

ARTÍCULO

# SENSORIUM, CRISIS SUBJETIVA Y VALIDACIÓN INDIVIDUAL EN EL BOLERO Y LA RANCHERA POPULARES

SENSORIUM, SUBJECTIVE CRISIS AND INDIVIDUAL  
VALIDATION IN BOLERO AND POPULAR RANCHERA

---

JOHN ALEXANDER GONZÁLEZ V.



EDICIÓN NÚMERO 5 / ENERO - JUNIO 2017  
ISSN 2389 - 9794



# SENSORIUM, CRISIS SUBJETIVA Y VALIDACIÓN INDIVIDUAL EN EL BOLERO Y LA RANCHERA POPULARES

SENSORIUM, SUBJECTIVE CRISIS AND  
INDIVIDUAL VALIDATION IN BOLERO  
AND POPULAR RANCHERA

JOHN ALEXANDER GONZÁLEZ V.

## Resumen

---

Este artículo presenta una reflexión acerca del bolero y la ranchera populares. Intentamos establecer que estos dos géneros musicales se conciben como dos maneras diferenciadas con las que el sujeto latinoamericano ha enfrentado la vida moderna y los valores de la modernidad: como aceptación y como renuncia, respectivamente. Utilizamos la categoría de *sen-*



*sorium* de Walter Benjamin para mostrar una manera particular en la que estas músicas populares configuran formas particulares de ideología, sensibilidad e individualidad. En este análisis empleamos un análisis hermenéutico-poético de un corpus musical en el que conviven diversas formas de entender y ver a los sujetos, la ciudad, el goce estético y la trascendencia. Las letras de las canciones aquí expuestas, tanto del bolero como de la ranchera, entran en diálogo para evidenciar sus cruces y diferencias. En suma, en este trabajo se presenta una forma de ser del carácter de la sensibilidad y la educación sentimental del sujeto latinoamericano que nos ha sido heredada a través de las manifestaciones de la música popular y la cultura popular.

**Palabras Clave:** Sensorium, música popular, bolero, ranchera, modernidad, poesía.

## Abstract

---

This article presents a reflection on bolero and ranchera as folklore/popular music. This paper establishes that these two genres are conceived as two distinct ways in which the Latin American subject has faced modern life and the values of modernity as acceptance and waiver, respectively. We use Walter Benjamin's category of sensorium to show a particular way in which these popular genres shape particular forms of ideology, sensitivity and individuality. In this analysis we used a hermeneutical analysis of a musical poetic corpus in which different ways of understanding and viewing individuals, the city, aesthetic pleasure and transcendence coexist. The lyrics of the songs presented here, from both boleros and rancheras, dialogue to reveal their intersections and differences. In sum, this paper presents a way of being of the sensibility character and the sentimental education of the Latin American subject that has been inherited through demonstrations of popular music and popular culture.

Keywords: Sensorium, popular music, bolero, ranchera, modernity, poetry.



Aparece algo nuevo en cada bolero. Es la acuñación, el espectáculo mismo de la palabra. Los nuevos trovadores de la nueva *langue d'oc* –lengua del sí-, se llaman Pepe, Chucho, Guty, Nilo, Joe, Tito, Bobby; cantan el mundo metaforizado del deseo. A veces el deseo se trifurca; el sujeto del deseo, el objeto del deseo, y el (o la) rival.

Iris Zavala, *El bolero: historia de un amor*.

Hermenéutica y música se entrecruzan. La música en sí misma está dotada de sentido y significado, lo cual quiere decir que las canciones (sus melodías, su letrística, sus silencios) cumplen funciones tanto lingüísticas (en el sentido de los actos de habla y las funciones del lenguaje), como sociales, estéticas e incluso religiosas y políticas. Son los relatos de esas canciones un motivo de disyunción que ha impedido que se estudie con mayor seriedad el fenómeno de la música popular comercial. En todo caso podemos encontrarnos con estudios específicos de los géneros (la salsa, el bolero, la balada, el rock, la ranchera como tales), pero ellos se abordan generalmente desde una perspectiva historiográfica, enciclopédica o incluso anecdótica. Ejemplos que se distancian de este fenómeno pueden encontrarse en la obra de Jaramillo Agudelo en su texto *Poesía de la canción popular latinoamericana*, en la *Fenomenología del bolero* de Rafael Castillo Zapata e incluso en el ensayo titulado *Amor perdido* del mejicano Carlos Monsiváis, en *La crisis del sujeto y la canción ranchera* de Laura Ibarra y Klaus Joerg Ruhl, en *El bolero: historia de un amor* de Iris Zavala, estos últimos una *rara avis* y verdaderas piezas de erudición interdisciplinar aplicada al estudio del género ranchero y del bolero, respectivamente.

Nuestra intención en las siguientes líneas estará dedicada al planteamiento de una serie de temas que subyacen a la canción popular comercial y que se distancian del *leitmotiv* dominante en las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica: el amor. En efecto, al adelantar conclusiones al respecto del tema fundacional de la canción popular latinoamericana, Jaramillo Agudelo se expresa de la siguiente manera



En primer, primerísimo lugar, el corazón es el protagonista. El tango, el bolero y la ranchera son cardiocéntricos. El corazón ama y padece, el corazón espera y también desespera, el dolor del amor se siente en el corazón y allí también quedan el entusiasmo, el júbilo, el delirio del amor. (2008, p.63)

Para el poeta colombiano, esta seguridad de la dominancia del tema y los efectos del *cardiocentrismo* en la canción popular es clara. De hecho, en las más de 380 páginas de su *Poesía en la canción popular latinoamericana* es virtualmente imposible hallar ejemplos que no demuestren este hecho manifiesto, así como allí queda claro también que, en esta aventura sentimental y melódica, que es la música del y para el amor, se presentan momentos de intensa poesía y verdadera condición estética.

Coexistiendo con este tema dominante y de alguna manera absoluto, nosotros encontramos que existen otros que, en conjunto, conforman un amplio panorama que nos permite decir que a ese mismo individuo sentimental y cardiocéntrico le preocupan sentires propios de su condición ontológica y existencial. Si Jaramillo Agudelo enfatiza en la idea del cardiocentrismo como condición necesaria y evidente de la letrística de la canción popular latinoamericana, este trabajo pone de manifiesto que, a la par, es posible encontrar reversos poéticos y estéticos que, alejándose de esta idea, nos presentan una condición y una mirada distinta de los intereses y preocupaciones de ese mismo sujeto. En suma, podemos decir que nuestra preocupación es el carácter del individuo que se halla expresado a través de la música popular comercial; el carácter de su *sensorium personal* es el que en realidad nos interesa. A esto accederemos a través de un ejercicio hermenéutico y comparativo de los temas presentes en el bolero y la ranchera del corpus aquí propuesto. Para lograr este propósito, pondremos a consideración canciones en las que se manifiestan intereses distintos al fenómeno cardiocéntrico. Más allá del hecho de comentar estas letras o de hilvanar un hilo conductor en el que se presentan estos temas, nuestro propósito es el de la caracterización de una serie de sensibilidades propias del sujeto latinoamericano expresadas a través de la música popular. Se trata, pues, de encontrar indicios que perfilen la identidad y el *sensorium personal* de este individuo. Lo que aquí se construye es



una cartografía de sensibilidades que revelan lo que podemos denominar como la educación sentimental de toda una generación o generaciones de escuchas que han asistido a los sonidos del bolero y la ranchera desde, al menos, la segunda parte del siglo XX.

Antes de esto, consideramos pertinente ilustrar que este interés no es exclusivo de nuestro trabajo. Adell (1998), Ibarra (1998) Zavala (2000) y González (2015) han trabajado, con diversos géneros populares y desde perspectivas culturales diferentes, este mismo fenómeno. Tanto desde la musicología como desde los estudios culturales, la preocupación por la significación, el carácter de validez de los discursos de la música popular, su estatus, su performatividad tendiente a la construcción de sentidos y modificación de imaginarios, y los juicios de valor y representación que se desprenden del estudio de los ritmos, las melodías y las letras del entorno mesomusical representado y contenido por la música popular, son motivo de análisis y fuente constante de estudio. Ya en Adell, por ejemplo, encontramos plasmado este interés.

A pesar de los procesos controlados por la industria cultural y por los poderes económicos, esto es, los procesos de producción, de consumo y de recepción que la rigen y la concretizan, la música popular no es un objeto aislado que un sujeto preconstruido podría aprehender, capturar: ella misma produce subjetividad, produce imaginario. (Adell, 1998, p.149)

Develar y poner de manifiesto esa subjetividad y esos imaginarios desde la visión del sujeto y a través de su música es también el propósito de lo que sigue. Y como tal, nos interesa este individuo en un doble sentido: como artista creador y como individuo contenido y como objeto de la canción. Se trata de una condición espejo en la que el creador intenta configurar sentido a través de su experiencia y contacto directo con aquello que le acontece. Como veremos, en las letras y canciones que utilizamos se presenta siempre esta doble condición que es correlativa. El artista creador, en este espacio musical, se agencia como protagonista de su propia obra. Este rasgo es crucial toda vez que lo que puede entrecerse es siempre un condicionamiento crítico de las condiciones vitales y de las subjetividades individuales.



Cuando Jaramillo Agudelo ubicaba al amor y al *cardiocentrismo* en el centro de la creación musical de la canción popular del bolero, el tango y la ranchera, rastreaba preponderantemente rasgos estéticos que permitían entender que en este proceso existían validaciones con las que era legítimo decir que la canción popular es contenedora de poesía de rasgo elevado y de “*ciertos niveles de belleza expresiva*” (Jaramillo, 2008, p.22). Sin embargo, en ello, aunque podamos encontrar visos de conciencia poética asociados a la creación de textos y letras pensados para ser cantados, no se encuentran con frecuencia textos de carácter autocrítico o que apuesten por revelar rasgos de sensibilidad ajenos al tema del amor, sus consecuencias y azares. Estamos de acuerdo en que precisamente sobre la base del amor y el sentimentalismo germinó la educación sentimental de nuestros padres y la propia nuestra, incluida la de millones de latinoamericanos, pero más allá, coexistiendo, podían escucharse ecos de preocupaciones ocasionales, de protestas, inconformismos y sensaciones que se irían asentando, con otra potencia, en las conciencias de los individuos. Esta consideración es, para nosotros, ingente y de vital importancia. Al respecto, encontramos que

Aunque pudiera parecer en un primer momento que el ocuparse del sujeto de la canción es un asunto meramente ocioso, esto no es así. Por el contrario, aquí se manifiesta una profunda problemática. Al derrumbarse el mundo agrícola, debido a la irrupción de la modernidad, el sujeto cayó en crisis al perder al mundo como determinante de su existencia. En la canción ranchera, el sujeto expresa su búsqueda por recobrar un universo en el que su vida tenga importancia, ya sea haciendo valer el yo o concediendo al amor un significado preponderante. (Ibarra, 1998, p.6)

Debe anotarse que hemos escogido un corpus musical preferiblemente concebido luego de la primera parte del siglo XX porque encontramos que los temas que son objeto de nuestro análisis se presentan con mayor frecuencia en esta parte del siglo. No obstante, consideramos algunas canciones y letras anteriores a este periodo debido a su influencia, vigencia y supervivencia en el imaginario y la elección popular. La mayor parte de las canciones escogidas provienen de selecciones hechas por diversas casas disqueras y la difusión de estas colecciones aún continúa vigente.

## Nuevo sensorium Benjaminiano

Una de las categorías esenciales contenidas en este trabajo y que ilustra el análisis de nuestro corpus musical es la de *sensorium* que proviene de la obra de Walter Benjamin, específicamente en sus textos *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* como también en el capítulo “El Flâneur” de *El París del segundo Impero en Baudelaire*. A partir de ella buscamos plantear la noción de *sensorium personal* entendido como una forma viva y sentada mediante la que los individuos son capaces de *asumir* y *gozar* estéticamente los productos que provienen del *amusement*, es decir, aquellos que en su proceso de reproducción han perdido su condición aurática, su *autenticidad*, su irrepetibilidad o lo que en palabras de Benjamin es el “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 2000, p.20). La idea de *sensorium personal* permitirá observar cómo la reproductibilidad erige un espacio que posee otra forma de condición aurática que, a la postre, es también una forma de escisión de las formas de arte canónico, de museo y de conservatorio. En consecuencia, transitaremos desde la noción de *autenticidad* de la obra de arte hasta la de *singularidad* en la que ella se ha convertido. Esto significa que un arte fundado en la mecánica reproductiva como la que se advierte en los postulados adornianos no es tan solo una mera copia que adolece de condiciones históricas y de trascendencia, sino que por el contrario, proclama una independencia de criterio que brinda espacios para la sustracción de los sujetos de procesos de alienación hegemónica aún en el propio seno de las dinámicas comerciales, masivas y reproductivas.

El cambio de percepción, al que el propio Walter Benjamin ya se había referido, obedece en nuestro caso, más a una manera de toma de posición alrededor de la pieza artística que a su propia recepción o a la inmersión en las dinámicas industriales. En tal sentido, el espectador ya no solamente consume una pieza, se regocija y se distrae con y en ella, sino que la *asume* y la *apropia*. Al igual que con Adorno, para Benjamin la obra se retrotrae para hacerse única y distintiva. Si bien la reproducción de la obra resta el aura de autenticidad, aquella gana otra que se fija en la memoria ya no de la obra sino en la apropiación del sujeto y en el uso que él hace







de ella. La obra, perdiendo el aura de su autenticidad, se perpetúa en el aura generada por el consumo y la mecanización subjetiva, es decir, desde la posibilidad de agenciamiento y ostentación que por vía de la virtualización, la recurrencia, la sobreexposición<sup>1</sup> y la reproducción de las obras los sujetos hacen de ellas. Sin embargo, antes de ilustrar esta dinámica, conviene aquí mostrar la manera en que Benjamin construye la propia idea de *sensorium*, dado que no existe en la obra del pensador alemán una definición específica, pero sí su conceptualización. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* puede leerse que

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado (Benjamin, 1989, p.25)

Con la pérdida del aura necesariamente se modifican las relaciones que los sujetos establecen con las obras de arte. Si en un momento el halo de autenticidad estaba atravesado por la condición histórica de cercanía con la ritualidad, ahora toda obra se desacraliza y, con ello, se acerca más a su humanización. El pensador alemán parece aceptar que incluso en esa suerte de profanación artística la autenticidad se convierte en *singularidad*. En este carácter, en el que reside la apropiación subjetiva, la humani-

---

1. La idea de sobreexposición es cercana a la hiperreproductibilidad que está presente en el pensamiento del chileno Álvaro Cuadra (2007). Sin embargo, este análisis queda excluido de nuestra reflexión toda vez que el contexto de los aspectos culturales que aquí estudiamos está atravesado por el aparataje electrónico y no, de manera específica, por el digital. En términos musicales esta diferenciación es crucial porque las melodías que se estudiarán más adelante están más próximas a su relación con el ámbito radial e incluso el gramofónico que al del ordenador o a la tecnología del bit.



zación de la obra se convierte en una posibilidad de acercamiento al disfrute individual. Restar la condición de autenticidad significa incrementar la condición de singularidad de las obras. De hecho,

acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración “de las masas actuales” tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la Imagen, más bien en la copia, en la reproducción. (Benjamin, 1989, p.24)

Esta última reflexión es trascendental toda vez que lo que buscamos es, por un lado, observar cómo las obras del entorno popular comercial (en nuestro caso las musicales populares del bolero y la ranchera) se asientan en la conciencia subjetiva de los individuos y, por otro, analizar cómo ellos son capaces de asumir una posición que les permite distanciarse de la dinámica comercial de la que provienen las obras y abstraerse comunicativa y estéticamente para agenciar a título propio un *habitus* diferenciador e individualizador. Otra de las razones para reconocer la imperiosa validez de la constante actualización del concepto de *Sensorium* es que, a diferencia de Adorno, para quien la irrupción de la Industria Cultural suponía una suerte de *desestetización* agónica y progresiva de las grandes obras, Benjamin contrapone, a la manera de una dialéctica negativa, la idea de que ante la pérdida de aura se hace necesario un nuevo entendimiento de las obras del arte comercial. Esto desemboca en la reacomodación de un espectro de entendimiento de índole estético que reasuma y valide las condiciones artísticas inmanentes al arte de masas, al popular, al profano. En Benjamin, este reconocimiento histórico se da cuando afirma que

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción, sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. (1989, p.23).

Precisamente, el *nuevo sensorium* es el reacondicionamiento perceptivo y la condición histórica y natural que debía cernirse sobre el arte de las ma-



sas, ya que lo que se requiere analizar son las relaciones emergentes que los individuos establecen con esas obras y cómo ellos conciben y crean nuevas formas artísticas. Así, para Benjamin, “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.” (1989, p. 25). Entender este propósito, esta novedad del arte en esta veloz mecánica reproductiva, es la confirmación de la necesidad de analizar las nuevas sensibilidades y percepciones que los individuos tienen con las formas de arte.

El *hombre de la multitud* al que Poe se había referido (y el mismo del que es objeto el estudio del flâneur en la obra de Benjamin) ya no es hombre común ni necesariamente se confunde ni se identifica con la muchedumbre contemporánea: ahora es él quien clava sus ojos en quien lo observa para hacerle saber que ahora es capaz de agenciar su propio destino y su propia manera de ver el mundo. En esta subversión de la mirada consiste el nuevo sensorium. El poder de este concepto radica en su capacidad resignificadora de los espacios, los individuos y sus sensibilidades. La ciudad, las multitudes, los bulevares, las calles y los espacios públicos ya no serán tampoco los mismos como tampoco lo será el individuo. De hecho,

El boulevard es la vivienda del “flâneur”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. (Benjamin, 1972, p. 51)

Los individuos que conforman esta multitud encuentran en el convulso conglomerado y en la agitación callejera nuevas formas de realización del arte. Su arte ya no es más el Gran Arte ni su contexto próximo la *Belle Époque*. Ahora, el arte se circunscribe a las relaciones que los sujetos de la masa generan entre ellos y para ellos de manera transitoria y desinteresada. Para el obrero, para el oficinista, para el iletrado y para el mercader de paso está vedada su inclusión en el museo de las grandes obras, pero no su capacidad



de sentir o de recrearlas en el mercado industrial. Los valores capitales que expresa el arte canónico no se comparan con las formas de sensibilidad que se suceden en la calle. Y aun cuando un Shakespeare o un Poe o incluso un Baudelaire se sientan hermanos, su inclusión en el monumento de la tradición los distancia del individuo de a pie. Pero, ¿quién escucha el canto de los iletrados? Esta es la pregunta que se nos antoja.

Si bien los problemas del alma humana son comunes a todos los hombres (y de esto Shakespeare es la prueba), su expiación siempre se ha dado, estética y canónicamente por vía del arte consolidado. Más allá, aún quedan por explorar las características que componen el universo sensible del individuo de la masa, sus preguntas, sus preocupaciones, sus filosofismos y sus querencias. No nos basta aquí con entender que se ha configurado un sensorium nuevo en relación con la apreciación que los individuos tienen de las obras de arte del mercado, sino que más bien se hace necesario comprender que existe un específico *sensorium personal* que no solo da cuenta de estas relaciones sino que muestra de manera vital la forma en que los sujetos asumen cotidianamente y crean poéticamente obras que dan sentido a sus vidas y en las que puede escucharse la voz que las convierte en arte popular. Precisamente, *asumir* las obras, otorgar protagonismo a quien las ha asumido para escuchar de su propio canto lo que él ha hecho de ellas y en lo que las ha transformado desde su sensibilidad personal, las que ha creado desde su contacto con el universo de su cotidianidad, es establecer que el individuo es capaz de distanciarse de las percepciones generales que lo entienden como un organismo masificado. El sensorium original de Benjamin es de masa y aunque mediante la dualidad autenticidad- singularidad le concede distinción de individualidad aún se encuentra alejado de penetrar el ámbito de la expresividad subjetiva individual.

Podemos rastrear este condicionamiento cuando Benjamin expresa que

La multitud no es solo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El flâneur es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa muchas humillaciones. (1972, p.70)



Es aquí en donde encontramos una claridad especial con respecto a nuestros planteamientos. Si con Adorno habíamos visto que las obras de arte y junto con ellas todas las expresiones que componen el *amusement* son interesadas, vaciadas estéticamente y funcionales solo en el nivel del entretenimiento, con Benjamin encontramos que el ocio no es vano como tampoco una calca de la labor industrial. Aquí, el disfrute y el goce son genuinos y posibles. La singularidad de las obras brinda a los individuos una posibilidad de empoderamiento porque “exactamente esa es la poesía y exactamente esa es la claridad que reclaman para sí los prostituidos. Ellos han probado los misterios del mercado abierto; la mercancía no les lleva la delantera. En el mercado residían algunos de sus incentivos que llegaron a convertirse en otros tantos medios de poder”. (Benjamin, 1972, p. 73) Si los prostituidos, el *flâneur*, el hombre de la multitud, el iletrado y el hombre común estaban excluidos del museo, ahora la ciudad les pertenece con sus calles, su herumbre y su cacofonía que es la poesía singular de las urbes.

Las técnicas de reproducción habían ocasionado que se generara un sentido para lo igual, para la copia y para la contemplación de lo fugaz. En consecuencia se había erigido un nuevo sensorium que ya no era el de la élite ni el de la burguesía (para quienes las obras gozaban de una función histórica, cultural y ritual que las hacía únicas, auténticas e irrepetibles). El sensorium que Benjamin describía tenía su razón de ser en el entendimiento de la modificación de las percepciones frente a la repetición y la reproducción. Más allá, el *sensorium personal* se concibe como un principio expresivo. Alzar la voz en medio del ruido reproductivo proclamando la esencia de la autenticidad personal y en el centro de la turbulencia homogeneizadora y uniformadora de la industria del entretenimiento es la sustancia que configura una visión personalista del nuevo sensorium de masa. Esta visión del goce acompaña incluso a la de la pequeña burguesía a la que, por ejemplo, Baudelaire pertenecía. Su clase rozaba ambas caras de las obras de arte, su autenticidad y su singularidad. En efecto, si el virtuosismo, la catarsis y la poesía no son capaces de asistir en la primera forma, se requiere de la segunda como un dispositivo que permita acceder de otra manera al carácter cultural del fenómeno estético. La resultante de este proceso es tanto un enriquecimiento de la obra como una recontextualización y un reposicionamiento de la misma. En ambos casos puede



hallarse un carácter de verdad. En Benjamin, a manera de conclusión, esto puede expresarse de la siguiente manera:

Quien pasa el tiempo, busca goces. Y desde luego se sobreentiende que los límites trazados al goce de dicha clase fuesen más estrechos al querer ésta entregarse a aquél en su sociedad. El goce prometía ser más ilimitado en tanto la tal clase estuviese en situación de encontrarlo en sí misma. Y si quería llegar hasta el virtuosismo en esa manera de gozar, no debía desairar su propia transposición en mercancía. Tenía que apurar esa transposición con el placer y la zozobra que le venían del presentimiento de su determinación en cuanto clase. Al fin y al cabo tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. (1972, p. 75)

La nueva condición aurática, mediada por la idea de *sensorium personal*, permite detenerse de una manera más detallada en los sentires e intereses de los individuos como productores genuinos de formas artísticas urbanas. Verlo de esta manera, significa entrar en comunión con un entendimiento más profundo de los principios expresivos que median los procesos de creación individual, sus motivaciones y, más importante aún, sus significados.

En nuestro caso, evidenciar la funcionalidad de la noción de *sensorium personal* en un fenómeno artístico que permita observar cómo los individuos son capaces de imbuir en actos y obras artísticas profundos significados y sentires esencialmente válidos aunque ajenos a las validaciones institucionales, se da por cuenta del estudio y análisis del fenómeno de la música popular en Latinoamérica. Si bien la conceptualización de la categoría de *sensorium personal* no se encuentra en el estado del arte consultado al respecto de los estudios folclóricos y musicales de la música popular contemporánea (la propuesta categorial es distintiva de esta reflexión), los propios estudios contemporáneos (particularmente, como se verá, en los últimos 25 ó 30 años) no han adolecido de un corpus y de una genuina preocupación analítica por los fenómenos, temas y los sentidos subyacentes a la creación y desarrollo de las músicas regionales, populares y folclóricas. La noción de *sensorium personal* descrita en este análisis transversaliza el estudio de las letras y melodías que proponemos a continuación.



## Boleros y rancheras: filosofías de la aceptación y la renuncia de la modernidad

Nos mueve aquí un tema general que subyace a la caracterización de temas limítrofes y ajenos al cardiocentrismo: el individuo de la modernidad expresado en el bolero y la ranchera popular. En el torrente melódico de las letras del bolero y la ranchera se perciben rasgos del proyecto burgués moderno. Un panorama general de las letras y músicas de estos dos géneros permite establecer que la cultura popular, de la manera en la que hasta aquí se ha expresado, ha cantado y ha reaccionado, mediante sus canciones, ante el avasallamiento de la modernidad. Suele observarse y analizarse este fenómeno, desde las grandes artes, desde las academias, museos y conservatorios institucionalizados por el propio proyecto ilustrado, pero no desde los cabarets, las calles, las cafeterías y las cantinas en los que se discute con más pasión que academicismo las consecuencias de un proyecto moderno del que a veces los propios individuos del común están exentos y, paradójicamente, excluidos.

Visto de esta manera, aquello que llamamos sabiduría popular no sería más que el reverso de los discursos oficiales de la academia ilustrada. En este espectro se mueve y de él bebe la canción popular comercial latinoamericana. Sus letras son testimonios fieles de crisis colectivas e individuales, de deseos, de rechazos y de aceptaciones o resignaciones frente a la realidad y la existencia. Con el advenimiento y progresivo desarrollo del proyecto moderno, con el distanciamiento de los rasgos finiseculares de la tradición romántica decimonónica, con la entrada en crisis de los espacios consagrados al culto y cultivo de la tierra y con el tránsito o éxodo generado por las revoluciones locales y el fortalecimiento del cosmopolitismo, al individuo le son dados nuevos lugares y espacios de convivencia, desarrollo y trascendencia. El individuo ha cambiado y con ello su percepción de la realidad y la construcción del sentido de su vida. En consecuencia, cambian también sus obras; las más inmediatas son las canciones.

Apoiados en Peza Cazares (1995), Zavala (2000) e Ibarra (1998), presentaremos dos maneras en las que los cantantes, compositores, individuos de la ranchera y el bolero asumieron la modernidad del contexto latinoamericano.



americano: como rechazo y como aceptación, respectivamente. En sus ámbitos, ambos desarrollan temas que devienen de la manera en que se comprende y vivencia esa modernidad. Nosotros presentamos esos temas a manera de entrecruzamientos, de la misma manera en que pueden convivir entre los acetatos de una rockola o en la selección musical de una cantina o de un establecimiento musical. Lo hacemos de esta manera debido a que, precisamente, esta es la manera en como hoy nos han sido heredados y porque así, como conglomerado, es que se han venido convirtiendo en los soportes y las bases de nuestra educación sentimental, de nuestra cartografía de sensibilidades.

Con el cambio de época, de paradigma y de cosmovisión que representa la irrupción de la modernidad, los individuos establecen maneras de afrontar las nuevas exigencias de un proyecto que supera el ambiente decimonónico realista y, más aún, romántico del que su historia y genealogía provienen. No obstante, aunque se acepte o se rechace esta realidad, existe un denominador común: la idea de individualidad. Son los individuos, no las instituciones o los colectivos, quienes toman posición frente a este hecho toda vez que la crisis es siempre individual. La prueba de esto la encontramos en sus músicas.

Laura Ibarra y Klaus Ruhl se refieren a esta crisis de la siguiente manera:

Pero el desplome de este mundo no ocurrió de una sola vez. Con la socialización burguesa el sujeto poco a poco se fue liberando de las estructuras del mundo anterior. El sujeto dejó de estar obligado con el mundo. De ello surgió la posibilidad de que adoptara alguna doctrina. El sujeto burgués en la edad adulta se integró a las condiciones sociales de su tiempo y las asumió idealmente. La aceptación fue ideológica de modo necesario, pues el estar obligado con el mundo fue un estado solo factible en el mundo agrícola. La otra posibilidad fue negarse al mundo burgués. En esta situación se encuentra el sujeto de la canción ranchera. (1998, p.13)

Es más lógico para el charro negarse ante las condiciones de esta época toda vez que su universo sigue siendo en gran medida de orden natural





telúrico-romántico. En un estado de autoafirmación y de rebeldía intensa José Alfredo Jiménez clamará *yo sé bien que estoy afuera/ pero el día que yo me muera/ sé que tendrás que llorar*. En este estado de las cosas, la exclusión del individuo de ese orden histórico naturalmente provoca su renuncia y de allí su rechazo del nuevo establecimiento. Incomprensión, soledad e insubordinación es la naturaleza de *El rey*:

Con dinero y sin dinero  
Hago siempre lo que quiero  
Y mi palabra es la ley.  
No tengo trono ni reina  
Ni nadie que me comprenda  
Pero sigo siendo el rey

Ibarra también ha notado este hecho hablando de la misma pieza:

El yo se libera de la realidad indeseada, pero lo hace en la medida en que reivindica lo absoluto del yo. Con esta conciencia y como consecuencia de la disolución del orden estable, del cual el sujeto retomaba los parámetros de su pensamiento y sus acciones, el pensamiento dispuso de una absoluta libertad para pensar y actuar. El sujeto se sabe fuera de toda verdad limitante y de toda moral. (1998, p.20)

Esta es la razón por la cual la ranchera es canto bucólico a la vez que asidero romántico. Rechazar el tiro moderno significa aquí aferrarse a la nostalgia pasada del orden romántico y terrenal. La ranchera continuará representando esta actitud mediante el agenciamiento rebelde del yo creador y actor a la vez que continúa incluyendo en su espectro temático el tema del amor-desamor, y, esencialmente representando los valores nacionales que se desprenden de la lógica de la revolución y el nacionalismo.

En contraposición, encontramos que el bolero, más cosmopolita y urbano, se erige como la aceptación (con algunos reparos de criticidad, sobre todo luego de Agustín Lara) de esa modernidad. Iris Zavala lo arguye de la siguiente manera:



Debemos relacionar todo el espacio del bolero con el repertorio de valores de la modernidad, y esta lengua amatoria como afirmación de valor-emoción frente al valor-interés de la existencia prosaica [...] el bolero es moderno ante todo y sobre todo porque es *anti-mimético*, es decir, anti-representativo, anti-realista. (2000, p.27)

El entorno del bolero es, sin lugar a dudas, el espacio de la ciudad. Para los ciudadanos, por la propia convulsión de las urbes, es más difícil sustraerse de los procesos industriales y técnicos que representan los objetos cotidianos. Cierta sofisticación se percibe en el bolero. No es casualidad que el lenguaje que se empleó desde Agustín Lara haya sido siempre cercano al modernismo de Rubén Darío. Este hecho ya ha sido notado y documentado por la propia Zavala y por Carlos Monsiváis. No obstante, es necesario puntualizar que el mero uso o la adopción de un lenguaje más “sofisticado” o “ilustrado” sea por sí mismo una condición modernizadora del género. Es su performatividad la que convierte al bolero en un medio de expresión de subjetividades individuales asociadas a la nueva cosmovisión de las ciudades. No hace falta ir tan lejos para evidenciar este hecho. En *Mujer*, de Agustín Lara, se lee:

Mujer divina  
 tienes el veneno que fascina en tu mirar.  
 Mujer alabastrina,  
 tienes vibración de sonatina pasional,  
 tienes el perfume de un naranjo en flor,  
 el altivo porte 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 palpar de una canción.  
 Eres la razón de mi existir, mujer.

La letra no es de Rubén Darío ni de José Asunción Silva. No es en vano el sobrenombre de *Músico Poeta* para referirse al Flaco de Oro. Y eso en



cuanto al lenguaje porque para ejemplos está *Azabache* también de Lara o *Perfume de gardenias*, de Rafael Hernández.

Pero no es solo el lenguaje, insistimos. El sentido de aceptación del mundo moderno que puede percibirse a través de los temas modernistas del bolero se funda sobre una suerte de epicureísmo cosmopolita. La exaltación de la felicidad por cuenta de la búsqueda del placer es un tema tan presente en la estética modernista literaria como en la musical del bolero. Replicando una cita que veremos más adelante, tenemos una canción emblemática de María Luisa Landín. En *Amor perdido* puede leerse:

Por el contrario  
 Junto contigo le doy un aplauso  
 Al placer y al amor.  
 ¡Que viva el placer!  
 ¡Que viva el amor!  
 Ahora soy libre  
 Quiero a quien me quiera  
 ¡Que viva el amor!

Libertad, cosmopolitismo e individualidad son las columnas vertebrales del sentir bolerístico. Arrojadados a la contemplación y al placer, los individuos del bolero encuentran el sentido de su existencia en los nuevos valores que promete la modernidad. Peza Casares insiste:

El bolero se apoya en las imágenes cinematográficas y, a diferencia de la canción ranchera, dibuja a la ciudad; sus espacios y sus personajes arquetípicos: empresarios adinerados, rumberas y prostitutas, artesanos y obreros, [...], secretarlas y oficinistas que se enamoran de galanes cosmopolitas, imágenes, temas y canciones que contribuyen a construir al sujeto urbano con su manera de ser y de vestir. Una de las modalidades más relevantes y significativas del nuevo sujeto ciudadano moderno es el enamorado que el bolero dibuja de cuerpo entero. La ciudad, que el bolero simboliza, promueve una cultura individualista, que se caracteriza entre otras cosas por el tipo de relaciones amorosas, la pareja, y las maneras



modernas de decir el amor. En las películas y las canciones, la ciudad es escenario de la vida de la pequeña burguesía naciente y sus valores: la búsqueda del bienestar y de los placeres materiales, la institucionalización del matrimonio por amor y la “luna de miel” en la playa, la afición por el deporte, la preocupación por el cuerpo, la moda y las vacaciones en Acapulco. (1995, p.161)

Renuncia o aceptación, cualquiera que sea la actitud que los individuos adopten frente al nuevo orden de las cosas, presentamos una serie de temas, a veces entrecruzados, en los que puede percibirse también un nuevo orden de los sentidos que caracteriza al *sensorium* del individuo latinoamericano.

## Los trabajos y las noches

---

Asentimos ante el hecho de considerar al amor como el tema preponderante de la canción popular en la primera parte del siglo XX, de acuerdo con Jaramillo Agudelo. Curiosamente, al final de esas primeras cinco décadas, la mejicana María Luisa Landín graba *Amor perdido*. En este mismo año Pedro Infante graba *Amorcito corazón*, que es considerado, a su vez, como la primera fusión del bolero ranchero (Jaramillo, 2008, p. 49) Es una época de deslinde. El tema del desamor ha sido también suficientemente retratado junto con el de su antagonista (siempre van de la mano). Pero *Amor perdido*, en particular, representa, por su extraordinaria popularidad, una vuelta de tuerca en la renovación del bolero tradicional, el de salón de baile, de bares y cafés. Esta renovación, representada en la canción de Landín, es también la irrupción definitiva del género en las ciudades. La importancia de este hecho es tal que Carlos Monsiváis en su obra homónima toma la letra de esta canción como epígrafe. El propio ensayo es un texto, a manera de crónica musical y literaria que cuenta diversos detalles de la vida privada del pueblo mejicano, pero es a la vez un texto de profunda erudición y exaltación de la cultura popular urbana posterior a la revolución. No es extraño entonces que para esta crónica sentimental Monsiváis haya optado por titular su texto con el nombre de la canción. La propia letra se deja leer:



Amor perdido  
 Si como dicen  
 Es cierto que vives dichoso sin mí.  
 Vive dichoso  
 Quizás otros labios te den la fortuna  
 Que yo no te di.  
 Hoy me convenzo  
 Que por tu parte nunca fuiste mío  
 Ni yo para ti ni tú para mi  
 Ni yo para ti ...  
 Todo fue un juego  
 No más en la apuesta yo puse y perdí.  
 Fue un juego y yo perdí  
 Esa es mi suerte  
 Y pago porque soy buen jugador  
 Tú vives más feliz  
 Esa es tu suerte  
 Que más puede decirte  
 Un trovador.  
 Vive tranquilo  
 No es necesario que cuando tú pases  
 Me digas Adiós  
 No estoy herida  
 Y por mi madre  
 Que no te aborrezco  
 Ni guardo rencor.  
 Por el contrario  
 Junto contigo le doy un aplauso  
 Al placer y al amor.  
 ¡Que viva el placer!  
 ¡Que viva el amor!  
 Ahora soy libre  
 Quiero a quien me quiera  
 ¡Que viva el amor!



*Amor perdido* será la crónica sentimental de la derrota y de la pérdida, pero a la vez de la libertad individual. La última estrofa es clara: ante el fracaso del amor, se redescubre, sin rencor, la ascensión del papel libertario del estatuto personal. No se trata de una canción de despecho desleal o de aborrecimiento; es más bien, en un sentido profundamente utilitarista, un tema que permite decir con fuerza que el amor-desamor se concibe como un peldaño camino a la cima del re-conocimiento personal. Esta canción, que delimita y escinde el siglo, representa en sí misma la intención de las nuevas generaciones que se permitirán seguir introduciendo nuevas temáticas y enriqueciendo las canónicas sentimentales.

Casi podría decirse que, desde sus inicios, al menos en el bolero, este clima ya se percibía. Dice mucho el hecho que la primera canción conocida grabada por el gran Agustín Lara haya sido una especie de epitafio dedicado a una prostituta. En *Imposible* (1928), puede leerse:

Yo sé que es imposible que me quieras,  
 Que tú amor para mí, fue pasajero  
 Y que cambias tus besos, por dinero  
 Envenenando así, mi corazón  
 Yo sé que es imposible que me quieras,  
 Que tú amor para mí, fue pasajero  
 Y que cambias tus besos, por dinero  
 Envenenando así, mi corazón  
 No creas que tus infamias de perjura  
 Incitan mi rencor, para olvidarte  
 Te quiero mucho más, en vez de odiarte  
 Y tú castigo, se lo dejo, a Dios  
 No creas que tus infamias de perjura  
 Incitan mi rencor, para olvidarte  
 Te quiero mucho más, en vez de odiarte  
 Y tú castigo, se lo dejo, a Dios.



Esta no es una temática desconocida. En *Pervertida y aventurera*, ambas también de Agustín Lara, el tono y el encono son los mismos:

He sentido la espina, de tus rencores  
Pagando así la deuda, de mis amores  
He sentido la espina, de verte ajena  
A ti, que me juraste, ser siempre buena  
A ti, mujer ingrata,  
Pervertida mujer, a quien adoro  
A ti, prenda del alma,  
Por quien tanto he sufrido y tanto lloro  
A ti, consagro toda mi existencia,  
La flor de la maldad y la inocencia  
Es para ti mujer, toda mi vida  
Te quiero, aunque te llamen, pervertida

Vende caro tú amor, aventurera  
Da el precio del dolor, a tú pasado  
Y aquel, que de tú boca, la miel quiera  
Que pague con brillantes tú pecado  
Que pague con brillantes tú pecado  
Ya que la infamia de tú ruin destino  
Marchito tú admirable primavera  
Haz menos escabroso tú camino  
Vende caro tú amor aventurera  
Ya que la infamia de tú ruin destino  
Marchito tú admirable primavera  
Haz menos escabroso tú camino  
Vende caro tú amor aventurera

Se trata también del mismo espinoso y enamorado tema que se popularizó en la voz de Daniel Santos en *Virgen de media noche*, en composición del mejicano Pedro Galindo.



Virgen de media noche  
 Virgen eso eres tú  
 Para adorarte toda  
 Rasga tu manto azul  
 Señora del pecado  
 Cuna de mi canción  
 Vine arrodillado  
 Junto a tu corazón  
 Incienso, de besos te doy  
 Escucha Mi rezo de amor  
 Virgen de media noche  
 Cubre tu desnudez,  
 Bajaré las estrellas  
 Para alumbrar tus pies.

La distancia entre las tres canciones es obvia, pero el referente es el mismo. Textos admirables, directos y de imágenes tan inmaculadas como escandalosas. Prostitutas puras, vírgenes y devotas, de caros amores y de culto pernicioso. *Virgen de media noche* nos presenta una efigie que uno adivina atrevida entre humos de incienso y a media luz. Por estas mujeres se pierde la bolsa y la vida. La devoción hacia las agentes del pecado es clara, sobretodo en Lara. Tanto en “*Y aquel, que de tú boca, la miel quiera / Que pague con brillantes tu pecado*”, como en “*a ti, consagro toda mi existencia, La flor de la maldad y la inocencia es para ti mujer, toda mi vida*”, se puede percibir una declaración juramentada de amor. Pero no es este el amor tradicional, romántico, rural o modélico conservador. Las tres escenas no habrían podido darse de no haber sido concebidas o inspiradas por el bar de la ciudad o por la taberna metropolitana. Entre cantina, bar y taberna existen manifiestas diferencias. La cantina es propia del pueblo, del caserío; el bar y la taberna exigen focos y distracciones eléctricas propias del espectáculo y pensadas para el histrionismo. Desde la devoción bucólica hasta el fervor idílico del piano de salón puede elaborarse una cartografía que, en suma, (nos arriesgamos a decirlo) civiliza la figura de las meretrices.





## Los hijos del pueblo. Los hijos de nadie. Retratos de la vida bohemia.

En 1975, el peruano Julio Carhuajulca compone una de las melodías y letras que se convertirían en el epítome de la trashumancia bohemia del ebrio de barrio. Compuesta originalmente en clave de bolero, *Vagabundo soy* ha sido interpretada por cantantes tan diversos como Iván Cruz, Rodolfo Aicardi y hasta el Trío los Panchos. La cantidad de versiones (en Youtube se pueden contar al menos unas quince diferentes, todas de fácil recordación y reconocimiento) prueba la irrefutable importancia del tema en el a veces cómplice y sinvergüenza imaginario urbano:

Déjenme vivir mi vida  
Yo no soy malo con nadie  
Déjenme vivir mi vida  
Yo no soy malo con nadie  
Si soy un borracho, si soy un perdido  
Si soy mujeriego, si soy un bandido  
Yo hago en mi mundo, yo soy un vagabundo  
Mi vida a nadie le importa  
Ni el camino que llevo  
Mi vida a nadie le importa  
Ni el camino que llevo  
A nadie le pido, a nadie le debo  
Y aunque no lo crean con todos me llevo  
Yo hago en mi mundo, yo soy un vagabundo

(...)

Borracho perdido, pero a nadie le pido  
A nadie le importa el camino que llevo  
A nadie le pido, a nadie le debo  
Y aunque no lo crean con todos me llevo...



No se puede dejar de pensar, dado el ámbito referencial de este trabajo, en un Baudelaire, un Modigliani e incluso en un juvenil Charles Aznavour. A propósito, las dos interpretaciones de *La Bohème* que hace el cantante francés comparten ineludiblemente el mismo espíritu que las bohemias cantadas nuestras. En Aznavour se deja escuchar:

Les hablo de un tiempo que los menores de veinte años no  
pueden conocer.

En esos tiempos Montmartre descolgaba sus lilas justo bajo  
nuestras ventanas.

Y si bien el humilde rincón que nos servía de nido no tenía buen  
aspecto, ahí fue donde nos conocimos.

Yo que pasaba hambre y tú que posabas desnuda

La bohemia, la bohemia eso quiere decir que éramos felices.

De esta manera, cuando citábamos con Benjamin que “El boulevard es la vivienda del flâneur” (1972, p.51), queríamos establecer un puente significativo que aquí cruza el camino. En este caso, nuestro correspondiente es el vagabundo de taberna, pero también el ebrio de ciudad y el embriagado de deseo, de canto y de mujeres como las ya descritas por Agustín Lara y Daniel Santos. Si bien nuestros apetitos son distintos, los placeres buscados son los mismos; muchas veces se trata, como en otras latitudes, del placer por el placer mismo. Menos refinados y con aspiraciones diferentes a las del fin artístico, estéticamente y ontológicamente esos deseos y esas pulsiones están emparentados porque son comunes a los hombres de mundo. Así las cosas, hallaremos ilustración de esta comunión en un bolero ranchero titulado *Vagabundo*, en la voz de Javier Solís:

Soy un pobre vagabundo sin hogar y sin fortuna  
y no conozco ninguna de las dichas de este mundo.  
Voy sin rumbo por la vida el dolor es mi condena  
y el licor calmó mi pena porque el amor es mentira.



No me importa lo que digan de mi corazón bohemio  
me emborracho porque llevo en el alma una tragedia.  
Y así voy por el camino que el destino me condena  
porque al fin seré en la vida vagabundo hasta que muera.  
No me importa lo que digan de mi corazón bohemio  
me emborracho porque llevo en el alma una tragedia.  
Y así voy por el camino que el destino me condena  
porque al fin seré en la vida vagabundo hasta que muera.

La misma fórmula, esta vez en la versión popularizada de Los Panchos,  
aplica para un nuevo *Vagabundo*:

Que importa saber quién soy  
Ni de dónde vengo ni por donde voy  
Lo que yo quiero son tus lindos ojos, morena  
Tan llenos de amor

El sol brilla en lo infinito  
Y el mundo tan pequeñito  
Que importa saber quién soy  
Ni de dónde vengo ni por donde voy  
Que importa saber quién soy  
Ni de dónde vengo ni por donde voy  
Lo que yo quiero son tus lindos ojos, morena  
Tan llenos de amor

El sol brilla en lo infinito  
Y el mundo tan pequeñito  
Qué importa saber quién soy  
Ni de dónde vengo ni por donde voy  
Tú me desprecias por ser vagabundo  
Y mi destino es vivir así  
Si vagabundo es el propio mundo  
Que va girando en un cielo azul



¿Cuál es el sentido de la vida de los hombres en el nuevo orden de las cosas que promete la vida moderna? Citábamos que el bolero y la ranchera significan y configuran dos respuestas distintas ante el cuestionamiento de la modernidad. Si algo existe de familiar y de parecido entre ambas actitudes, es la alternativa de una errancia resignificadora. Arrojarse a las calles, andar y desandar los pasos en fuga constante de la melancolía de los amores perdidos o no correspondidos, deambular para recobrar el sentido de la existencia o encontrar uno nuevo, trashumar por la vida misma en busca de autoconmiseración y amparo, parece ser la alternativa del bohemio ante el desplome de los valores (comunitarios, agrícolas, territoriales, sociales) universales que antes guiaban su vivir.

Y más allá, en la errancia, está la calle, el barrio, la vereda, el paraje, la jungla de asfalto y el camino mismo como musa inspiradora y generatriz de catarsis y sentido estético profundo. En este contexto, caminar equivale a una manera de expresión, a una forma de comunicación. Caminar es decir, deambular es cantar, errar es sentir. Por eso el caminante bohemio ve lo que otros no ven en la misma calle transitada por la masa y en la bahutahola percibe los bemoles de la melodía social. En la calle el vagabundo, el *flâneur*, escucha la música del pueblo y compone, junto con sus pasos, poesía a partir de los retazos del lamento suburbano, de los cantos de los locos y de los despechados. Para De Certau, por ejemplo, el ejercicio de caminar equivale a enunciar:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto, una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución”, “establece al otro delante” del locutor y pone en juego contratos entre locutores). (2008, p.6)



Entonces, caminar no es solamente decir, sino que es proferir. El vagabundo no erra sino que dice, alegoriza, metaforiza, compone y canta. Por esto es que las calles están llenas de poetas y de almas alegres que escriben paso a paso las historias de las noches. Estos textos adoquinados o de asfalto o tierra saben ser no crónicas de la errancia sino realizaciones poéticas de la existencia, del alma del desahucio embriagado moderno. Después de todo, alguien tenía que escribir la poesía de los callejones. En esto, los boleros de la errancia (incluidos aquí los rancheros de Javier Solís) saben más que los poetas románticos y modernistas. ¿No es, acaso, este el sentido de *Perfidia*, de Alberto Domínguez?:

Nadie comprende lo que sufro yo,  
canto pues ya no puedo sollozar,  
solo, temblando de ansiedad estoy,  
todos me miran y se van.

¿No es también lo mismo que se percibe en *Amor qué malo eres*, de Luis Marquetti?

No quieres saber quién soy,  
después de darte  
lo que tienes;  
ahora para ti,  
soy vagabundo  
que va por el mundo  
como un criminal

Vistos de esta manera, los bohemios de esta parte gozan y padecen de un estado de orfandad característica. Son tanto los hijos del pueblo como los hijos de nadie. Locos, incomprensidos y solitarios no saben más que hacerse amigos y cómplices de la luna, las sombras, las cantinas y las calles. Presidarios del sino funesto de la melancolía, del desprecio y de una suerte de crisis subjetiva, los vagabundos fundan el reino de la errancia, el país de las renunciaciones. Dramáticamente, Yolanda del Río canta:



Yo también soy la hija de nadie  
 Solo cuento con un apellido  
 Tengo que agradecerle a mi madre  
 A mi padre ni lo he conocido  
 Creo que debe de ser un cobarde  
 De los muchos que al mundo han venido.

De los muchos que han venido y de los muchos que vendrán, por otras calles, por otras músicas y provenientes de todas las latitudes, estos individuos tristes y añorantes sueñan y predicán el credo extraordinario de la tempestad, de la caída; son como ángeles caídos que enuncian la verdad descontrolada y crepuscular de la crisis de la subjetividad moderna. Se resisten a ser meros espectadores o productos de un medio que los embota y los sujeta. Necesariamente deben caminar para cantar y poetizar. Recordamos aquí, a modo de conclusión provisional no “bolereada”, el *Sonecillo* de León de Greiff:

¿Qué me cuentan las noches, ni qué los pálidos días?  
 -En la noche, por su silencio frío, los titilantes orbes se destacan.  
 Ambular, discurrir, vagar en un lento  
 ritmo, por las llanuras en reposo.  
 ¿Qué me dice la tibia cántiga de las donas?  
 -Palabras sin perfume. Música blanda. Cráteras vacías.  
 Yo sólo quiero errar, andar, -viandante  
 indiferente-, andar, errar de la mano del viento...

## De hastíos, renunciaciones y evanescencias

La raza funesta de los despechados, los errantes y los mundanos es siempre activa. Sobre ellos se cierne siempre el castigo del mundo y del tiempo, pero no heredarán la tierra. La estirpe de los condenados a la tierra es sucia, hostil y rencorosa pero siempre lúcida. Los malditos son seres siempre terrenales y saben captar la esencia de las cosas y de los actos más cotidianos. Son seres sin nombre que bogan en nombre de la humanidad



y se convierten en catalizadores y sujetos que expían los vicios sociales; son *El espejo* de Barba Jacob:

¿Mi nombre? Tengo muchos: canción, locura, anhelo.  
 ¿Mi acción? Vi un ave hender la tarde, hender el cielo...  
 Busqué su huella y sonreí llorando,  
 y el tiempo fue mis ímpetus dominando.  
 ¿La síntesis? No se supo: un día fecundaré la era  
 donde me sembrarán. Don Nadie. Un hombre. Un loco. Nada.  
 Una sombra inquietante y pasajera.  
 Un odio. Un grito. Nada. Nada.  
 ¡Oh desprecio, oh rencor, oh furia, oh rabia!  
 La vida está de soles diademada...

La traducción y la correspondencia de esto, en términos de la canción popular comercial latinoamericana, pueden encontrarse en varios lugares. *Las cuarenta*, en la interpretación de Rolando Laserie, es otro tipo de síntesis: la de la pérdida de fe ante la validación individual.

Con el pucho de la vida apretado entre los labios,  
 la mirada turbia y fría, un poco lento el andar,  
 dobló la esquina del barrio, curda ya de recuerdos,  
 como volcando un veneno esto se le oyó cantar.  
 Vieja calle de mi barrio donde he dado el primer paso,  
 vuelvo a ti doblado el mazo en difícil barajar,  
 con una daga en el pecho, con mi sueño hecho pedazos,  
 que se rompió en un abrazo que le diera la verdad.

Un rencor en Barba Jacob, un veneno en Laserie. Ambos hombres, dominados por el tiempo, rotos los sueños por una verdad absoluta: el mundo modelado por su deseo no se corresponde con el real. Es el mismo predicamento del poeta romántico y trascendental del siglo XIX, esta vez expresado por las verdades de a puño de la calle.

Aprendí todo lo bueno, aprendí todo lo malo,  
 sé del beso que se compra, sé del beso que se da;

del amigo que es amigo siempre y cuando le convenga,  
 y sé que con mucha plata uno vale mucho más.  
 Aprendí que en esta vida hay que llorar si otros lloran  
 y, si la murga se ríe, uno se debe reír;  
 no pensar ni equivocado Para qué, si igual se vive  
 Y además corrés el riesgo que te bauticen gil



Gil, tonto, náufrago en fin. La vida de los poetas de la calle se reduce tanto al desprecio generalizado del juzgamiento social de quienes los ven como locos ebrios, como al renunciamiento personal de los sueños en los que se prometían libres. El poeta de la canción clama: *“la vez que quise ser bueno en la cara se me rieron; cuando grité una injusticia, la fuerza me hizo callar; la experiencia fue mi amante; el desengaño, mi amigo...”* La fuerza aquí nombrada no es otra que la de la convención y la tradición, la de un abrumador orden establecido. Y, sin embargo, en este marasmo, el orden poético se erige triunfador aunque resuma el fracaso individual. Ebrio, más embriagado de existencia, el cantante expresa una lacónica victoria personal aunque su vida permanezca en la sombra y vague ella sola (no el individuo) por las calles, y en este caso, por los oídos como un eco que resuena en el contraejemplo de aquello a lo que no se debe humana y éticamente aspirar.

Será el puertorriqueño Daniel Santos quien rezumará todo este fracaso en una canción que, entre otras cosas, pone de manifiesto este hecho desde la perspectiva de la diferenciación de clases. Al igual que muchos de los poetas o artistas malditos, los pobres cantan la desdichada verdad. En *En el juego de la vida* se escucha con insólita claridad:

En el juego de la vida  
 Juega el grande juega el chico  
 Juega el blanco y juega el negro  
 Juega el pobre y juega el rico  
 En el Juego de la vida  
 Nada te vale la suerte  
 Porque al fin de la partida  
 Gana el albur de la muerte





Juega con tus cartas limpias  
En el juego de la vida  
Al morir nada te llevas  
Vive y deja que otros vivan  
Cuatro puertas hay abiertas  
Al que no tiene dinero  
El hospital y la cárcel  
La iglesia y el cementerio

La gloria está reservada para los poderosos y al hombre común no le resta sino asumir esta verdad. Sin importar la carta que se juegue, el azar a contra viento no reserva nada más que un nuevo fracaso. Si la suerte se consideró en algún momento como la esperanza de aspirar a la redención individual, el destino funesto declara que al cantante le está proscrito un solo camino: el de la ilusión irresoluta y disuelta. Con todo, la vida se torna un triste espectáculo en el que el desposeído es a la vez invitado y presa. Aunque pertenezca a otro género que no contemplamos en función de la extensión de este trabajo, citamos aquí un fragmento de un tango de Bernardo Sancristóbal que introduce el tono elegíaco de esta verdad manifiesta. En la *Canción del dolor* escuchamos:

Es la tristeza que canta,  
por una ilusión que muere,  
por un olvido que hiera,  
es la canción del dolor.

Ahora bien, podemos establecer una correspondencia coherente entre estas dos últimas letras usando una canción que, en este punto, se nos antoja crucial y que en más de un sentido inspiró la casi totalidad de la reflexión contenida en este apartado. Hablamos de *El hijo del pueblo*, interpretada lo mismo por Jorge Negrete que por José Alfredo Jiménez y Vicente Fernández.

Es mi orgullo haber nacido en el barrio más humilde,  
alejado del bullicio de la falsa sociedad,  
yo no tuve la desgracia de no ser hijo del pueblo,



yo me cuento entre la gente que no tiene falsedad.  
 Mi destino es muy parejo, yo lo quiero como venga,  
 soportando una tristeza o detrás de una ilusión,  
 voy camino de la vida, muy feliz con mi pobreza,  
 como no tengo dinero, tengo mucho corazón.  
 Descendiente de Cuauhtémoc,  
 mexicano por fortuna,  
 desdichado en los amores, soy borracho y trovador,  
 pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida,  
 pa' cantarle a la pobreza sin sentir ningún dolor.

Podemos considerar esta canción como una réplica al tema de Daniel Santos que ya citamos, y así establecer un diálogo entre ambas maneras de abordar el mismo tema de la desolación. Si la primera consideraba la condición social de la pobreza como un condicionamiento del fracaso y la decepción, la segunda extrae de esta situación una suerte de distanciamiento y orgullo. *“Pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida”*, canta Negrete y con ello advierte que su conciencia de clase no determina la validez de su propósito vital y estético. De la desdicha se extrae, en este caso, la fuerza de la poesía y de la inspiración. El hado de la fatalidad no condiciona la fuerza de la trascendencia. Y lo que es más, Negrete parece encontrar en su condición social la fuente de un placer puro y luminoso distinto a aquel que podría mediarse precisamente por los artificios de la posesión de los bienes. Dirá Jorge Negrete, al final del tema:

Es por eso que es mi orgullo ser del barrio más humilde,  
 alejado del bullicio de la falsa sociedad,  
 yo compongo mis canciones pa'  
 que el pueblo me las cante,  
 y el día que el pueblo me falle, ese día voy a llorar.

Encontramos que la posibilidad de realización y redención individual se reivindica en la permanencia de la memoria colectiva; se trata de una manera de eternización, de un triunfo de la posteridad inmerso en la ritualización práctica del canto popular. Total, las canciones, como los poemas y las grandes obras se resisten a la mortalidad y siempre perduran a pesar



de la finitud de la vida de los hombres que los conciben. Y sin importar lo que esta práctica ritual entone o cante, la decepción y el hastío están siempre presentes. La *Señora Sentimiento*, Elena Burke, nos recuerda, cansadamente, en *Lo material*:

Sí. Yo no quiero hablar del sol.  
Solo quiero el calor  
Sí. Yo no quiero hablar del mar  
Solo quiero la sal  
Porque en la vida lo material  
Solo voy a tocar  
Es que existir me interesa más que soñar.

La subjetividad y la poesía no fueron aquí suficientes. Y, sin embargo, se hace poesía, se entona canción para hacerle frente y expiar la frustración. Fuego contra fuego, poesía contra la pérdida y renuncia de la subjetividad. A manera de renunciación retórica, en el mismo ámbito, la propia Burke, encandilada, rendida, se lamenta:

Tú no sabes nada de la vida,  
tú no sabes nada del amor,  
eres como una nave a la deriva  
tú vas por el mundo sin razón.  
¿Qué sabes tú lo que es estar enamorado?  
¿Qué sabes tú lo que es vivir ilusionado?

[...]

¿Qué sabes tú lo que es tener la fe perdida?  
Que sabes tú, si tú no sabes nada de la vida

## Nuevos amores bohemios, contra-sentimentales, sinceros y arrepentidos

Aplíquese lo hasta aquí encontrado (la errancia y el hastío) al amor tradicional. La resultante se revela en la forma del amor tan desmesurado como desinteresado, pasajero y profundo. Casi que la ranchera popular comercial se especializa en este tema; por algo la cultura bohemia se vuelca hacia ella como la cómplice del despecho y esto es algo que se puede advertir en cualquier cantina de barrio. Antonio Aguilar, descaradamente, tiene aquí la palabra. En *El aventurero* observamos:

Aquí está el aventurero  
 Muchacho simpático  
 Dicharachero enamorado  
 Pero muy sincero, eso sí.

No se puede nunca escuchar esta canción sin reír y hasta sonrojarse un poco. Pero entre picardía y bribonada y travesura, la seriedad del texto habla por sí sola. No es al tema del amor o al de la infidelidad al que aquí se canta. Es, nuevamente, la idea de la vida bohemia pero enamorada la que se resalta.

Yo soy el aventurero  
 El mundo me importa poco  
 Cuando una mujer me gusta  
 Me gusta a pesar de todo

Y más que a la mujer misma, al amor que se declara por ella, se tiene por verdad un amor diferente: el amor al amor propio, el de *puritito corazón*. Agenciar el amor, sin importar su proveniencia o su depositaria, es el objetivo que se pone de manifiesto en el texto.

El mundo me importa poco  
 Y hago de mi lo que quiero  
 Soy honrado y buen amigo  
 Vacilador más sincero





El mundo importa poco en esta canción, no como desprecio sino como convención. Antonio Aguilar expresa, en conclusión, “*me gusta la vida, me encanta el amor*”. En últimas, éste es parte del tema general al que Jaramillo Agudelo alude y que ya destacamos. El amor-desamor con sus triunfos y desdichas es el sedimento sobre el que se establecen muchas de las otras cuestiones de la canción popular comercial latinoamericana. Y como también advertimos, ello no es suficiente para ampliar el espectro de un *sensorium* más rico y que, de manera más definitiva, nos permita abordar más que a la poesía de las canciones mismas, al individuo de nuestro interés. El individuo-poeta-intérprete de Jaramillo Agudelo adolecía de contexto e interés por el aspecto teleológico. Para no ser injustos debe decirse que no era ese precisamente el interés del poeta colombiano. No obstante, tanto los amores como las malquerencias nos sirven a nosotros para encontrar un revés igualmente poderoso y magnético del tema original. Por ello, y con el mismo espíritu con el que destacamos la melodía de Antonio Aguilar, nos permitimos agregar otros rasgos que gravitan alrededor del amor mismo.

Así las cosas, tan sincero como el amor declarado, también encontramos amores arrepentidos y espinosos. *Voy*, de Olga Guillot, es un claro ejemplo de que para expiar la tortura del amor desdichado se debe invocar una fuerza divina

Voy a mojarme los labios con agua bendita,  
para lavar los labios 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.

Voy a tratar de olvidar que una vez fuiste mío,  
voy con mi sueño a matar el amor de mi vida.

Lo que hicieren los hombres solo los dioses pueden borrar. La fórmula edípica de extracción de córneas se mantiene intacta a través de los siglos, aunque ahora su ejecutor use falda y colorete: sacarse los ojos continúa siendo la alegoría del distanciamiento de la realidad y de la expiación de



la culpa. Con ello, arrojados a un destino funesto del amor, la caída radica también en la naturaleza divina; el individuo es una nueva clase de víctima. En *Anillo de compromiso*, Cuco Sánchez se queja:

Anillo de bodas que puse en tu mano,  
 anillo que es símbolo de nuestro amor,  
 que unió para siempre y por toda la vida,  
 a nuestras dos almas delante de Dios.  
 Hoy vives sufriendo nomás por mi culpa,  
 perdona lo injusto que fui sin querer,  
 creyendo que sólo con mucho cariño,  
 podría darte todo ¡maldita mi fe!

Anillo de compromiso, cadena de nuestro amor;  
 anillo de compromiso, que la suerte quiso que uniera a los dos.

Dado que todo es uno y, como los anillos de compromiso, todo círculo se cierra, la culpa radica en la naturaleza misma del amor. Aunque no se salga intacto de él, al menos hasta aquí, la culpa del desenlace trágico es siempre ajena al individuo que ha aparecido como doblegado ante el afecto. Para la muestra está otro clásico de Jorge Negrete llamado *Amor con amor se paga*:

Por tu culpa, mujer por tu culpa,  
 este amor que te ofrezco divaga,  
 lo rompiste por ser insoluta,  
 y por eso la pena me embriaga.  
 Prometiste que nada ni nadie,  
 este amor de los dos rompería,  
 fuiste puerta sin chapa ni llave,  
 a pesar que me diste la vida.  
 Amor con amor se paga,  
 y algún día te cobraré,  
 si hoy tu traición me amarra,  
 como hombre me aguantaré.



Claro que el charro debe mantener su juicio y hombría ante este hecho y soportar este designio como hombre duro. Esta vez ya no como hombre (porque es una mujer quien lo entona) pero igualmente recia, escuchamos al *Libro abierto* de Rocío Banquells:

Dicen de mí,  
que yo he sido un libro abierto,  
donde mucha gente ha escrito,  
no hagas caso nada es cierto.

En blanco está,  
nadie supo escribir nada,  
no dejaron ni una huella,  
nadie me importaba nada.

Nada más y nada menos que nuestra versión afectiva de la *tábula rasa*. Al igual que en el procedimiento cartesiano, es la experiencia (la fuerza de la impronta) la que conceptualiza y mueve el aprendizaje. Por fuerza mayor han de llenarse las páginas del libro de los amores y la experiencia amorosa. Y dado que, como dijimos, hay que salir bien librado, guardar las distancias y poner la frente en alto (este es el carácter de esta capa del sensorium), entonces no es bueno reconocer siempre la derrota o dejar ver la debilidad. Véase para la muestra la bella *Un mundo raro* del gran José Alfredo Jiménez:

Cuando te hablen de amor y de ilusiones  
Y te ofrezcan sol y cielo entero  
Si te acuerdas de mí no me menciones  
Porque vas a sentir amor del bueno  
Y si quieren saber de tu pasado  
Es preciso decir una mentira  
Di que bienes de allá de un mundo raro  
Que no sabes llorar que no entiendes de amor  
Y que nunca has amado  
Porque yo a donde voy hablare de tu amor  
Como un sueño dorado y olvidando el rencor  
No diré que tu adiós me volvió desgraciado  
Y si quieren saber de mi pasado

Es preciso decir otra mentira  
 Les diré que llegue de un mundo raro  
 Que no sé del dolor que triunfe en el amor  
 Y que nunca he llorado

Al uso de Frida Kahlo, y con el mismo encono de ranchería, citamos acá la famosa fórmula que dice “*donde no puedas amar no te demores*”. De ser necesario, como anticipación, la estrategia del desapego consiste en, ante la alerta de victimización, apurarse en victimizarse. ¿No es acaso *Usted*, de José Antonio Zorrilla, además de una definición melancólica y elegíaca del amor, la propia aceptación de ser el depositario de una fuerza que embriaga y que resulta incontenible?

Usted es la culpable  
 De todas mis angustias y todos mis quebrantos  
 Usted llenó mi vida  
 De dulces inquietudes y amargos desencantos  
 Su amor es como un grito  
 Que llevo aquí en mi alma y aquí en mi corazón  
 Y soy aunque no quiera,  
 Esclavo de sus ojos, juguete de su amor  
 No juegue con mis penas, ni con mis sentimientos  
 Que es lo único que tengo  
 Usted es mi esperanza, mi última esperanza  
 Comprenda de una vez  
 Usted me desespera,  
 Me mata, me enloquece  
 Y hasta la vida diera por vencer el miedo  
 De besarla a Usted

Decíamos con Benjamin, que “al fin y al cabo [se] tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido” (1972, p.75). Pues bien, ello no aplica solo para los sórdidos temas de Baudelaire o Poe o los malditos; el desamor, la flor marchita que se desoja, corrompe y descompone también goza de los penetrantes olores de la putrefacción. Tal es el amor maldito del desamor. Así, una de las características del amor desventurado es, en este corpus musical, que el decepcionado termina







por la muerte, por la negación o por optar por la vida bohemia (lo que es una suerte de combinación de las dos opciones anteriores).

Entré a esta taberna tan llena de cosas  
queriendo olvidar  
pero ni las copas, señor tabernero  
me hacen olvidar  
me salgo a la calle buscando consuelo  
buscando un amor  
pero es imposible, mis fe es hoja seca  
que mató el dolor  
no quiero buscarte ni espero que lo hagas  
pues ya para qué  
se acabó el romance, mataste una vida  
se acabó un amor

*Hoja seca.* Autor: Roque Carbajo

La misma actitud la encontramos en *Esta tristeza mía*, de Javier Solís.

Esta tristeza mía, este dolor, tan grande  
Los llevo más profundos, pues me han dejado, solo  
en el mundo  
Ya, ni llorar es bueno, cuando, no hay esperanza  
Ya, ni el vino mitiga, las penas amargas, que a mí  
me matan  
Yo no sé, que será de mi suerte, que de mí no se  
acuerda ni Dios  
Hay, pobres de mis ojos, como han llorado, por su  
traición

Un tema recurrente es también el cuestionamiento o la renuncia a Dios. Se trata de una genuina actitud individualizadora. Uno de los productos de la crisis individual de los valores y las creencias pasa también por la duda espiritual. Toda crisis terrenal se corresponde con una celestial, anímica. Este efecto cataclísmico significa que, arrojado al mundo del infortunio y



del dolor, la soledad del individuo demarca un nuevo horizonte en el que ha sido despojado también de la gracia divina. Sobre todo en Javier Solís este despojo es claro. En *Cataclismo* se oye decir

Qué pasará si andando el tiempo  
 De mi te cansas y te alejas  
 Le he preguntado a la distancia  
 A ver si el eco llega hacia a dios

En consecuencia, al no hallar eco el lamento, una vez más la esperanza se halla en la reafirmación individual o el advenimiento mismo del mayor de los fracasos que es la muerte. *El jinete*, de Miguel Aceves Mejía, reza

Por la lejana montaña  
 Va cabalgando un jinete  
 Vaga solito en el mundo  
 Y va deseando la muerte

Lola Beltrán (homenajeadada por el propio Carlos Fuentes como “la Señora de la Gran Voz”) entonará más adelante, en *La cigarra*, a manera de renuncia:

Ya no me cantes cigarra  
 Que acabe tu sonsonete  
 Que tu canto aquí en el alma  
 Como un puñal se me mete  
 Sabiendo que cuando cantas  
 Pregonando vas tu muerte

En el ritual del apareamiento de las cigarras la hembra muere poco después de poner los huevos; los machos lo hacen luego del canto que propicia el cortejo. Y lo mismo con los cantantes-poetas de este apartado. Dejar la vida en el canto, en la letra y en el poema es la aceptación de la finitud de la existencia. La alternativa definitiva ante el vaciamiento del sentido de la vida, ante la pérdida del sentido y la crisis individual, se encuentra en la entonación alegórica de la derrota. Como las cigarras, no es posible soportar tanta presión en el pecho y por algún lado habría el poeta de reventar.



Esta explosión también se traduce en una renuncia elegíaca de género. Decepción, desengaño y desilusión, tanto del amor como de su vehículo, es un móvil frecuente en la renuncia sentimental. En *Al diablo las mujeres*, de E. Cortázar se vive y se siente nuevamente este cataclismo:

Si los hombres no fuéramos necios  
Y pensáramos con la razón  
Trataríamos con burla y desprecio  
A esa peste que llaman amor  
Solo sirve pa' darnos disgustos  
Pa' rompernos el alma nomás  
Pa' vivir entre penas y sustos  
Y sufrir en silencio además

No tan trascendental, radical o definitivo, pero igualmente entonado con la idea de dimisión afectiva tenemos también el *Total*, de Celio González con la Sonora Matancera:

Total, si me hubieras querido,  
ya me hubiera olvidado de tu querer,  
ya ves que fue tiempo perdido,  
el que tú has meditado,  
para ahora decirme que no puede ser.  
Pensar que llegar a quererte,  
es creer que la muerte,  
se pudiera evitar.  
Total, si no tengo tus besos,  
no me muero por eso,  
ya yo estoy cansado,  
de tanto besar.

Cerremos el círculo. Hasta aquí hemos presentado una manera de ser entrecruzada del bolero y la ranchera que habla de dos distintas maneras de afrontar el problema de la crisis de la individualidad ante el advenimiento de los valores de la modernidad. Los cruces presentes en las letras y las melodías citadas han servido para evidenciar las reacciones de ese indi-



viduo ante esas condiciones específicas. Los temas que hemos destacado no son de ninguna manera fundacionales de los géneros trabajados ni mucho menos exclusivos de ellos. La razón por la cual hemos puesto de manifiesto poemas y textos provenientes de la sociología de la música y la antropología ha sido porque ello nos sirve para mostrar que en la canción popular se pueden encontrar correspondencias manifiestas de estas preocupaciones subjetivas y sociales. En el fondo de este potpourri letrístico subyace un tema más general al de la preocupación y validez de la poesía contenida en las piezas musicales: el individuo frente al mundo. Incluso, más allá, nos estamos enfrentando al problema de la contemplación subjetiva y la construcción de saberes, con lo cual, esta parte del texto no es solamente un intento de hermeneusis de trasegar poético sino también una apuesta por el estatuto de validación del sentido poético de las letras derivadas de los géneros populares citados.

*Humanidad*, en la interpretación de Los Montejo, declara una conclusión general y despedida a medias de este análisis. No debe olvidarse que, en últimas, los avatares del amor, la contemplación, la duda, la crispación y la autocrítica son comunes a todos los hombres, a la humanidad misma:

Oye, lo que yo te canto, perlas de mi llanto, para tu collar,  
 sabes que te quiero mucho, y quien nos separa, es la humanidad.  
 Humanidad, ¿hasta dónde nos vas a llevar por tu trágico sino?,  
 ¿cuál será ni destino? Humanidad, yo de sangre de he visto teñir,  
 pobrecito del mundo,  
 pobrecito de mí. Si rodando los dos por el mundo, un encuentro nos  
 diera el acaso,  
 sólo un beso, tal vez un abrazo, te daré, nada más te daré;  
**humanidad, hoy de ti me separa el deber, quiera Dios que mañana,  
 nos volvamos a ver.**



## Bibliografía

---

- Adell, J. E. (1998) *La música en la era digital*. España: Milenio
- Benjamin, W. (1972) *Iluminaciones II*. Argentina: Taurus
- Benjamin, W. (1989) *Discursos Interrumpidos I*. Argentina: Taurus
- Cuadra, A. (2007) *La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital*. Recuperado de <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227>
- De Certeau (2008) Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos* (7). Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)
- González, J. P. (2015) Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. *El oído pensante* 3(1). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Ibarra, L. y Ruhl, K. J. (1998) *La crisis del sujeto y la canción ranchera*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara
- Jaramillo Agudelo, D. (2008) *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia, España: Pre-textos
- Peza Casares, M. del C. (1995) El bolero: nostalgia de una ciudad que nunca existió. *Política y cultura*, (4), 155-172.
- Zavala, I. (2000) *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Celeste.



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,  
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: [redestetica\\_med@unal.edu.co](mailto:redestetica_med@unal.edu.co)

Medellín, Colombia, Sur América