novedoso. En el acto dinámico de escuchar, los placeres de reconocimiento y resignificar proporcionan un medio de negociar el cambio en la vida cotidiana. La experiencia de escuchar la música popular no es pasiva como queda evidente en el texto de Sánchez con sus múltiples interpretaciones y apropiaciones del bolero. En común con muchos géneros populares en el bolero se enfatiza la repetición tanto al nivel de la melodía, armonía, lírica y ritmo



de cada canción como dentro del canon de boleros que se reconocen como tal por todo el mundo hispano mediante la repetición de ciertos tropos figurativos y estructuras musicales. El uso de fórmulas que provocan un sentimiento de familiaridad para una comunidad de oyentes vincula el pasado y el presente en una instancia de resistencia cultural y de afirmación, lo que Aparicio denomina los placeres de mnemotécnicas culturales (1998: 92).

Estos placeres se sientan quizá de una manera más aguda dentro de las comunidades dislocadas de latinoamericanos en los Estados Unidos. Por ejemplo para migrantes borincanos, boleros como “En mi viejo San Juan” de Noel Estrada, que expresan una nostalgia clara para “Borinquen querida”, proporcionan un puente para mediar el desplazamiento temporal y espacial entre el pasado en la isla y el presente. Para Ángel Quintero Rivera el desarrollo del formato pequeño de los tríos y cuartetos, sobre todo por Rafael Hernández en Nueva York, fue fundamental en la configuración de un espacio cultural para los migrantes de clase obrera en los años 20 y 30.

El mundo popular migrante -de los pueblos a la ciudad y del país a Nueva York- en la inestabilidad de su movilidad, su precariedad económica y desarraigo, encontró identificaciones a nivel simbólico visual con este formato musical: sus instrumentos populares, su aspecto democrático de reunión de amigos conversando y su apariencia de caminantes -los tríos tocarán de pie (1998: 381).

Pero quizá lo más significativo de la producción de Rafael Hernández fue su manera de conjugar lo personal con lo comunitario en sus boleros donde la intimidad no se puede desvincular de lo social. En esto el bolero vuelve a sus orígenes en la trova tradicional cubana con sus canciones dedicadas a la patria o figuras políticas como “En el calabozo” (sobre el encarcelamiento de Guillermón Moncada) y “El titán de bronce” (un homenaje a Maceo) de Pepe Sánchez, “Bolero al 20 de octubre” de Manuel Corona y las canciones que Alberto Villalón dedicó a Máximo Gómez y Martí (Betancourt, 1995). Quintero Rivera nota la presencia del fenómeno social de la emigración en los boleros de Hernández, de manera directa e indirecta en los imágenes de caminantes y ausencias. También recalca el hecho que entre los cientos de boleros que compuso, los que alcanzaron mayor popularidad fueron aquellos centrados en la problemática social que se



aborda desde la intimidad: “Lamento borincano”, “Campanitas de cristal” y “Preciosa” (1998: 382-85). Los boleros de compositores como Estrada y Hernández funcionan como expresión cultural de identidades desplazadas. El bolero como depósito de la memoria colectiva resurge en la poesía niuyorriqueña de Víctor Hernández que se caracteriza por un ritmo musical palpitante. Su poema “Two guitars” (“Dos guitarras”) evoca la emoción y pasión de los boleros que las guitarras tocaron en las fiestas de antaño (1989: 108). Dejaron una resonancia en el aire que no se puede callar. El poeta puertorriqueño José Luis Vega, autor de *Tiempo de bolero* (1985), postula que el bolero es una de las bases comunicativas de una nostalgia activa que va más allá de la añoranza de un tiempo pasado que fue mejor para inventar un pasado que sirve para recuperar el presente (Vega, 1991: 217-18). La exploración literaria de la relación dialógica entre pasado y presente por medio del bolero no se limita a Puerto Rico. Autores de toda Hispanoamérica como Manuel Puig (Argentina), Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia), Humberto Arenal, Guillermo Cabrera Infante, Jesús Díaz y Lisandro Otero (Cuba), Ángeles Mastretta (México) y Mario Vargas Llosa (Perú) han incorporado el género a sus obras narrativas. Un estudio muy interesante sobre la integración del bolero a las novelas históricas de los autores dominicanos Enriquillo Sánchez, Marcio Veloz Maggiolo y Pedro Vergés, sugiere que mediante el doble mecanismo de la nostalgia y la seducción el bolero no facilita la evasión del presente sino el acceso al pasado histórico (Valerio-Holguín, 1996: 198).

La resignificación del pasado en el presente queda evidente en el éxito a finales de los noventa de los tres elepés titulados *Romances* del cantante mexicano Luis Miguel. Todos los boleros incluidos son clásicos que se reconocen en seguida pero se han orquestado modernamente. Así se vinculan el pasado de la época de oro de los boleros, reflejado en la iconografía de la tapa de la colección donde Miguel aparece vestido como *crooner* en esmoquin acariciando un viejo micrófono de radio, con el presente de las técnicas modernas de grabación y el estilo vocal de la balada transnacional. Las recopilaciones de Miguel atraen a un público variado que traspasa barreras generacionales. Como ídolo “pop” Miguel ya tenía una base de fans adolescentes y con esos temas clásicos se le agrega nuevos seguidores de una edad más avanzada, nostálgicos por tiempos pasados. El éxito de Miguel no se limita a las Américas. El crisis



económico del principio los noventa en España coincidió con la vuelta del bolero en recopilaciones de grupos clásicos como los Panchos y los éxitos de cantantes contemporáneos como Miguel, Agustín Pantoja, Enrique Iglesias y Gloria Estefan. Parece que de alguna manera el bolero llega a encarnar el sentimiento de desilusión del desencanto social de los principios de los ochenta y el hastío de un pueblo azotado por una crisis tras otra a mediados de los noventa. En parte el renacimiento del género se debe a su incorporación en los años ochenta en la obra melodramática de cineastas como Pedro Almodóvar donde predomina la hibridización entre lo tradicional y lo moderno en una fusión kitsch (Ordovás, 1990: 352). Almodóvar juega con las convenciones de género sexual. El bolero articula deseos homoeróticos prohibidos y sexualidades subversivas en las películas *Entre tinieblas* (1983) y *La ley del deseo* (1987). La polivalencia sexual de los sujetos discursivos “yo” y “tú” es el enfoque del análisis discursivo del bolero de la crítica puertorriqueña Iris Zavala (1990, 1991). El carácter indeterminado e incluso andrógino de esos sujetos facilita la resemantización de las líricas para remitir a un “él” o una “ella” según las identificaciones de los intérpretes y receptores. En las actuaciones del bolero lariano “Piensa en mí” por Marisa Paredes y Miguel Bosé en *Tacones lejanos* (1991) hay una confusión intencionada entre la masculinidad de Paredes y la femineidad del travesti Bosé⁷. Las interpretaciones de ambos se inspiran en el estilo cubano del filín. Para el musicólogo cubano Natalio Galán el filín demuestra una sensibilidad *camp* sobre todo en las actuaciones dramáticas de ciertas cantantes (1983: 296-9)⁸. El estilo de cantantes como las cubanas Olga Guillot y La Lupe (Guadalupe Victoria Yoli Raimond) se caracteriza por técnicas vocales exageradas como el uso del portamento, una orquestación fastuosa e interpretaciones muy físicas en el escenario. Por medio del discurso boleril expresan abiertamente deseos sexuales, pasión e ira en una transgresión clara de los discursos tradicionales femeninos de castidad, pureza y pasividad.

⁷ Para la actuación de ambos Almodóvar utiliza playback de la cantante Luz Casal.

⁸ Guillot, La Lupe y Chavela Vargas de México se han convertido en íconos de la cultura “gay” en el mundo hispano.



Sin embargo críticos como Alonso Aristizabal (1987), René Campos (1991) y Carlos Monsiváis (1997) se empeñan en insistir que el deseo que se articula en el bolero es masculino. Para Campos el bolero permite demostrar la vulnerabilidad de la voz masculina (1991: 638). Es un espacio catártico donde se les permite a los hombres expresar sus emociones y sensibilidad sin comprometer su masculinidad. Cantantes como Daniel Santos pueden llorar sin dejar de ser los machos latinos por antonomasia. Aunque es cierto que el bolero facilita la subversión de las divisiones de género, como ya hemos visto no les atañe sólo a los hombres. Hay que contestar las aseveraciones que el discurso boleril es un discurso exclusivamente masculino. Además de las cantantes ya nombradas, hay compositoras ilustres de boleros como las mexicanas Consuelo Velásquez, María Greever y Emma Elena Valdelamar, y las cubanas Isolina Carrillo, Ernestina Lecuona y Marta Valdés⁹. Frances Aparicio analiza los boleros modernistas de Lara donde aparece la *femme fatale* que no se ajusta a las normas de la sociedad patriarcal. Abundan los motivos de la ausencia, la separación y el abandono que para Aparicio son una reacción al creciente acceso de las mujeres a los espacios públicos mediante los procesos modernizantes de industrialización y urbanización (1998: 128-30). Esta nueva libertad de movimiento e independencia se articula en boleros compuestos y cantados por mujeres como la puertorriqueña Silvia Rexach y la dominicana Sonia Silvestre que subvierten el binomio masculino-activo/femenino-pasivo (1998: 130-2)¹⁰.

Además de desestabilizar clasificaciones binarias de género sexual, el discurso boleril también se emplea para contestar el racismo. Con temas como “Veracruz”, “Noche criolla” y “Oración Caribe” la cantante mexicana Toña la Negra enfoca la herencia afro-caribeña que se marginaliza en el imaginario nacional mexicano que enfatiza el mestizaje entre las grandes civilizaciones indígenas pre-colombinas y lo hispano. Para Ruiz Quevedo el bolero es la primera gran síntesis afro-hispana de la música cubana (1988: 5). Un gran número de los cantantes y compositores del bolero eran de origen afro-caribeño. Como señala Cristóbal Díaz-Ayala “la radio rompe barreras raciales porque

⁹ Ver Caravaca (1995) capítulo 11.

¹⁰ Aunque Aparicio dice que su propósito es recuperar a las mujeres olvidadas en la historia de la música popular latina repite la afirmación errónea que hasta los boleros compuestos por mujeres se han cantado por hombres. También su lectura de la economía libidinal que se inscribe en el bolero tiene como enfoque la dominación sexual del hombre sobre la mujer.



la voz no tiene color” (1981: 151). Cantantes a quienes anteriormente se les hubiera negado la entrada a auditorios tuvieron mucho éxito. Antonio Machín, fue el primer afro-cubano que cantó con la Orquesta del Casino Nacional de la Habana. Quizá el ejemplo más claro de un bolero que contestara las normas raciales es uno de los temas que popularizó Machín, “Angelitos negros” con letra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco y música del compositor mexicano Manuel Álvarez Renterías (Maciste). Es una denuncia de los paradigmas eurocéntricos en el arte religioso que excluyen al negro y una reivindicación implícita de la negritud negada por el pintor.

El bolero proporciona un espacio para la expresión de una voz contestatoria popular dentro del marco urbano y moderno de las grandes urbes latinoamericanas. Resiste divisiones herárquicas de clase, género sexual y raza para constituir un espacio cultural múltiple pero común, un especie de teatro de la memoria popular o arena para las fantasías y los deseos colectivos. Se encuentra en todo el continente pero se diferencia y particulariza en cada lugar para distintos grupos. Aunque se convierte en fenómeno transnacional, no es necesariamente ni desterritorializado ni homogéneo. Al contrario el bolero es un género mestizo, híbrido, transculturado y heterogéneo en un constante fluir. En el acto de escuchar o cantar boleros, las identidades se construyen mediante una experiencia dinámica y material al nivel colectivo pero también al nivel de la respuesta íntima y personal de cada individuo. Por lo tanto si existe tal identidad hemisférica latinoamericana como postula Ruiz Quevedo tendría que ser heterogénea, fragmentada y movедiza.



Breve bibliografía

- Alén Rodríguez, Olavo. [sin fecha].
"El bolero cubano", documento del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.
- Aparicio, Frances R. 1998.
Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures, Wesleyan University Press, Hanover,.
- Aristizabal, Alonso. 1987.
"La América del bolero y el tango", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 48, pp.145-8.
- Betancourt, Lino. 1995.
El bolero, el son y la salsa, manuscrito inédito.
- Campos, René A. 1991.
"The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig", *World Literature Today*, vol. 65, Nº 4, pp. 637-42.
- Caravaca, Rubén. 1995.
313 Boleros por ejemplo, Ediciones Guía de Música, Madrid.
- Castillo Zapata, Rafael. 1991.
Fenomenología del bolero, Monte Avila, Caracas.
- Colón Zayas, Eliseo R. 1995.
"Desmayo de una lágrima: nostalgia, simulacra y melodrama desde el bolero", *Cuadernos del lazarillo: revista literaria cultural*, 7 (enero), pp.30-4.
- Díaz-Ayala, Cristóbal, 1981.
Del areíto a la nueva trova: historia de la música popular cubana, Cubanacan, Puerto Rico.
- Dueñas Herrero, Pablo. 1990.
Bolero: historia documental del bolero mexicano, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México D.F.
- Frith, Simon. 1996.
"Music and Identity" en *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall & Paul du Gay eds., Sage, Londres, pp.108-27.
- García Marcano, José Francisco. 1994.
Siempre boleros: 111 años de boleros, Donal Guerra, Valencia (Venezuela).
- Hernández Cruz, Víctor. 1989.
Rhythm, Content & Flavour, Arte Público Press, Houston.
- Loyola Fernández, José. 1997.
En ritmo de bolero, Ediciones Unión, La Habana.
- Martín Barbero, Jesús. 1998.
De los medios a las mediaciones, Convenio Andrés Bello, 5ª edición, Santafé de Bogotá.



- Monsiváis, Carlos. 1997.
Mexican Postcards, traducción John Kraniauskas, Verso, London.
- Mujica, Héctor. 1982.
El inquieto anacobero: confesiones de Daniel Santos a Héctor Mújica, Editorial Cejota, Caracas.
- Ordovás, Jesús. 1991.
"Cuarenta años de música popular en España", en *España hoy*, Vol. II (Cultura), Antonio Ramos Gascón ed., Cátedra, Madrid, pp. 350-66.
- Orovio, Helio. 1995.
El bolero latino, Letras Cubanas, La Habana.
- Ortega, Julio. 1991a.
"Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriqueña)", en Ortega (1991b), pp.9-52.
- _____, ed. 1991b.
Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Perivolaris, John. 2000.
Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez, University of North Carolina, Chapel Hill.
- Pineda, Adela. 1990.
"La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 102-3, pp.4-23.
- Quintero Rivera, Ángel. 1998.
¡Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical", Ministerio de Relaciones Exteriores Colombia, Casa de las Américas, Santafé de Bogotá, La Habana.
- Restrepo Duque, Hernán. 1992.
Lo que cuentan los boleros, Centro Editorial de Estudios Musicales, Santafé de Bogotá.
- Rico Salazar, Jaime. 2000.
Cien años de boleros, 5ª edición, Panamericana, Bogotá.
- Rodríguez, Abraham. [sin fecha].
"Signos vitales del bolero", documento del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.
- Ruiz Quevedo, Rosendo. 1988.
"Presencia y vigencia del bolero cubano en el cancionero latinoamericano", ponencia presentada en el Coloquio Internacional del Bolero, La Habana.
- Sánchez, Luis Rafael. 1989.
La importancia de llamarse Daniel Santos, Diana Literaria, México D.F.
- _____. 1991.
"El gozo redentor", entrevista en Ortega (1991b), pp.237-43.
- Valdés Cantero, Alicia & Villar Paredes, Juan Manuel. 1988.
"Nosotros y el bolero", ponencia presentada en el Coloquio Internacional del Bolero, La Habana.



- Valdés, Dinorah & Hernández, María del Rosario. 1994.
"Diálogo acerca del bolero", *Proposiciones*, 1, pp.34-40.
- _____. 1996.
"El danzón y el bolero: una relación inexplorada", *Cúpulas*, Vol. 1, Nº 2, pp.3-7.
- Valdés Pérez, Dinorah. 1994.
Nuevas proposiciones sobre el bolero, trabajo de diploma, Facultad de Música, Instituto Superior de Artes, La Habana.
- Valdés Pérez, Dinorah & Hernández Iznaga, María del Rosario. 1994.
"Una manifestación de identidad: el bolero", ponencia presentada a la Conferencia Regional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana.
- Valerio-Holguín, Fernando. 1996.
"La historia y el bolero en la narrativa dominicana", *Revista de estudios hispánicos*, 23, pp.191-8.
- Vega, José Luis. 1991.
"Poeta en tiempos de penuría", entrevista en Ortega (1991b), pp.215-20.
- Zavala, Iris M.. 1990.
"De héroes y heroínas en lo imaginario social: el discurso amoroso del bolero", en *Casa de las Américas*, Vol. 30, Nº 179, pp.123-9.
- _____. 1991.
El bolero: historia de un amor, Alianza, Madrid.