

"Sabor a mí". *Aura, bolero e Identidad en América Latina*

Ana María Baeza Carvallo
Universidad de Chile

Resumen

La música caribeña, hasta el día de hoy, es la expresión cultural de más fuerte penetración en la totalidad de nuestro continente e incluso fuera de sus fronteras. El bolero en particular ha establecido fuertes vínculos con nuestra literatura, tanto en el ámbito de su configuración letrística, como impregnando textos literarios de autores como Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez y Pedro Lemebel. El presente artículo examina las condiciones de producción y circulación del bolero en el contexto de la masificación de la cultura en América Latina, y discute aspectos de su valor estético en un diálogo con el concepto de 'aura' de Walter Benjamin.

Palabras clave: bolero, *aura*, cultura de masas

Abstract

Caribbean music remains today the cultural expression that has penetrated most deeply into our entire continent and even beyond its borders. The bolero, in particular, has established strong links with our literature both in its linguistic configuration and also by regaling literary texts with authors like Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sanchez and Pedro Lemebel. The present article examines the conditions of production and dissemination of the bolero in the context of the massification of culture in Latin America and considers aspects of its aesthetic value by dialoguing with the concept of "aura" developed by Walter Benjamin.

Key words: bolero, *aura*, mass culture.

Para comenzar tendría que decir, en primer lugar, que como feminista estoy totalmente en contra del bolero. En su libro *Fenomenología del bolero* Rafael Castillo define este género musical como:

...un glosario colectivo que registra y pone a disposición del enamorado hispanoamericano para que viva y diga, cavile y comprenda menos dificultosamente la enrevesada experiencia de su amor (...). [El bolero] es un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente. (Castillo, 1990: 18)

En la medida que se trata de una matriz de sentido, que tal vez haya tendido a homogeneizar la diversidad de los sentires amorosos de toda una época, quizá haya que hacer más bien la crítica al bolero, como parte de un imaginario responsable, quién sabe, de varios feminicidios, por su concepción posesiva que coloca siempre el problema del amor como una cuestión de vida o muerte.

Pero con personas muy queridas y con lecturas muy queridas también, aprendí a escuchar boleros y me enamoré de ellos. Podría decirle al bolero entonces, 'bolero: *ni cerca ni distantes podemos ya vivir*', usando la voz de Leo Marini para enunciar con ella toda la gama de contradicciones que contiene la modernidad.

Y es que el problema del bolero está estrechamente ligado a un asunto de convivencia. Como bien explica Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones*, el bolero está dentro de las expresiones populares que a través de su masificación producirá una integración musical latinoamericana, que es también integración de lo popular en el espacio público, es decir, en un imaginario social.

El bolero nace y se difumina desde La Habana de fines del diecinueve y principios del veinte, ciudad que empieza a adquirir los rasgos de la multiculturalidad y el cosmopolitismo, a la vez que a caracterizarse por una promiscuidad creciente no sólo en el roce de las distintas clases sociales, sino también en el roce de los discursos. La abolición de la esclavitud y el empobrecimiento del campo son factores que empujarán poblaciones enteras a migrar a la ciudad en

busca de nuevas posibilidades, contribuyendo así al crecimiento de la urbe y a su peculiar proceso de modernización, marcado por las contradicciones de la desigualdad económica y los destiempos en los que conviven imaginarios culturales diversos.

Su origen se remonta a 1885, año en que Pepe Sánchez compusiera su "Tristezas", inaugurando el género con su acompañamiento clásico de guitarras y percusión (Terán-Solano, 2000). Pepe Sánchez era sastre, como muchos cantautores populares de 'la trova' que junto con cantar a sus amadas ejercían ese oficio u otros como la albañilería o la venta de tabaco. Otra figura de los orígenes es la de Nicolás Camacho, quien pertenecía al grupo de los trovadores de la Plaza de Marte de Santiago de Cuba y que participó en la Guerra de Independencia cubana.

Aparecen en la época otros géneros musicales como el tango, el fado, el jazz y el blues, que se mezclarán también con las melodías bolerísticas. El bolero comienza a expandirse durante la década de los locos años veinte, extendiéndose como una red desde el Caribe a todo lo largo del siglo XX y por todo lo ancho de América Latina. Llega a las extremas tierras del sur (Lucho Gatica, Los Ángeles Negros de Chile, Leo Marini de Argentina) y a las translatinas del norte (Eydie Gorme en Estados Unidos), traspasando también las fronteras del milenio con las creaciones contemporáneas del grupo chileno Inti Illimani.

La canción romántica, y luego el bolero, salió de cantinas y peñas para instalarse bajo los balcones y ser música de serenata (Terán-Solano, 2000). Más tarde se convertiría, bajo la influencia del danzón, en el baile de la pareja abrazada, alcanzando así gran popularidad.

El bolero comienza entonces a habitar espacios como casas de juego y de prostitución, cabarets, salones de baile de distintas clases sociales, haciéndose parte de la vida bohemia de la nueva ciudad. La taberna será el lugar de encuentro de los que vienen del límite de la miseria social con los que vienen de la bohemia, conspirando para inscribir su presencia en el espacio urbano. Según Jesús Martín Barbero, la instalación de la masa implicará la difuminación de las

huellas de cada uno en la muchedumbre de la gran ciudad, produciendo un borramiento de las señas identitarias. Este fenómeno trae consigo por lo tanto un hambre de identidad, una necesidad de inscribir la propia experiencia en el campo simbólico que configura este nuevo mundo urbano y, afirma Martín Barbero, secundando a Benjamin, será en multitud como la masa ejercerá su derecho a la ciudad.

Primero las cantinas y tabernas, luego los salones de baile serán espacios de inscripción de la masa en lo cotidiano-urbano, donde se desarrollarán expresiones de lo popular (la poesía, la trova, el bolero), que pondrán en escena el tema del cuerpo a través de su práctica social y especialmente en la literatura bolerística. Al respecto dice Martín Barbero, citando a Carlos Monsiváis:

Más allá del peso específico que puedan cobrar en cada situación nacional esas expresiones de lo popular, lo que resulta decisivo es el señalamiento del sentido que adquiere: son las masas haciéndose socialmente visibles "configurando su hambre por acceder a una visibilidad que les confiera un espacio social"¹. (Martín Barbero, 1991: 211).

La apropiación del espacio urbano, así como también la apropiación del espacio simbólico a través de los mestizajes y resignificaciones que se operan en el bolero (tanto en el nivel de su música como de su literatura) son el aspecto político de este arte del deseo que transita de lo popular a lo masivo con el desarrollo de la industria cultural y especialmente de la radio.

De acuerdo con la tesis de Martín Barbero, los medios como la radio y el cine lograron acercar el ideal abstracto de Nación a las masas, tornándolo una experiencia cotidiana y "transmutando la idea política de Nación en vivencia y sentimiento" (179). Con su producción simbólica, estos medios logran cohesionar en términos identitarios una pluralidad cultural separada por distancias físicas e imaginarias. Las expresiones populares asociadas a estos medios, como el bolero, ocuparán entonces a su vez un lugar importante en el imaginario constitutivo de la Nación, lugar que adquirirá dimensiones continentales.

He enfatizado hasta aquí las condiciones sociales de producción y de circulación del bolero desde el convencimiento de que estos

aspectos son una importante referencia para entrar en el problema del valor estético de esta expresión popular, así como también para articular ese valor con las relaciones de identidad.

Pero hay aún otra peculiaridad que acompaña el nacimiento del bolero y que es la especificidad del proceso de modernización en los países del Caribe, marcado por la sistemática intervención y ocupación militar por parte de Estados Unidos: Guerra a Cuba en 1898, ocupación de Haití en 1915 y de República Dominicana en 1916, además de Puerto Rico y Panamá a finales del siglo XIX.

En 1922 Pedro Henríquez Ureña definió el arte como "un esfuerzo noble para interpretar la vida" o un "esfuerzo que ayuda a la construcción espiritual del mundo" de acuerdo con "el carácter original de los pueblos"². En términos de Octavio Paz hablaríamos de la construcción del ser en la poesía, en términos de la crítica psicoanalítica y de las literaturas subalternas hablaríamos de la constitución de una existencia individuada, de la inscripción de la particularidad de una experiencia en la universalidad del lenguaje y la cultura.

En los albores del siglo XX el bolero coincide en su nacimiento no sólo con el fin de la esclavitud, sino también con las ocupaciones norteamericanas del Caribe. Pedro Henríquez Ureña señala además, en una conferencia de 1922 en la Universidad de Minnessotta, que una colonia, aunque logre cierto bienestar no es nada pues "las colonias no tienen espíritu"³. En este contexto, el bolero, como arte de la modernidad latinoamericana, se puede leer como voluntad identitaria, como voluntad de ser y de crear un espíritu, que por lo demás ha trascendido las fronteras del ámbito caribeño.

En su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin planteó la pérdida de 'aura' de los objetos de arte. ¿Cómo se puede explicar que un disco de acetato, soporte de un producto de la cultura de masas como es el bolero, sea tan aureático (por lo menos para algunos) hoy por hoy? Ya que el aura es definida en este texto como 'la manifestación irrepetible de una lejanía', ese disco nos impone —al condensar en sí un mundo otro, ya perdido— una presencia singular, que es la de una época, una sensibilidad, una cultura que se fue y que no volverá a repetirse.

La idea benjaminiana de 'aura' está fuertemente ligada a la de una 'presencia', dada por la singularidad de la obra de arte que Benjamin evoca a través del contraste entre el teatro y el cine. Aquella especie de emanación del actor de teatro sobre las tablas se pierde con la mediatización de la pantalla cinematográfica. Se trata, sin embargo, de una presencia que está paradójicamente ligada a su propia ausencia, es decir, a su pérdida. ¿Podría Benjamin haber pensado el arte y la experiencia estética en términos de 'aura', sino sólo frente al problema de la reproducción técnica y por lo tanto a la pérdida de aura?

Podemos fantasear un momento común: el 20 de noviembre de 1930, cuando Benjamin tal vez proyectaba su texto sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, mientras desde el Cinema Imperial de la Ciudad de México se realizaba la primera emisión radial de cobertura nacional en la República Mexicana, con la participación —entre otros— del gran músico y compositor Agustín Lara. Puede ser que este arte profano —tal como llega hasta nosotros en grabaciones, la mayor parte de las veces— esté desposeído de aura, sin embargo, nadie puede negarle esa dimensión corporal y palpable que es su sabor. Este modo de presencia *in absentia* se hace entonces experiencia de los sentidos. El bolero perpetúa su sabor como un vino largamente guardado en los *compact disk* que sobreviven a sus intérpretes y autores para regocijo de los nostálgicos que aprendimos el ejercicio de nostálgicar en el suspiro cotidiano de unas tías abuelas.

Para Benjamin aun la reproducción mejor acabada carece del aquí y ahora que singulariza la obra de arte como existencia irrepetible:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica" (...) "La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (Benjamín, 2003:32).

Si buscamos el significado de la autenticidad en otro tipo de códigos como el popular, nos encontraremos con una problemática que cambia de matices. Esa autoridad del original, tan ligada a la autoría, pierde relevancia en el espacio colectivo en que se desenvuelve la creación popular. La individualidad del autor pierde sentido, aunque no se pierda el valor de la autenticidad. El poeta popular es heredero legítimo de una tradición de la que se apropia con todo el derecho a innovar y a enriquecerla con su propia inventiva, con nuevas variantes de un verso, con el juego renovado del mismo motivo. La autenticidad significará en este contexto el ser fiel a la tradición, conocerla no para momificarla, sino para nutrirla y nutrirse de ella; pero sobre todo significa la sinceridad del poeta, la veracidad que expresa y del sentimiento que pone en ello.

Esa autenticidad (no quiero decir con esto naturalidad) se traspone a los intérpretes. Así lo testimonia la obra del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, donde señala con respecto a esa gran figura del bolero: "El día que no cante con la verdad de la primera vez me capo y se lo hecho a los perros" (Sánchez, 1988:59).

El bolero expresa su autenticidad como confesión del deseo más íntimo, el deseo amoroso que se desnuda y se reb(v)ela, contraviniendo normas sociales y morales: "Yo no sé si es prohibido/ si no tiene perdón/ si me lleva al abismo/ sólo sé que es amor" (*Pecado*, Manuel Esperón).

Ese espacio de la intimidad en que el deseo se confiesa superior a los mandatos divinos y que nosotros —voyeristas del oído— presenciamos en la escucha de boleros, nos invita a volcarnos sobre nuestra propia emotividad.

Retomando el diálogo con Benjamin podemos decir que en el aquí y ahora reclamado por el valor de la autenticidad se encuentra la tensión entre la obra de arte y la recepción, es decir, la tensión entre una noción unitaria de la obra y una noción del arte más plural que se reparte en la experiencia estética de los sujetos.

Quizás sea cuestionable que el bolero sea un objeto de arte. Si instalamos esta pregunta en el debate Adorno/Benjamin, desde

el punto de vista del primero, claramente no lo sería. El bolero es por excelencia una expresión popular que apela directamente a la explotación de la emoción, precisamente aquello que para Adorno constituía la vulgarización inaceptable de la experiencia estética y el medio privilegiado por los manipuladores de las conciencias. Pero, desde una perspectiva distinta a la del contexto histórico de Adorno, es posible reorientar el sentido de esa vulgarización hacia un ámbito político, y decir con Iris Zavala (2000) que el bolero realiza la democratización del deseo al operar "una apropiación en el capital simbólico del amo", refiriéndose con ello a toda la tradición cultural del amor en occidente.

La autora coloca como telón de fondo al surgimiento del bolero el espacio de las plantaciones, como la olla en donde se mistelan las distintas lenguas (el español, el portugués, los idiomas chinos y africanos) y por lo tanto las distintas culturas que esa unidad económica convoca (y explota). Una primera apropiación es la del culto a la mujer del amor cortés.

Este culto occidental se amulató, se hizo descortés, al mismo tiempo que se ennobleció al trasponer la cortesía y la unidad de lenguaje y de modales a la población mulata. Esta desarmonía nos obliga a una doble lectura: primero, esta música popular pone de relieve la lucha por el signo en el terreno de la heteroglosia; segundo, la afluencia del universo semántico deja sentir los estertores de la apropiación del capital simbólico del amo. Se reconocerá en la estela de la gran tradición europea, inserta en ritmos mulatos y mestizos, con entonación antillana (...). La lírica así amulatada se alimenta del amor cortés como invitación abierta a utopías de deseos y seducciones consumadas que, en definitiva, representan la democratización del deseo en armonía con los espacios colonizados (Zavala, 2000: 29).

Hay que entender esta apropiación en el contexto de la modernidad latinoamericana y de la masificación de la cultura. El choque de las multitudes migrantes con la sociedad establecida en la ciudad significó desde fines del siglo XIX la marginalidad de lo

heterogéneo y lo mestizo con respecto a la sociedad normalizada y la crisis de la organización social tanto a nivel de sus jerarquías como en el espacio urbano que comienza a desordenarse con el crecimiento de una periferia ocupada por una población que aspira a acceder a los bienes que representaba la ciudad.

Jesús Martín Barbero lee el texto de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica, la percepción de un nuevo *sensorium* marcado por una voluntad de acercamiento de las masas de aquello que en una sociedad más jerarquizada se encontraba siempre lejos, como los objetos de arte, que, con respecto al bolero, podríamos materializar en la poesía modernista de la cual se nutrió, por ejemplo. Esa voluntad de acercamiento, la búsqueda de un 'sentir la experiencia', tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la pulsión presente en la masa. Por ello el análisis que Benjamin hace de la tecnología apunta hacia la abolición de las separaciones y los privilegios. El valor cultural cede sus ventajas al valor exhibitivo, el arte deja de ser objeto único para llegar fácilmente a su público a través de su reproducción técnica.

Este acercamiento no sólo implicará la posibilidad del arte de llegar a un público masivo, sino también la transformación de la experiencia estética que no será la de la conmoción y el extrañamiento, planteadas por la vanguardia, sino la de la identificación y la sensibilidad. En lugar de un yo individual sumergiéndose en la profundidad de la obra, la nueva forma colectiva de recepción hace de la masa el sujeto de la experiencia estética, ella sumerge en sí misma la obra artística, acercándola, apropiándose. Se produce entonces un desplazamiento desde la obra hacia su recepción, su percepción y su uso.

El bolero como arte popular buscará el acercamiento, la sensibilidad emocional y la exaltación de los sentidos a través de su música seductora y sus letras que transportan a tropicales fantasías. A pesar de su reproductibilidad técnica —o gracias a ella— su *pathos* es reproducido, haciendo de la experiencia estética una experiencia vital. Se pierde el aquí y ahora de una presencia singular e irrepetible, pero se actualiza un aquí y ahora relacionado con la experiencia vital

del escuchador de boleros. La masificación del bolero a través de la industria radiofónica y discográfica lo saca de cantinas y salones de baile para ocupar nuevos espacios privados y públicos como la cocina, la sala familiar y los lugares de trabajo. Nuevamente estamos ante el desplazamiento de la obra hacia su recepción, hacia su uso: ¿erotización del espacio público?

Grínor Rojo, en su trabajo "Los fueros del bolero", plantea que el rito amoroso es el espacio propio de la enunciación en que el bolero practica su culto. Pero este culto no está completamente oculto, el bolero saca a la luz un escenario que es el de la intimidad, que "se supone que debiera hallarse fuera del alcance del público, clandestinizada en la penumbra vaga de una pequeña alcoba" (Rojo, 1993:101). El registro de voz del bolero es entonces el de la confidencialidad saturada de erotismo. En este registro el bolero plantea la muy moderna temática de la pérdida y la nostalgia.

Es en virtud de estas características que la literatura latinoamericana ha productivizado el bolero, no sólo como apropiación de un registro identitario, sino también para hacer la crítica de esa identidad. En algunas novelas de República Dominicana como *Sólo cenizas hallarás* (1980) de Pedro Vergés, *Ritos de cabaret* (1991) de Mario Veloz Maggiolo y *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez, el bolero abre precisamente el espacio de la intimidad para entrar a la dimensión histórica de ese país a través del ámbito privado de sus personajes.

Por otra parte, en obras como *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989) de Luis Rafael Sánchez, *Cuatro selecciones por una peseta* (1983) de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi y en muchas de las crónicas del escritor chileno Pedro Lemebel, el bolero como lenguaje de una identidad amorosa opera deconstruyéndose a sí mismo para poner en evidencia el carácter patriarcal y machista de la cultura latinoamericana.

Ya sea como objeto de amor o de odio, como lenguaje y como referente histórico, el bolero constituye un vehículo hacia los espacios de nuestra intimidad, construye la memoria de una forma particular

de instalar el cuerpo en el escenario de lo público. Su especificidad erótica y su valor estético radican en la forma en que esa singularidad logra conformarse como parte del escenario universal de la cultura, creando un imaginario que es político porque reivindica el derecho de las masas al placer erótico y al goce estético. Tal como afirma Iris Zavala, el bolero coloca el valor emoción frente al valor interés de la existencia prosaica pues masifica el derecho al cuerpo como instancia de placer y no sólo de explotación productiva.

Con todo, el bolero es arte de la modernidad latinoamericana, sigue la lógica del deseo, erotizando el espacio público con la carga subversiva que propone, al decir de Zavala, 'una contrasociedad regida por Eros'. Ejerce una seducción del significante a través de la práctica descarada de una libertad en el meloso decir. Su perfume de gardenias es memoria olfativa alojada en lo más profundo del hipotálamo en el acervo cultural latinoamericano. Y es que en el bolero, el 'aura' ha sido desplazada por el 'sabor', transformando los rayos espirituales y luminosos del aura en deliciosas rebanadas de desesperos, quejas y requerimientos amorosos. La experiencia estética se torna experiencia de los sentidos y de la emoción. Es en ella más que en el objeto artístico donde recae lo auténtico y lo irreplicable que es lo propio de cada experiencia humana. Incluso la de aquellos sujetos que como nosotros —hace tiempo ya, y para bien o para mal— somos los sujetos creados por la máquina. ¿Hubiera imaginado Benjamin que se pudiera tener nostalgia de un objeto tan prosaico como un disco de vinilo?

Notas:

- ¹ Citado por Monsiváis, Carlos. "Cultura urbana y creación intelectual" en *Casa de las Américas*. N° 116, p. 85.
- ² Citado por Mariaca, Guillermo. (1993: 24).
- ³ La conferencia se titula "Relaciones de Estados Unidos y el Caribe" y aparece en la compilación de ensayos del autor que editara la colección Archivos (ALLCA XX y Editorial Universitaria). Santiago, 1998, pp. 377-380.

Referencias

- Aparicio, Frances R. (1993). "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (162-163): 73-89.
- Baeza Carvallo, Ana María. (2002). "Bolero, memoria, y el loco afán en obras de Pedro Lemebel y Luis Rafael Sánchez". En Phaf-Rheinberger, Ineke (Ed.) *Memorias de la fragmentación. Tierra de libertad y pasisajes del Caribe*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Castillo Z., Rafael. (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1998). *Ensayos*. Santiago: Colección Archivos Editorial Universitaria-ALLCA XX.
- Mariaca, Guillermo. (1993). *El poder de la palabra*. La Habana. Cuadernos Casa de las Américas.
- Martín Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gilli.
- Otero Garabís, Juan (2000). *Nación y ritmo. "Descargas" desde el Caribe*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Rojo, Grínor. (1993). "Los fueros del bolero". En Rojo, Grínor: *Poesía chilena del fin de la modernidad*. Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción.
- Sánchez, Luis Rafael. (1998). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Terán-Solano, Daniel. "La historia del bolero latinoamericano". *Analítica.com* (Venezuela). [Publicación electrónica]. <http://analitica.com/va/hispanica/9288877.asp>. Extraído el 15 de marzo de 2004.
- Valerio-Holguín, Fernando. (1996). "La historia del bolero en la narrativa dominicana". En *Revista de Estudios Hispánicos*. (San Juan) (Año XXIII): 191-198.
- Zavala, Iris. (2000). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid. Celeste ediciones.