



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

**CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA HISTORIA, LA LITERATURA Y
LA PERFORMANCE**

PRESENTADA POR:

Pablo Alexis Santos-Sánchez

DIRIGIDA POR:

Dra. María Paz López-Peláez Casellas

JAÉN, 2021

ÍNDICE

	Páginas
RESUMEN.....	vi
ABSTRACT.....	vii
AGRADECIMIENTO	viii
DEDICATORIA	ix

Capítulo I

1 SOBRE LA INVESTIGACIÓN.....	5
1.1 INTRODUCCIÓN SOBRE LA INVESTIGACIÓN. PUNTO DE PARTIDA.....	6
1.2 JUSTIFICACIÓN DE ESTE ESTUDIO	7
1.2.1 Mi experiencia musical y académica	7
1.3 SOBRE LAS PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	13

Capítulo II

2 METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	15
2.1 SOBRE LA METODOLOGÍA Y EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	16
2.1.1 El bolero desde una aproximación histórica	17
2.1.2 El bolero desde una aproximación cualitativa	23
2.1.3 El bolero desde una Investigación en las artes	26

2.2 UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE LAS METODOLOGÍAS EMPLEADAS	31
--	----

Capítulo III

3 EL BOLERO EN LA HISTORIA.....	36
3.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL BOLERO	37
3.1.1 Desarrollo del bolero desde Cuba	37
3.1.2 Transculturación: orígenes, influencias y estructuras sobre el bolero	38
3.2 PRIMEROS TROVADORES DEL BOLERO	44
3.2.1 Sindo Garay.....	45
3.2.2 Rosendo Ruiz.....	47
3.2.3 Alberto Villalón.....	48
3.2.4 Manuel Corona.....	49
3.3 EL BOLERO EN CUBA	51
3.3.1 El bolero en los años 20	51
3.3.1.1 El bolero-son y el Trío Matamoros	53
3.3.2 El bolero en los años 30	55
3.3.3 El bolero en los años 40	59
3.3.4 El bolero en los años 50	62
3.4 EL BOLERO DE CUBA A MÉXICO.....	63
3.4.1 Evolución	63
3.4.2 Agustín Lara. Una figura a destacar.....	66

3.5 EL BOLERO EN PUERTO RICO.....	70
3.6 ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL BOLERO.....	76
3.7 EL BOLERO EN PUERTO RICO A TRAVÉS DE SUS LETRAS: TEMAS DEL DISCURSO EN EL BOLERO.....	83
3.7.1 Bolero y sociedad	84
3.7.2 Bolero y situación economía. <i>Lamento borincano</i>	85
3.7.3 El bolero y la nostalgia de la migración	92
3.7.4 El bolero y la milicia	98
3.7.5 El bolero y la patria. Independencia y política	102
3.7.6 La visión divina en el bolero	117
3.7.7 Sexualidad y amor de pareja en el bolero	120
3.8 LA MUJER EN EL BOLERO	128

Capítulo IV

4 EL BOLERO Y SUS INTÉRPRETES. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ACTUALIDAD	136
4.1 EL BOLERO A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOS BOLERISTAS	137
4.2 SOBRE LAS ENTREVISTAS	141
4.2.1 Los intérpretes	142
4.2.2 Boleristas ante el bolero	148
4.2.2.1 El acto performativo. Relación artística con el bolero	150

4.2.2.2 El bolero ante el paso del tiempo	153
4.2.2.3 Papel del bolero en la sociedad	160
4.2.2.4 Otras interesantes ideas a destacar	163

Capítulo V

5 MI PROCESO ARTÍSTICO	167
5.1 SOBRE LA INTERPRETACIÓN	168
5.2 SOBRE MI PROCESO CREADOR	174
5.3 MIS EPIFANÍAS	176
5.3.1 <i>Bajo un palmar</i>	176
5.3.2 <i>Despedida</i>	182
5.3.3 <i>Tú me acostumbraste</i>	187
5.3.4 <i>Nuestro juramento, ¡Qué falta tú me haces!</i> y <i>Mar y cielo</i>	193
5.4 INTERPRETACIÓN DE LOS BOLEROS. ALGUNAS REFLEXIONES	196
5.4.1 Los boleros	197

Capítulo VI

6 CONCLUSIONES	198
6.1 REFLEXIONES FINALES.....	199
6.2 ESPECIAL PROYECCIÓN	206
REFERENCIAS	207

RESUMEN

Esta Tesis trata sobre el bolero y realiza una aproximación a este género musical a través de distintas perspectivas. No sólo se habla del bolero y se analiza desde un punto de vista histórico (orígenes, influencias o características en el tiempo) sino también desde una vertiente performativa ya que me valgo de mi condición de intérprete para hablar de este género musical. El resultado es una investigación en la que se hibrida esa aproximación histórica –más canónica– con otra más propia de la Investigación Artística que se vale del relato autoetnográfico del investigador. En esta Tesis, por tanto, se indaga sobre las conexiones que se producen cuando el investigador es el propio intérprete y es quien además se beneficia de los resultados que se obtienen en el proceso de investigación ya que enriquece su acercamiento a la obra que interpreta. Es a través de mi propia experiencia y de la investigación que se realiza en estas páginas como construyo la interpretación de diez boleros que se adjuntan al texto escrito en formato de disco compacto. La interpretación de estas piezas es el resultado de mi investigación y de las “epifanías” que surgieron en esta trayectoria de elaboración de la Tesis a lo largo de los años.

El trabajo tal como se presenta es el resultado de una profunda reflexión que me ha conducido a entender que mis propias vivencias personales y también mi propia interpretación como bolerista podían erigirse en un medio por el que construir conocimiento e incluso convertirse en un tema a desarrollar en una Tesis doctoral.

ABSTRACT

This Thesis is about the “bolero” and its approach to this genre through different perspectives. Not only the “bolero” is analyzed from an historic point of view (origins, influences or characteristics), but also through the aspect of performance given the fact that I use my experience as a singer to examine this musical genre. The outcome is an investigation that blends the historic approach – more traditional with an artistic research based on the autoethnographic approach of the investigator. This Thesis investigates the connections that take place when the investigator is the performer and is the one that benefits from the outcomes of the investigation process since it enriches the interpretation of the ballad. It is through my experience and this investigation that I perform the ten songs (boleros) that I attach to this document in a compact disc format. The performance of these songs is the result of my investigation and the epiphanies that occurred in the elaboration of this Thesis throughout the years.

The work that is presented is the result of a profound reflection that has directed me to comprehend that my personal experiences and my performance as a ballad singer builds knowledge in a way that can even be developed in a doctoral Thesis.

AGRADECIMIENTOS

A todos los que de alguna manera u otra estuvieron presentes en este trabajo y en su proceso. Gracias a todos los artistas entrevistados: Danny Rivera, Chucho Avellanet, Gilberto Santa Rosa, Sophy, José Noguerras, Rucco Gandía, Fabián Robles, Ángel “Cucco” Peña, Rei Ortiz, Victoria Sanabria, Ángel “Cuquito” Peña, Silverio Pérez, Ramoncito Rodríguez (Trío Los Andinos) y Alberto Carrión, Libeth Avilés y Rafael José por sacar tiempo en sus agendas para dedicarle a esta investigación. Gracias a todos mis mentores en Puerto Rico, Latinoamérica y Europa porque de algún modo sus enseñanzas se perpetúan en este escrito. Gracias a la doctora María Paz López Peláez-Casellas de la Universidad de Jaén por guiarme en este proyecto que tanto amo.

DEDICATORIA

Esta investigación se la dedico a mi familia por entender el porqué a veces no podía acompañarlos, aunque mi corazón sí estaba.

Sobre todo, le dedico este proyecto la mujer maravillosa que me acompaña en todo lo que se me ocurre y propongo. Gracias amor, gracias a mi compañera de vida, mi esposa Militza Marrero Rosario. Sin ti jamás esto hubiese sido posible en el tiempo estipulado.

CAPÍTULO I

1. SOBRE LA INVESTIGACIÓN

1.1 INTRODUCCIÓN SOBRE LA INVESTIGACIÓN. PUNTO DE PARTIDA

Esta Tesis trata sobre el género musical del bolero pero sobre todo trata de mí como intérprete de boleros. A lo largo de las siguientes páginas además de hablar de este género desde un punto de vista histórico, reflexiono sobre cómo construyo mi interpretación. Para ello me centro de manera especial en diez boleros concretos que se adjuntan al texto escrito en formato de disco compacto. Esta investigación híbrida combina, por tanto, una aproximación histórica –más canónica- con otra más propia de la Investigación Artística en la que me valgo de un relato autoetnográfico que desgrana mi faceta performativa como bolerista con una amplia trayectoria profesional. Esta Tesis indaga en las conexiones que se producen cuando el investigador es el intérprete que se beneficia de los resultados que se obtienen en el proceso de investigación.

El trabajo tal como se presenta es el resultado de una profunda reflexión que me ha conducido a entender que mis propias vivencias personales podían erigirse en un medio por el que construir conocimiento. Porque, siguiendo a Kenneth Gergen, “difícilmente podemos menospreciar la importancia de los relatos en nuestras vidas y la medida en la que sirven de vehículos que nos permiten hacernos inteligibles” (Gergen, 1996, p. 232). Tuve que recorrer un largo camino hasta ser consciente de que a través de mi propia experiencia no sólo podía originar en mí mismo una reflexión o introspección personal, necesaria en todo artista en el momento de enfrentarse a una interpretación, sino que podía originar un pensamiento crítico que podría no sólo resultar valioso sino incluso convertirse en un tema a desarrollar en una Tesis doctoral (Schön, 1992). Es decir, entendí que mi performance podía considerarse y hacerse valer como una forma de producir conocimiento. La Tesis es por tanto un camino que comenzó hace varios años y que partió de un enfoque bien diferente y, como ya he señalado, principalmente de corte musicológico.

Debo, antes que nada, comenzar señalando las decisiones que se tomaron y las razones que condujeron a que esta tesis se haya realizado de esta forma y no de otra y que están estrechamente vinculadas a mi trayectoria personal y profesional. He considerado necesario por ello realizar un recorrido en el que se justificaran las decisiones tomadas y en el que se establecieran claramente los nexos entre las distintas formas de investigar que están presentes en esta Tesis.

Las principales cuestiones a las que intentaré responder en las siguientes páginas (tanto en este capítulo como en el siguiente) tiene que ver con la metodología adoptada: ¿por qué acabé adoptando una autoetnografía? ¿por qué y cuándo decidí incluirme como parte de la investigación que estaba realizando? ¿qué aporta esta aproximación que no hiciera la que originariamente se había adoptado? ¿por qué incluir una grabación (se encuentra en el epígrafe 5.4.1 en la pág. 197) de mi propia interpretación como parte de la Tesis y de la investigación? Todas estas preguntas están relacionadas con mi trayectoria como intérprete de boleros por lo que las respuestas solo se pueden en mi opinión obtener retrotrayéndome a lo que me condujo a realizar esta Tesis Doctoral. Y todo ello tiene que ver con mi propia formación universitaria, a la que me voy a referir a continuación.

1.2 JUSTIFICACIÓN DE ESTE ESTUDIO

1.2.1 Mi experiencia musical y académica

Comencé a estudiar Humanidades en la Universidad de Puerto Rico en Cayey y allí tuvo lugar mi primer encuentro formal con la música. Ingresé a la Coral Polifónica de la institución y, aunque se interpretaban diferentes géneros, incluyendo la música clásica, siempre me incliné por la popular. Aunque era un adolescente, me sentía más relacionado y me identificaba con letras o partituras lejanas a mi edad. Veía la música popular, en especial al bolero, como un campo rico

de posibilidades literarias que a través de una simbología me incrustaba en la sociedad. Obviamente como referente primario la de mi país, la puertorriqueña.

Más adelante fue en aumento esta visión y tal enamoramiento con este género. Me gustaba porque veía el texto como un anecdotario de diferentes realidades e imaginables. Como afirmara el cantautor puertorriqueño Herminio de Jesús:

Cada instante en la vida de los seres humanos está marcado por una canción. La música es viva, evoluciona y, como las fotografías, tiene el poder de transportarnos a diferentes épocas de nuestra vida y nos permite vivirlas de nuevo (De Jesús, 2015, p. 205).

Me gradué de la Universidad de Puerto Rico en Cayey con un bachillerato en artes con concentración de disciplinas específicas de música y teatro. El hecho de haber sido tenor solista de la ya mencionada Coral Polifónica me brindó la gran oportunidad de interactuar con el público de manera diferente a cuando meramente era un coralista más dentro de una interpretación musical del grupo.

Posteriormente ingresé en la Escuela Graduada de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras (San Juan, la capital) para estudiar una Maestría. De esta forma conexiónaba mis dos grandes pasiones: la literatura y la música. Durante mis estudios graduados tuve varias experiencias musicales y totalmente alejadas unas de otras; por un lado, pertenecía - como ya he mencionado- al Taller Lírico de la Universidad como tenor y por otro, había formado un grupo de música popular variada. El Taller Lírico me brindó la experiencia de presentarme en teatros importantes y de pertenecer luego a otras agrupaciones corales como el Coro Sinfónico de Puerto Rico y el Orfeón Caribeño Randy Juarbe (al que hoy día pertenezco aún como segundo tenor) que me dieron la oportunidad de presentaciones en Europa y América Latina, países como: Grecia, España, Venezuela, República Dominicana, México, Colombia y Argentina.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

El grupo de música popular al que llamé *Grupo Apolo* -y que dirijo en la actualidad- me ha brindado la gran oportunidad de mantener un contacto directo con el público, de ver, notar y sentir la reacción inmediata del que te escucha, no en la lejanía de un teatro o un centro de bellas artes sino de una fiesta o presentación más íntima. Con mi *Grupo Apolo* interpreto boleros, no de manera coral (como lo hago en el Orfeón Caribeño).

Es entonces cuando me decidí a estudiar al bolero de manera formal. Me interesó porque como intérprete quería conocer a profundidad el género y porque comprendía, ya en ese momento, que el estudio me brindaría herramientas que me ayudarían en mis presentaciones. Fui consciente entonces de lo que más tarde leería en Arango Soto:

... la inspiración surge del estudio y del trabajo y que no es exclusiva del arte, sino que está presente en todas las actividades humanas con esta premisa: a mayor estudio y trabajo, mayor posibilidad de inspiración y por tanto de creatividad y producción (Arango Soto, 2016, p. 57).

Aunque en el *Grupo Apolo* interpreto otros géneros musicales como son el merengue, la salsa, la plena, la bachata, la balada, la danza y hasta la ranchera, entiendo que el bolero me brinda la oportunidad de sacarle a mi instrumento, la voz, su mayor potencial. Como intérprete y director del grupo llevo veintitrés años, desde su fundación en noviembre de 1996 y he conocido grandes éxitos profesionales durante estos años. Una mención importante, por su significado y la enorme importancia que tiene dentro de los cantantes del género, son los premios nacionales, *Premios Paoli*. En el 2000 ganamos dos de ellos en dos categorías diferentes. Los *Premios Paoli* se fundaron en el 1983 y su nombre es en honor al tenor ponceño Antonio Paoli (el tenor de los reyes y el rey de los tenores). Este galardón reconoce la creatividad y el esfuerzo de los artistas puertorriqueños e internacionales. Han sido homenajeados con estos premios artistas como: Marc Anthony, David Bisbal, Rocío Jurado, Daddy Yankee, El Gran Combo, Chayanne y Manny

Manuel entre otros. La entrega de estos premios fue en el prestigioso Teatro Tapia en el Viejo San Juan de Puerto Rico y fue dedicada al cantante venezolano José Luis Rodríguez “el Puma” quien cerró el espectáculo con su participación.

Desde que estoy investigando acerca del bolero mi forma de actuar y cantar este género musical ha cambiado radicalmente. Por eso hago hincapié en lo necesario que fue en esta investigación el segundo capítulo: *Sobre la metodología y diseño de la investigación*. Además de lo anterior, el ser investigador del género me ha abierto puertas como conferenciante. Anualmente brindo varias conferencias/bohemias en diferentes universidades con lo que me posiciono, siguiendo a Schön (1992), como un profesional reflexivo que se vale, en mi caso de su faceta artística e investigadora para producir de manera conjunta conocimiento. En las conferencias que dicto, no sólo profundizo como teórico de la historia del bolero, haciendo referencia obligada a su evolución o a distintos temas del contexto de este género, sino que también interpreto algunos de los que hablo y analizo. Suelo estructurar por ello estas conferencias en dos partes para abordar el bolero desde esas dos perspectivas que considero cruciales en cualquier acercamiento que se realice al género. De esta forma, no se trataba tan sólo del cantante que interpretaba boleros, sino de un cantante que interpreta, conoce y analiza aquello de lo que habla. El título de algunas de mis conferencias da cuenta de esa doble perspectiva a la que me refiero: “El bolero: poesía popular urbana” (2018), en la Universidad de Puerto Rico en Humacao; “Salsa, bolero y literatura” (2018), en la Universidad de Puerto Rico en Ponce; “El aspecto performativo en el bolero: Sexualidad e infidelidad” (2019), en la Universidad de Puerto Rico en Ponce; “El bolero una mirada histórico-literaria” (2019), en la Universidad de Puerto Rico en Utuado; y, por último, “Una mirada al bolero desde su contexto e historia” (2020), en la Casa Histórica de la Música Cayeyana.

Mis últimas experiencias en este sentido con gente joven universitaria (de 18 a 22 años) ha sido muy gratificante. Como he podido constatar en las conferencias que he impartido, y que

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

mencionaba anteriormente, los universitarios se han interesado por el bolero al conocer lo que está detrás de la letra y el contexto. El bolero es un medio artístico, una voz que no se calla y que cuando se conoce y se estudia, como es en este caso, adquiere un poder mayor. La experiencia ha sido muy emocionante para mí cuando notaba que el público en las conferencias reconocía que tal o cual inflexión de voz iba acorde con la historia. Es por ello por lo que frecuentemente, después de la conferencia/bohemia, siempre surgían preguntas e inquietudes. Te sientes bien cuando sabes que has “inquietado” musical e históricamente, por medio de la performance, a un público que está bombardeado por otros estilos que son mucho más conocidos para ellos como es el reggaetón.

Todo esta trayectoria personal y académica me condujo a decidir abordar la Tesis Doctoral –en el comienzo- desde un punto de vista histórico- musicológico en el que atiendo a la historia y a las características de este género. Esa fue la razón del capítulo III, el primero que escribí, en el que analizo los orígenes y desarrollo del bolero desde Cuba a México y para ello me remonto a los años 20 del pasado siglo XX o analizo algunos de los boleros y boleristas más destacados. Como investigador lo que me proponía, en este primer momento, al acercarme al bolero era realizar una exploración del género, analizar cómo éste había influido en el colectivo cultural y personal de los individuos en determinadas épocas históricas. Asimismo, cómo el bolero había sido el vehículo que ha dejado plasmado la transformación de algún periodo en específico, así como también ha evolucionado como género en sí. Aunque tuve muchas dudas al comienzo de esta Tesis sobre cómo abordarla, tenía claro que quería investigar sobre el bolero, sobre sus letras y sobre cómo este género reflejaba la realidad que le rodeaba y me decidí por ello por realizar una selección de autores imprescindibles, de auténticos referentes sobre el bolero, y de textos en los que se recogían sus características más destacadas a lo largo de los años.

En este momento –al finalizar el capítulo III- es cuando surgieron las primeras dudas. Al plantearme cómo debía seguir la investigación y al darme cuenta de que el camino que estaba

siguiendo no era el que quería continuar, dudé sobre la metodología que había empleado hasta el momento y sobre la forma que debía adoptar esta investigación, pero siendo consciente de que la investigación documental que había realizado sobre el bolero era un elemento fundamental dentro de la nueva investigación. La lectura de documentos que había realizado sobre el bolero y la revisión de registros sonoros eran lo que había hecho posible que se produjera en mi investigación un cambio en el posicionamiento epistémico sobre el tema de estudio.

Una vez que acepté mi rol como artista en esta investigación me di cuenta de que no sólo podía centrarme en estas cuestiones, sino que tenía que recoger mi propia voz y la de otros boleristas. Escogí entonces el medio de la grabación de un disco compacto (se encuentra en el epígrafe 5.4.1 en la pág. 197) para evidenciar mi proceso creativo, aunque sin olvidar por ello algunas de las cuestiones originales en la investigación, es decir, analizar el reflejo de la sociedad en sus letras y señalar la evolución del bolero en lo relativo a la interpretación. Consideré que la grabación de la música resultaría un gran vehículo para explorar y repensar aspectos relacionados. Y, además, decidí dar entrada a las reflexiones de otros intérpretes, compañeros de profesión, con una dilatada trayectoria musical. Me interesaba conocer sus reflexiones sobre el género, algo que en ocasiones no es tan fácilmente accesible, y que están presentes en este trabajo en el capítulo IV titulado *El bolero a través de los ojos de los boleristas*.

No sólo se han visto afectados mis roles de investigador y docente en esta Tesis sino también el de docente, a lo que me referiré más adelante con más detalle (Schön, 1992). Utilizar mi faceta artística en mi docencia universitaria quizá haya sido el cambio más importante que he constatado desde que comencé este proceso de investigación. Lo que hago es algo tan simple –y a la vez tan complejo– como hablar del bolero interpretando un bolero porque, y coincido con López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) cuando afirman tajantemente que “...la investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico, ejerciendo sus competencias específicas en un entorno de docencia y práctica artística...” (p. 45).

1.3 SOBRE LAS PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Todo lo señalado en las páginas precedentes hace que esta Tesis se pueda presentar como un diálogo que se establece entre distintos elementos. Junto a los referentes teóricos e históricos del bolero, se sitúan los intérpretes actuales y también mi propia voz como músico en ejercicio y como docente especializado en este tema. A través de todos estos elementos he dado forma a la construcción de mi relato que se presenta no sólo bajo la herramienta de la auto-narración sino también, y especialmente, de mi interpretación musical. En todo este trayecto fueron surgiendo dudas que se transformaron en las preguntas de investigación a las que se intenta dar respuesta en esta Tesis. Estas preguntas “son puntos centrales de referencia para evaluar la conveniencia de las decisiones tomadas” (Flick, 2007, p. 61), pero también fueron surgiendo -o al menos fueron reformuladas- a medida que iba cobrando forma el estudio. Las preguntas que se fueron modificando a lo largo del proceso fueron principalmente:

-¿Cómo reconstruyo críticamente mi interpretación musical?

-¿Cómo se aúna en mi interpretación de boleros el conocimiento teórico, mi trayectoria personal y mi relación con otros músicos?

A partir de estas dos preguntas principales se plantean unos objetivos que están estrechamente conectados con lo anterior. El objetivo principal es, como no podía ser de otro modo, reflexionar y analizar el proceso de construcción de mi interpretación musical de boleros no sólo desde mi faceta performativa sino también, aunque en menor medida, como docente. Junto a este objetivo principal surgieron otros específicos:

1) crear un relato autoetnográfico que recoja el proceso de construcción y creación;

2) reflexionar sobre la importancia de la experiencia y trayectoria personal en la creación artística;

3) visibilizar y destacar las relaciones que se establecen entre pares y su importancia en la creación de conocimiento.

Capítulo II

2. METODOLOGÍA Y EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 SOBRE LA METODOLOGÍA Y EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Antes de comenzar a hablar de la metodología que se ha utilizado en esta investigación, considero interesante señalar algunas cuestiones referentes a la utilización del término. Muchos investigadores prefieren utilizar la palabra metodología, quizás porque tiene más peso en contraste con la palabra método. Mas, sin embargo, para Ken Friedman (según citado en Borgdorff, 2005):

... es un intercambio de puntos de vista sobre el ejercicio de la investigación en las artes, al proponer utilizar “metodología” exclusivamente cuando se refiere al estudio comparativo de métodos. Un “método” es, por tanto, simplemente una forma bien meditada y sistemática de alcanzar un objetivo concreto (p. 23).

Es por ello por lo que en las siguientes páginas utilizaré el término “método”. De acuerdo con esto, y como ya se ha señalado de manera sucinta en páginas anteriores, en esta investigación se han utilizado varios métodos como forma de aprehensión de lo que es el bolero. Junto a una investigación crítica, histórica y teórica, se han realizado entrevistas a intérpretes, músicos y compositores y se ha incluido además una grabación realizada por mí de diez boleros que acompaña el texto en forma de disco compacto (se encuentra en el epígrafe 5.4.1 en la pág. 197). Esta aparente mezcla de métodos o formas de investigación enriquecen, en nuestra opinión, la propia investigación ya que cada uno de ellos posee una importancia incalculable a la hora de llegar al objetivo o al resultado que queremos. También, y creemos que se trata de otro punto a nuestro favor, es que en este caso el trabajo que se presenta ha sido realizado en mi triple rol de docente-artista-investigador. Puede resultar más creíble porque la investigación se hace desde adentro, es decir, la misma persona que investiga es a su vez investigada. Coincidimos con Henk Borgdorff (2005) cuando se pregunta:

Por tanto, ¿tienen los artistas un acceso privilegiado al dominio de la investigación? La respuesta es sí. Porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. Además, la actividad como tema aquí es la investigación en la práctica artística, lo cual implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación (p. 24).

Como ya se ha indicado, no ha habido un único enfoque metodológico en esta Tesis Doctoral sino una combinación de diferentes técnicas de investigación, recogida de datos y metodologías. A todo ello me voy a referir a continuación

2.1.1 El bolero desde una aproximación histórica

En primer lugar, y como primera fase de este estudio procedí a realizar una aproximación al bolero fundamentada en una metodología histórica. Como indica Delgado (2010), se trata de un método que se caracteriza por ser analítico-sintético y en el que resulta indispensable analizar “los sucesos descomponiéndolos en todas sus partes para conocer sus posibles raíces económicas, sociales, políticas, religiosas o etnográficas, y partiendo de este análisis llevar a cabo la síntesis que reconstruya y explique el hecho histórico” (p.9). Así me detuve en investigar sobre sus inicios, su difusión, la importancia de las letras y del mensaje que transmite, pero atendiendo también (o al menos intentando no olvidar) la apreciación que realiza Simón Frith (1996), quien en su artículo *Música e identidad*, sostiene que:

...la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo la crea y construye una experiencia- una experiencia musical, una experiencia estética- que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva (p. 183).

Como enfatiza este autor (1996), encontré que el bolero me servía para profundizar en la identidad ya que ésta “es un proceso experiencial que se capta más vívidamente con la música” (p. 185). Aunque también soy consciente de que tanto las redes sociales como la lógica de mercado impuesta por la economía neoliberal provocan que la música pierda esa capacidad ancestral de construir identidades (Amo, Letamendia & Jason, 2016). Frith sugiere que se dé un giro en los enfoques de estudio y que se incluyan aspectos sociales en el abordaje de una investigación. De acuerdo con esto, he analizado las circunstancias sociopolíticas, culturales y estéticas del bolero valiéndome de ensayos que son auténticos referentes en la historia de este género. Pero en un estudio de estas características también ha resultado primordial atender a las letras de las canciones por considerar que muchas de ellas aportaban información de primer orden sobre el bolero y sus características principales. Porque, como recuerda Jaime Hormigos al hablar de la música popular, ésta “no sólo posee una dimensión melódica, sino que ahora el componente verbal se ha vuelto fundamental y ha dado objetividad al mensaje que ésta nos transmite” (2008, p. 66)

Son numerosos los trabajos de los que me he servido como aparato crítico-referencial. Debe indicarse que los estudios centrados en música popular han crecido mucho durante los últimos años debido a que ha surgido más conciencia, y por ende, se le ha dado más importancia a este género (Hormigos Ruiz, 2008). Señalaré como ejemplos, y ya centrados en el objeto de esta investigación, la obra de Rafael Castillo Zapata *Fenomenología del bolero* (1993). El profesor Castillo trata en este trabajo sobre el discurso del bolero como ente comunicativo y sobre los diferentes temas amorios; cómo cada uno de ellos cuenta historias individuales que pasan al imaginario colectivo y son adoptados por un receptor. La repercusión de este trabajo es recogida por Elena Grau-Lleveria (2001), quien señala,

El bolero, para Castillo Zapata, proporciona al amante una lengua ritual, unos esquemas de comprensión y conducta que le permiten entender el mundo y actuar bajo estas reglas.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Es, además, un emblema cultural, un signo del nacionalismo y de la independencia cultural del hispanoamericano frente a la “invasión” musical anglo-americana (p. 325).

Otro estudio importante para mi investigación ha sido el debido a Iris M. Zavala, *El bolero. Historia de un amor* (2000). La escritora señala cómo el bolero a través de sus letras refleja el sentir antillano y destaca además a los compositores e intérpretes más importantes de la época dorada de este género. El trabajo de esta autora ha sido fundamental en mi investigación ya que me ha servido para tomar conciencia de la importancia de la decodificación de mensajes a distintos niveles: literario, histórico y musical. En concreto me he servido de este trabajo para el capítulo II. Quiero mencionar por su relevancia como tercer trabajo debido también a su importancia para esta Tesis, el estudio *Cien años de Boleros* de Jaime Rico Salazar (1988). La relevancia de esta obra estriba, principalmente, y como destaca Bottaro (1991), en ser considerada “la primera en su género”, hecho éste que ocasiona que los investigadores del bolero nos acerquemos a ella no sólo para tenerla como fichero sino, y especialmente, como “referencia descriptiva de toda una época” (p. 124). Por todo ello, este estudio aportó a esta investigación muchos datos históricos de diferentes países en los que el bolero era un género fundamental en la música popular. Me ofreció datos de enorme relevancia para entender las características del bolero en Cuba, México y Puerto Rico y para comprender cómo éste sirvió para marcar una época en cada país. De manera especial, este trabajo de Rico Salazar me aportó interesantes datos para elaborar el capítulo II *Aproximación histórica al bolero*.

De Noel Allende-Goitía quiero destacar, por la relevancia que ha tenido en este trabajo, su obra *De Margarita a El Cumbanchero. Vida musical, imaginación racial y discurso histórico en la sociedad puertorriqueña 1898-1940* (2010). Este libro, entre otras cosas, me ha hecho reflexionar de manera especial sobre la creación de la identidad puertorriqueña a través de la música. En él se afirma que la música popular es un ente que, influido por la cultura indígena, española y africana, actúa como un referente histórico-cultural nacional. Este trabajo recoge una

tradición que ya existía desde la década de los años 30 del siglo pasado, de manera especial entre intelectuales de la talla de Antonio S. Pedreira -con su *Insularismo* (1934)- o Tomás Blanco, con sus ensayos *El prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) y *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1938).

Ismael E. Rodríguez Tapia, autor de *Rafael Hernández Marín: Cantor de la afirmación nacional puertorriqueña* (2012), aunque toma como eje la vida artística del compositor Rafael Hernández ésta le sirve como punto de partida para transitar por trayectoria que supuso la creación de la personalidad del puertorriqueño del siglo XX. En el libro *¡Oye cómo va! Santos y señas de la música popular puertorriqueña* (2012) de Irving García se recopilan escritos, desde el año 2008, del suplemento cultural en el *Periódico Claridad* (rotativo vinculado con la identidad puertorriqueña). Con esta obra, García quiere resaltar la importancia y el valor de la música popular en la construcción del imaginario cultural de la nación puertorriqueña. Las obras de Allende-Goitía, Rodríguez Tapia y García me ayudaron, más que todo, para realizar la parte de “Bolero y sociedad” en la que destaco la importancia del compositor Rafel Hernández y a su vez lo relaciono con su composición *Lamento borincano* en el capítulo II.

Otros libros consultados que quiero destacar y que me han influido en menor medida son *La poética del bolero en Cuba y Puerto Rico* (2009). En esta obra, Alinaluz Santiago hace un recorrido histórico caribeño en el que se remonta a los inicios del bolero en el siglo XIX y que se detiene posteriormente en el diálogo bolerístico que se establece entre las islas de Cuba y Puerto Rico. Junto a esta quiero mencionar la obra de Salvador Mercado Rodríguez, *Novelas Boleros Ficciones Musicalizadas Posnacionales* (2012). En ella el autor describe y analiza un grupo de obras literarias en el que el género del bolero forma parte de sus estrategias narrativas. De este modo construye una forma de ficción musicalizada de esencia latinoamericana. Sin duda, este autor brinda unas características particulares mediante el uso del bolero. Este trabajo se enmarca en una tendencia actual de investigación en torno a este género en el que se estudia como texto literario de carácter urbano y popular. Es esto lo que hacen críticos como Juan G. Gelpí (1999)

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

en su estudio *El bolero en la Ciudad de México: poesía popular urbana y procesos de modernización*.

Durante el estudio y la investigación para la Tesis, y dentro de esta aproximación histórica a la que me estoy refiriendo, me he detenido en varios compositores y también varios intérpretes. En primer lugar, de entre los compositores, en este trabajo me detengo en los que, como bolerista, son para mí los tres mejores compositores puertorriqueños en este género. Lo reitero porque los tres son de fama internacional, porque han pasado de generación en generación, porque sus boleros se han interpretado por muchos cantantes nacionales e internacionales, porque se han estudiado para diferentes trabajos académicos y publicaciones de libros, y porque, inclusive sus boleros se han grabado en otros géneros musicales como el de la salsa. Estos son: Rafael Hernández, Pedro Flores y Bobby Capó. A cada uno le dedico una parte, más adelante, en esta Tesis. Los tres en algún momento trabajan en sus letras distintos elementos que son fundamentales en creación de la identidad puertorriqueña. Por ejemplo, Rafael Hernández con sus boleros *Preciosa* (“Yo sé lo que son los encantos/de mi Borinquen hermosa/por eso la quiero yo tanto/por siempre la llamaré preciosa”) y *Lamento borincano* (“Sale loco de contento/ con su cargamento/ para la ciudad ay,/ para la ciudad”). Pedro Flores con boleros como *Despedida* (“Vengo a decirle adiós a los muchachos/porque pronto me voy para la guerra/ y aunque vaya a pelear en otras tierras/voy a salvar mi derecho, mi patria y mi honor”) y *Sin bandera* (“Si mi Patria tuviera su propia desplegada al sol/ hoy no tienen los boricuas en la tierra un rincón/no les queda más que un grito que se ahogó en el corazón”). Por último, y no menos importante, el compositor Bobby Capó, quien escribió e interpretó *Soñando con Puerto Rico*, bolero en el que el coro afirma: “Yo no puedo ocultar/ el orgullo que siento/ de ser puertorriqueño/ y que mi pensamiento/ no importa dónde voy/ se fuga hacia la islita/ no importa dónde voy/ a la tierra bendita/ mi pensamiento vuela”; o el conocido *Despierte borincano* “Nadie sabe lo que sufre un borincano/ cuando se siente despreciado por los suyos/ cuando en la islita mejor le dan la mano/ a quien no tiene sangre ni el orgullo/ de ser boricua, de llevar alta la frente/ y por la patria llegar

hasta la muerte”. En mi opinión como investigador e intérprete de este género musical, estos tres compositores le dieron y le siguen dando gloria a Puerto Rico a nivel internacional.

En el segundo grupo al que me refería en el párrafo anterior, el de los intérpretes, quiero destacar aquellos cuyas biografías, trayectorias artística y composiciones me han resultado más valiosas para acercarme al bolero desde esta perspectiva. De entre todos ellos, quiero mencionar a Gilberto Monroig, quien fuera (murió en 1996) un bolerista muy importante en Puerto Rico, Estados Unidos y Latinoamérica desde la década de los años 50 hasta la de los 80 aproximadamente. Monroig se caracterizó por su peculiar manera de frasear el texto bolerístico en su voz de barítono. La importancia y la influencia de este cantante sobre las generaciones posteriores, e incluso sobre sus coetáneos, está presentes en las palabras de muchos de los artistas entrevistados en esta Tesis, y a quienes me referiré más adelante, como son Alberto Carrión, Sophy, Rei Ortiz, Cuquito Peña, José Noguerras, Rucco Gandía. De igual manera se destaca en este trabajo a Daniel Santos, quien poseía un característico timbre de voz nasal, muy peculiar, y que lo hizo famoso en Puerto Rico y también fuera de él. Fue especialmente conocido en países como Estados Unidos, (más que todo en Nueva York), Cuba, Ecuador, República Dominicana y Colombia. Tanto su trayectoria artística como su interpretación de los boleros *Despedida* y *Linda*, de Pedro Flores, son destacado, por su influencia, en este trabajo.

Pero en este trabajo no han sido necesario sólo los textos –monografías o biografías de grandes cantantes y compositores- sino que he podido realizar un abordaje mucho más amplio del tema. Coincido en esto con Philip Tagg (2006), quien afirma que en los estudios de la música popular no es suficiente con el estudio de la partitura, es decir con el conocimiento del texto primario a través del cual se adquiere la información de primer nivel o nivel neutro. Por el contrario: la música popular es mucho más compleja y se hibrida -y articula- con las características de las sociedades en las que se desarrolla. Es por ello por lo que en este trabajo se ha realizado una segunda aproximación de corte cualitativo en la que han desempeñado una parte importante –siguiendo de nuevo a Tagg (2006)- las identidades, los afectos, las actitudes y los patrones de comportamiento.

2.1.2 El bolero desde una aproximación cualitativa

Los métodos de investigación cualitativos se basan en la recolección de datos cualitativos como son los datos no numéricos, las palabras, las fotos, entre otros y tienden a estar basado en el modo de método científico inductivo. Esto significa que se estudia el fenómeno de forma abierta, sin expectativas a priori y se desarrollan hipótesis o explicaciones teóricas basadas en la interpretación de la forma en que las personas visualizan su realidad (Johnson & Christensen, 2017). En estos métodos se hace uso de amplios y profundos ángulos, examinando los comportamientos y las elecciones humanas con todos sus detalles sin intervenir con el flujo natural de los acontecimientos. Este tipo de investigación en ocasiones genera nuevas hipótesis o teorías y se utiliza cuando se conoce poco del evento o fenómeno de estudio o cuando se desea descubrir o aprender más acerca de él (Johnson & Christensen, 2017). Para Gary Knowles y Ardra Cole (2008, según citado en López-Cano, San Cristóbal Opazo, 2014):

Los métodos cualitativos, ponen énfasis en no descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significado de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Por este motivo, es el conjunto de estrategias metodológicas más usado en investigación artística (p. 108).

Para conocer esos comportamientos y elecciones humanas a los que me refería en el párrafo anterior, nos decantamos en esta tesis por el empleo de entrevistas a conocidos intérpretes y compositores del género. Consideramos que existía una información sobre el bolero que no estaba contenidos en las monografías y que resultaría valiosa para este estudio.

El empleo de la entrevista en esta Tesis resulta por tanto crucial, ya que se utiliza para recoger información privilegiada sobre intérpretes de boleros y es en donde dan a conocer sus consideraciones más personales sobre este género musical. Un aspecto sobre el que hubo que reflexionar a la hora de encarar esta parte de la investigación fue relativa a la muestra. Como es propio de la investigación cualitativa, el tamaño de ésta no se fijó de manera previa a la recolección de datos, ya que no existen parámetros definidos para el número de unidades que deben fungir como participantes pues “hacerlo va ciertamente contra la propia naturaleza de la investigación cualitativa” (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 395). En general, se suelen señalar tres factores de suma importancia que intervienen para determinar el tamaño de la muestra. Estos son: 1) Capacidad operativa de recolección y análisis, refiriéndose al número de entrevistas que puede recoger y analizar el investigador de manera realista; 2) Comprensión del fenómeno, refiriéndose al número de entrevistados que acceden a responder a las preguntas formuladas en la investigación; y 3) Naturaleza bajo estudio, refiriéndose al tiempo que lleva el recolectar la información y a la frecuencia y accesibilidad de los casos.

Para efectos de este estudio, seleccioné la muestra siguiendo las recomendaciones de Mertens (citado en Hernández Sampieri et al., 2010), quien sugiere que un tamaño mínimo de muestra se encuentra entre seis a diez casos. Otro factor que influyó sobre el tamaño de la muestra seleccionada procedió de la propia investigación, ya que identifiqué a diecisiete participantes que podían abonar a un sentido de comprensión profunda del bolero y del problema objeto de la investigación. Las experiencias de cada uno de los participantes-artistas se recogió de manera individual. La selección de los posibles participantes requirió que cumplieran con unos criterios específicos: 1) que el entrevistado o entrevistada fuera cantante, músico, compositor/a o de alguna forma estar relacionado con el género del bolero; 2) que tuvieron/hubiera tenido cierta relevancia artística. Con esto me refiero en concreto a que hubiesen grabado discos del género, que llevasen más de diez años trabajando con el bolero y que algunos hubieran adquirido fama internacional. En este último grupo entrarían artistas de la importancia de Gilberto Santa Rosa, Danny Rivera, Chucho Avellanet y Cucco Peña.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Los escogidos fueron entrevistados por diferentes vías: por teléfono (aquellos a los que ya conocía de antemano y con los que me unía un cierto grado de amistad); por las redes sociales, especialmente Facebook; en persona, en los casos en los que la cercanía física lo hizo posible; y por correo electrónico. Debo señalar que en este método de hacer la entrevista resultó en una espera larga en ocasiones debido a las agendas de los entrevistados o porque estaban fuera de Puerto Rico en presentaciones artísticas. En términos generales los músicos escogidos estuvieron muy motivados a participar de la investigación. Les pareció una buena iniciativa el que se estudiara de forma académica y formal el género que ellos han defendido, a través de su arte, por mucho tiempo.

Pero no se trata sólo de un método etnográfico ya que al ser yo mismo –intérprete de boleros- el investigador que entrevista, y ser parte también del objeto a estudiarse entre un grupo de pares, esta investigación se convierte en una investigación de corte autoetnográfico. Fue el antropólogo Karl Heider quien en 1975 empleó por vez primera este término y lo utilizó para describir su propia cultura. Pocos años más tarde, David Hayano (1979) utilizaba este término, “autoetnografía”, para hacer referencia a la cultura de procedencia del propio investigador. En la actualidad, y como recuerdan López-Cano & San Cristóbal Opazo (2014):

el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (p. 138).

En la autoetnografía se conecta por tanto lo personal (autobiografía) a lo cultural (autoetnografía). Los autores mencionados -en especial Ellis, Adams & Bochner (2011)- también señalan que “la autoetnografía comprende tanto el método de recolección de datos o textos etnográficos, como la escritura final del trabajo de investigación” (p. 139).

Toda la información procedente de estas entrevistas está incluida como anexos al final de la Tesis y el conocimiento que obtuve de ellas y que me ha ayudado en mi propia interpretación está resumido en el capítulo V de esta Tesis. En este mismo capítulo se utiliza el método autoetnográfico al que he hecho ya referencia ya que yo, en calidad de investigador, en mi faceta de cantante, e investigador, respondo a las mismas preguntas que el resto de los artistas. En lo personal considero que la parte autoetnográfica es uno de los atractivos de esta investigación. Ya con esto se cumple con lo que señala Ellis (2004) “que para que una investigación tenga el carácter de autoetnográfico, basta con que describa aquellos acontecimientos relevantes en la vida o experiencia del autor” (López-Cano & San Cristóbal Opacazo, 2014, p. 140).

Nuestro enfoque se dirige a eso, y es por esa razón por lo que hemos considerado prioritario que no se tratara de un trabajo meramente teórico, sino que incluyera en su parte final una investigación de corte artístico, que en esta investigación se presenta bajo la forma de un disco compacto.

2.1.3. El bolero desde una Investigación en las Artes

La tercera aproximación metodológica a la que voy a hacer referencia como parte crucial de esta tesis es a la investigación en las artes. Esta metodología consiste, básicamente, en la interpretación de algo único o particular en lo que la participación artística o la experimentación son esenciales. Como señala Borgdorff “...la respuesta a la cuestión de la metodología es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esa práctica” (2005, p. 26). En este tipo de práctica ambos objetos, el proceso creativo y el artístico, “entrañan un conocimiento ubicado y tácito que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación” (Borgdorff, 2005, p. 27).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Christopher Frayling (1993) realizó una distinción entre tres tipos diferentes de investigación en las artes que a menudo suelen presentar confusión al distinguirlas. Me refiero a la Investigación dentro del arte, Investigación para el arte e Investigación a través del arte. La Investigación sobre las artes o Investigación dentro del arte, siguiendo las explicaciones de este investigador, es aquella cuyo objetivo es abordar la investigación y extraer las conclusiones partiendo de una separación asumida e indiscutida entre el investigador y el objeto investigado. Esto implica que la práctica artística se aborde desde una distancia teórica y que el objeto de investigación permanezca invariable durante la totalidad del proceso investigador. En segundo lugar, la Investigación para las artes consiste, en un sentido estricto, en una investigación aplicada. En este tipo de investigación el arte no es tanto el objeto de estudio como el objetivo de la investigación. Podemos considerar dentro de este tipo de investigación “los materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido o el estudio de las “técnicas ampliadas” de un violonchelo modificado electrónicamente. Son estudios al servicio de la práctica artística” (1993, p. 10). En tercer y último lugar, se sitúa la Investigación en las artes o Investigación Artística, que suele ser considerado el tipo de investigación más controvertido entre estos tres tipos de investigación mencionados. El académico y educador Donald Schön (1998), al referirse a ella, retoma la idea de “aprender haciendo” de John Dewey.

La Investigación Artística, en líneas generales, tiene como uno de sus objetivos generar conocimientos situados, parciales y contextuales, conocimientos desde otros puntos de vista. Son diferentes maneras de llegar al objetivo de una investigación. La Investigación Artística nos ofrece y nos hace dar otras miradas al objeto investigado. Muy de acuerdo con Calderón y Hernández (2019) cuando exponen:

Desde este posicionamiento, la investigación artística es productora de otros relatos (visuales, sonoras, narrativos, corporales, espaciales) que permiten narrar y representar lo singular y lo múltiple. En definitiva, aquello que de otra manera se mantendría invisible, pues no puede ser “captado” por métodos tradicionales de las ciencias ni “reducidos” al lenguaje de la estadística (p. 23).

Como puedo atestiguar por mi propia experiencia, o por el conocimiento que poseo de las Universidades de Puerto Rico, hasta hace relativamente poco tiempo esta visualización a la que ha llegado la Investigación Artística era poco reconocida o aceptada bajo el ojo de la academia. Como se demuestra en esta Tesis doctoral, y como destaco a lo largo de sus páginas, la investigación artística se valida y adquiere un lugar en la academia utilizando los procesos creativos y recreativos del artista, que, gracias a estos nuevos paradigmas epistemológicos, tienen oportunidad y se consideran dignos de grados académicos de nivel superior como es el Doctorado.

Slager (2012, citado en Calderón y Hernández 2019) señala algo que me parece indispensable en la investigación artística y que está estrechamente relacionado con la investigación que he realizado sobre el bolero: "... la única forma en la que podemos hablar de manera sensible acerca de la investigación y la producción de conocimiento es desde la práctica y el desarrollo de proyectos concretos" (p. 69). Y es que en este trabajo de investigación está presente la performatividad, un concepto que ha tomado mucho auge, y más que todo, empieza a estar muy presente en muchas ramas del arte que incluyen estudios de interpretación (*performance studies*).

Los teóricos iniciadores sobre la performance, entendida esta de manera muy amplia, fueron Erving Goffman y John Austin en la década de los años cincuenta y principios de los años sesenta. Más tarde surgieron importantes teóricos como Richard Shchechner, Richard Bauman y Judith Butler, entre otros. Los *performance studies* se incorporaron, a partir de la década de los años noventa, a los estudios e investigaciones centrados en la música.

La música, a través del sentido performativo, ha transmitido a lo largo de los siglos a la sociedad una narrativa de un sentir colectivo, teniendo como emisor al investigador-intérprete. "To call music a performing art, then, is not just to say that we perform it; it is to say that through it we perform a social meaning" (Cook, 2014, p. 213). Siguiendo con la propuesta de Cook:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

... el objeto a estudiar ahora en la investigación musical es la propia interacción musical de los intérpretes y el modo en que, con sus actuaciones crean múltiples significados sociables y musicales... (Moltó Doncel, 2016, p. 104).

Como recuerda Brenscheidt (2015), este término, ‘performatividad’, tiene una larga presencia en los estudios musicales. No sólo dentro de la música popular sino también de la música culta realizada en Occidente. Es en este último tipo de música en el que el intérprete necesita un conocimiento más profundo de la obra en sus distintos aspectos (técnico y también analítico) ya que debe seguir fielmente las ideas originales del compositor. Fue, como continúa este investigador, a partir de la década de los noventa, cuando las propuestas de estudios performativos han tenido más repercusión en la musicología y han iniciado, de esta forma, un nuevo interés al considerarla una acción que ofrece al intérprete convertirse en el centro de la investigación musicológica. Significa pasar de la ‘música como objeto’ a la ‘música como acción’ (Brenscheidt, 2015).

La performatividad permite que el investigador sea parte del contexto a investigar o incluso que sea el investigado, ya que la participación personal es parte fundamental del proceso. No es el típico investigador observando desde afuera y llegando a sus conclusiones. Este concepto nuevo de la performatividad hace énfasis en la participación activa del investigador como elemento imprescindible para la investigación. Me sitúo de esta forma junto a García y Arredondo cuando afirman que “el significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en la performance, en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural/musical” (2003, p. 210). La práctica musical se convierte de esta manera en un acto crítico y la interpretación adquiere una dimensión complementaria e incluso principal en este estudio.

En cualquier caso, la música en este trabajo está también presente como performance y no sólo como acontecimiento histórico basado en una teoría como, generalmente, se hacía antes de que apareciera este nuevo enfoque metodológico y como en un principio yo me había planteado para esta investigación. La performatividad va ligada en este trabajo a los resultados rescatados de las entrevistas hechas a intérpretes y compositores del género. Porque en el transcurso de la investigación me di cuenta de que “lo que somos o quiénes somos no es tanto el resultado de nuestra “esencia personal” (de nuestros verdaderos sentimientos, creencias profundas, etcétera) sino de cómo somos contruidos en diversos grupos sociales” (Gergen, 2006, p. 236). Es a lo que se refiriera Borgdorff cuando, recordando una conversación con el artista visual Robert Klaster afirmaba de forma rotunda:

...en la experiencia y en la práctica creativa de los artistas el objeto, el proceso y el contexto no pueden ser, o al menos no siempre, separados entre ellos (Borgdorff, 2005, p. 13).

Es por ello por lo que en esta investigación el objeto artístico que se ha creado y que se presenta como uno de los resultados producidos por mí mismo en calidad de investigador-informante es la producción de una grabación de diez boleros recopilado en un disco compacto titulado *Distintos boleros, distintos amores* (se encuentra en el epígrafe 5.4.1 en la pág. 197). Realizo en ellos una interpretación que, a través de los matices de mi voz y de las ideas que me surgieron, he considerado una experiencia innovadora, aunque había interpretado algunos de estos boleros anteriormente. Esto es debido a la historia que descubrí detrás de cada uno de estos boleros y que se produjo durante la realización de la investigación que ha conducido a esta Tesis doctoral.

2.2 UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE LAS METODOLOGÍAS EMPLEADAS

Estas tres aproximaciones metodológicas (histórica, cualitativa e investigación artística) a las que he hecho referencia están presentes en la Tesis que ahora se presenta y se han ido solapando a través del proceso de investigación. Esta coexistencia hizo que surgieran en mí nuevas preguntas y preguntas a las que con anterioridad no me había enfrentado: ¿Cuándo la práctica del arte cuenta como investigación? ¿Cuál es la diferencia entre la investigación académica o científica y la investigación artística?

Aunque, como señalan Schwab y Henk Borgdorff (2014), estas grandes preguntas siempre seguirán estando presentes, en mayor o menor medida, también es cierto que la Investigación Artística ha cobrado cada vez más importancia y que esta consideración de práctica y el proceso es ya considerada como algo beneficioso para la academia, la sociedad, el alumnado y, sobre todo, para los artistas-investigadores. Sin embargo, una práctica artística que quiera ser considerada como investigación debe tener presente las nociones de investigación y de escritura académica, “In other words, artistic practice that strives to count as research needs to engage in notions of research and academic writing.” (p.17). No puede olvidarse que se debe partir de unas preguntas o unos problemas concretos que son relevantes para quien realiza la investigación y también deben serlo dentro del contexto de la investigación. Y del mismo modo, se deben emplear métodos de investigación que sean apropiados para llevarla a cabo y que aseguren la validez de los resultados que se obtengan. Se trata, como señalan Schwab y Henk Borgdorff (2014), que se comunique de qué se trata, por qué y para quién es relevante, cómo investiga el problema y cuáles son los resultados.

Pero dicho esto, no se puede exigir que los trabajos que se adscriban a la metodología de investigación artística asuman todas las características que son usuales y exigibles en un trabajo científico: complejidad, formalidad, precisión, objetividad, explicitud, exactitud, cobertura y responsabilidad

(Schwab & Borgdorff, 2014). Por el contrario, los trabajos con esta metodología no se pueden encasillar en una única forma, un único modelo, de producir conocimiento, tienen que “explorar modos alternativos de conocer y pensar lo que significa investigar, más allá de los modelos establecidos”(Calderón & Hernández, 2019, p.29).

Cuando decidí hacer una investigación artística, o al menos incluirla como una de las metodologías utilizadas en esta Tesis, es precisamente porque creo que la experiencia del artista es fundamental. El encuentro del artista con su arte es una experiencia que no se puede adquirir de otra manera que no sea pasando por la experiencia misma. El arte, por su carácter plurisignificativo, nos produce algo, nos expande el conocimiento: el que ya teníamos, el que buscaremos después de la experiencia artística o el que sentimos al estar de frente a la obra misma. Estoy muy de acuerdo con Calderón & Hernández (2019) en su libro *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad* cuando afirman que: “... en lugar de concebir la investigación artística como un campo restringido, nuestro desafío es pensarla como un espacio social de producción de pensamiento y conocimiento” (p.30).

Esta estrecha conexión entre lo práctico y lo teórico por la que se ha apostado en esta Tesis, y que toma cuerpo en la (discutida por muchos teóricos) investigación en artes, se enmarca en una polémica existente entre el conocimiento teórico y la práctica y entre la superioridad de uno u otro como forma de conocimiento. Significa hacer explícito el proceso investigador pero referenciando debidamente las influencias recibidas y recogiendo el proceso creador. Cuando ese proceso se manifiesta en el estudio, “el sentido de la obra se expande, enriqueciéndose con nuevas relaciones” (Calderón & Hernández, 2019, p. 14). Con respecto al primero de los puntos, el de las influencias, quiero destacar que en este trabajo han tenido entrada no sólo a través de las

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

lecturas sobre bolero o mediante la auto narración de mi trayectoria de formación como intérprete sino también gracias a incluir la voz de los intérpretes y compositores entrevistados. El segundo punto, el relativo al proceso, está también recogido –espero que suficientemente- al explicar cómo todo lo anterior me ha influido para realizar el producto que presento en forma de disco compacto.

Debe recordarse que esta dualidad entre conocimiento y práctica que ya existía desde Aristóteles (episteme-techne-poiesis-praxis), pero fue durante el siglo XX cuando este tema fue expuesto a través de la filosofía analítica que plantea el saber qué y saber cómo, es decir: conocimiento y habilidad. Con teóricos y estudiosos como Gilbert Ryle, Michael Polanyi y David Carr el conocimiento práctico se elevó, se le dio importancia y equidad frente al conocimiento teórico. Es a este conocimiento práctico, y a su importancia como forma de conocimiento, al que se refiere Borgdorff cuando señala que: “siendo un conocimiento táctico, implícito, no encuentra ninguna expresión discursiva conceptual directa- a un plano de igualdad, epistemológicamente hablando; Polanyi, incluso, lo vio como el fundamento de todo conocimiento” (Borgdorff, 2005, p. 20). Aunque cada día toma más fuerza el conocimiento práctico o la discusión en torno a la equidad o fusión entre ambos tipos de conocimientos, no es menos cierto que esta discusión dista mucho de haber finalizado. Borgdorff recoge lo que algunos pensadores expresan sobre el arte como práctica. Así, el que para Baumgarten el conocimiento sensorial tenga un valor preeminente; que para Immanuel Kant el arte se nutra de la estética de los sentidos; o que para Theodor W. Adorno el arte emita la verdad oculta de la realidad social (p. 21). Es a esto a lo que se refiriera Maurice Merleau-Poiny cuando afirmaba que “el conocimiento plasmado es, más concretamente, un “conocimiento corporal” (Borgdorff, 2005, p. 22). También, referente a ese asunto, Borgdorff continúa señalando que “El a priori del cuerpo supone el lugar del a priori del conocimiento intelectual, convirtiendo la intimidad corporal prerreflexiva con el mundo que nos rodea en el fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos” (p. 22).

Imaginemos a un investigador-intérprete que hizo su trabajo intelectual de buscar la historia y nutrirse del contexto de la situación expuesta en la letra musical de una obra versus otro que no realizó un trabajo etnográfico de la misma. De seguro que alguna diferencia debe haber, tanto en el intérprete, a la hora de cantarla, como en la acogida o emoción de sus receptores-público. Tal vez los matices dados en la interpretación, y esto, por el conocimiento previo que se tiene de la historia puede influir más en los sentimientos o en las emociones del público. Quizás para el cantante que no trabajó previamente con la decodificación artística, sus resultados no serán tan favorables. El intérprete y lo interpretado se funden. Hans-Georg Gadamer (según citado en Borgdorff, 2005) llama a todo este proceso “La historia efectiva (Wirkungsgeschichte)”, que “permite a la interpretación productiva de la investigación en arte generar nuevos significados, implícitos en obras de arte concretas” (p. 22).

Un autor destacado al que hay que hacer referencia al tratar de la importancia de la práctica, la acción, es Shön, a quien Moreno De la Rosa (2011) se refiere en los siguientes términos:

Sus investigaciones giraban en torno a la praxis de los profesionistas, se preguntaba por ejemplo cómo es el proceso cognitivo de los arquitectos, los gerentes de empresas, los profesores, los terapeutas mientras están ejerciendo su profesión (p. 1).

Se trata, en otras palabras, de una forma de investigar que se podría denominar “epistemología de la práctica” (p. 1). Este tipo de investigación es la que finalmente decidí adoptar para obtener mi Grado Doctoral aunque, como se ha señalado, no es la única investigación que se encuentra en ella. En una parte importante de este texto (en concreto en los capítulos III, IV y V) no se produce distanciamiento entre el investigador y la práctica artística. Por el contrario, el investigador –yo como bolerista- asume un rol protagónico en el resultado porque él es parte fundamental del mismo. Es decir, se trata de que “Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte siempre es reflexivo” (Frayling, según citado en Borgdorff, 2005, p. 10).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

La sociedad es el gran escenario de la vida y nosotros, como individuos, como “actores” de esa gran realidad podemos ver en el arte, la música, un aliado perfecto al momento de interpretar, expresar, producir o decodificar nuestro papel. Recordando las palabras de Frayling, “...el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo y, en ambos casos, el contexto que dota de significado también desempeña un papel” (Frayling, según citado en Borgdorff, 2005, p. 18). Referente a la epistemología nos puede surgir una discrepancia cuando hablamos del conocimiento teórico y del conocimiento práctico, pero si entendemos que el conocimiento que ocupa la investigación en las artes es el plasmado en la obra misma (objeto y procesos) no debe tener mayor divergencia.

Capítulo III

3. EL BOLERO EN LA HISTORIA

3.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL BOLERO

3.1.1 Desarrollo del bolero desde Cuba

Sobre el bolero muchos han escrito, otros lo han cantado, otros lo han bailado, otros por cantarlo bien o medianamente bien se han hecho ricos y famosos, y otros lo recitan como poesía de amor a los enamorados. Y aunque el bolero tiene más de un siglo, todavía es un arma fuerte en el arte del amor. Lo utilizan ellos y ellas, ricos y pobres y naciones donde ha llegado, como es el caso de México y Puerto Rico, por mencionar dos países de gran tradición bolerística. Sin duda, el bolero permanecerá mientras haya enamorados y enamoradas. Pero, al igual que el amor, tiene sus diferentes vertientes y maneras de expresión. Esto último generalmente cambia de acuerdo con quien haya expresado ese amor: amada o amado, padre o madre, amigos, amigas o familiares. El bolero también cambia, ya sea por el tema, por la instrumentación, por el intérprete o, más aún, dependiendo de a quién vaya dirigido el mensaje específico.

Como es sabido, el bolero es un género musical cantable yailable generalmente de temática amorosa. En él se unen la seducción y la palabra, el deseo con el sufrimiento; el amor, la distancia y el desamor. En palabras de Orovio, el bolero “Es la síntesis vocal cubana que alcanza dimensión universal por su exposición fuera de la Isla” (1995, p. 50) y de Loyola Fernández, “el bolero ha sido el vehículo idóneo para expresar el sentimiento amoroso” (1996, p. 252). También se presta para cantar el deseo por alguien inalcanzable, ya sea por un amor platónico, o porque la persona ya tiene pareja. Es el bolero un vehículo ideal para llorar desvelos de amor. Precisamente el toque romántico-melancólico es el que le permite al bolero universalizarse. Es el medio musical cantable por excelencia mediante el cual se expresa el amor o el dolor cuando estos son consecuencia del desamor o del engaño. El bolero también es un género que se acomoda y que llega a diferentes personas con independencia de su situación económica o social.

Además, y como se resalta en esta investigación, este género musical se ha desarrollado musicalmente de manera paralela a como lo ha hecho el Caribe y Latinoamérica; es decir, ha acompañado y ha reflejado las distintas circunstancias sociohistóricas de esta zona, cumpliendo, por tanto, una función social (García, 2012).

Para la crítica Iris M. Zavala (2000), el bolero es “la canción que cruza sus aguas con la tonadilla, la ópera, la canción napolitana, el vals lento y los cancioneros españoles que incorporan el tema amoroso, la casuística amorosa contextualizadas y recontextualizadas” (p. 56-57). Pero, aunque tenga como fin o tema central el amor, se puede expresar de diferentes maneras y puede ser un juego al desafío o también un rito de la seducción. Como sigue señalando Zavala (2000), “el bolero canta...murmura al oído...fabula historias de amores... conjura deseos... canta... si olvidar quieres corazón” (p. 79). Una característica que destaca al bolero es que puede ser adoptado por cualquier país al no estar adscrito a ninguno en exclusividad. Esa carencia de nacionalización tiene que ver con el hecho de que sea una música extremadamente comunicativa, lo que incide en la función que tiene para las personas que la utilizan como instrumento de comunicación (Hormigos, 2008). En esto coincide el crítico y poeta Rafael Castillo Zapata (1990), quien destaca que el bolero es una lengua que posee una gran fuerza comunicativa debido a que tanto en sus estructura armónica, rítmica y melódica como en el mensaje que transmite mediante su enunciado, tiene una gramática que podríamos calificar como propia.

3.1.2 Transculturación: orígenes, influencias y estructura sobre el bolero

Como destaca Hormigos, la música es “una síntesis de los procesos cognitivos propios de una cultura y, también, del resultado de sus interacciones sociales” (2008, p. 20). El hecho musical no es una estructura aislada o autosuficiente que esté desvinculado del carácter político, social o económico sino justo al contrario. Como expresión humana, la música –una determinada música- sólo puede entenderse dentro de un contexto, porque es ese contexto el que la dota de un determinado valor y el

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

que también ocasiona que predominen en ella unas emociones y no otras. Es decir, el estilo musical está estrechamente conectado con la sociedad y la cultura en la que surge (Hormigos, 2008). Esto es justo lo que ocurre con el género bolerístico. El bolero, al igual que otras disciplinas artísticas, se nutre de diferentes corrientes o influencias de todo tipo: geográficas, literarias, musicales, instrumentales. Debido a esta razón, el bolero que conocemos hoy es muy distinto al bolero que nació en Cuba en la segunda mitad del siglo XIX. El bolero ha estado condicionado por la(s) cultura(s) en la(s) que se desarrolló y han sido esas condiciones sociales las que han provocado mutaciones en él y ocasiona que se pueda aplicar la descripción de la transculturación que hiciera Fernando Ortiz (según citado en Rama, 2008). Refiriéndose a este concepto destaca que la transculturación:

Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término, implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y lo que vienen de fuera (p. 45).

Siguiendo a Fernando Ortiz (1950) en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, la “transculturación” serviría para explicar aquellos cambios de distinto calado que se produjeron en Cuba por la hibridación de diferentes culturas. Rico Salazar (1988) nos menciona que el musicólogo Gilberto Chase ubica el origen del bolero en Europa, principalmente en España. En su obra *La música en España*, al hacer una relación de las danzas españolas más difundidas en Chile, Perú, Argentina, menciona el bolero entre ellas. En concreto, en esta obra especifica que “...se acostumbra a dividir las danzas españolas en dos grupos principales: el clásico y el flamenco, éste último profundamente penetrado de las inferencias gitanas... Entre las danzas clásicas, la más conocida es el bolero...” (11). Coincide también el bolero con las otras danzas a las que se refiere este autor en la instrumentación musical ya que las danzas gitanas requerían guitarras y como percusión tenían unas cajas de madera.

Todo esto tiene mucha semejanza a lo que conocemos de la instrumentación cuando el bolero llega al Caribe. Es ahí donde se funde con ritmos africanos y surge el bolero tal y como lo conocemos hoy día con el que es su acompañamiento clásico, es decir, con guitarras y bongós. Knights (2003) referente a esto señala:

La narrativa de orígenes, autenticidad y nacionalidad del bolero resulta ser compleja e imposible de precisar. No surge de una sola fuente y es un ejemplo claro de hibridez, sincretización y transculturación con raíces en la mezcla particular de culturas dentro del Caribe. Sin embargo, se convierte en un género transnacional y, como ya hemos visto, el bolero parece erigirse en representante de toda la cultura latinoamericana para ciertos críticos (p. 142).


El bolero cubano inicial tiene unos elementos musicales de temática, de instrumentación y de interpretación que son muy diferentes a los que escuchamos posteriormente. Entre estos primitivos boleros puede incluirse el de Eulalio Limonta *¡Qué pluma, qué pluma tan mala agua no me quiere dar!* que se hace eco, al igual que otros muchos, de una problemática social.

Asimismo, se producen otros cambios en los instrumentos que acompañan a la voz: ya no existe el rasgado en la guitarra y, además, al pasar al piano se decelera el ritmo. Esto pasa en la década de 1920-1930 gracias al maestro pianista Nilo Menéndez quien compuso la línea melódica del bolero de fama mundial *Aquellos ojos verdes* (1929).

En sus inicios, en el tercio final del siglo XIX y en Santiago de Cuba, el bolero fue un género impulsado en su mayoría, por negros y mestizos de clases o sectores populares: carboneros, sastres, carpinteros, barberos que se inician en la ejecución de la guitarra por instinto. Aunque no conocían los términos musicales, y en su mayoría no sabían leer ni escribir, hacían música de manera espontánea y es de esta forma como surgió un grupo de “cantadores” a los que luego se les llamaría “trovadores”. La canción, que era un privilegio de la clase dominante criolla, pasa a través de las voces de estos

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

“trovadores” a la gran mayoría del pueblo cubano. Fue un proceso, ya que las canciones surgían con moldes europeos, debido a su procedencia. El bel canto italiano y la romanza francesa fueron los más influyentes. Pero con este grupo de “trovadores” se acentuaba cada vez más la identidad nacional en las canciones, las amestizaban. Se unían la guitarra española y el tambor africano para el nacimiento del bolero antillano y caribeño (Rico Salazar, 1988).

En este bolero inicial no se tocaba la guitarra de manera arpegiada sino que se utilizaba más que todo el rasgado en las cuerdas y eso hacía que fuera más acelerado. Entre las guitarras había una que se llamaba prima y que era la encargada de realizar la introducción y también, en algunas partes del bolero, de hacer un interludio. Se caracterizaba por estar escrito, como es característico de la música característica del Caribe, en un compás binario. En sus comienzos, el bolero, al igual que en otras músicas cubanas, tenía que como característico el empleo del cinquillo, muy presente en la música folklórica de Santo Domingo. El predominio de esta estructura de cinco notas lo vinculaba, como señalaré más adelante, con el danzón. El cinquillo obligaba a la letra a adecuarse a esa estructura rítmica tan peculiar y característica consistente en incluir en ese compás binario al que me refería (un 2/4) las siguientes figuraciones de notas en este orden concreto: corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea . Esta estructura se repite de manera continuada en la música y le da ese aire tan característico y fácil de reconocer auditivamente incluso por los no músicos.

Aunque en la isla de Cuba lo que estaba sonando, entre otros géneros, en el siglo XIX era el bolero español, hay que señalar que, a pesar de la coincidencia en la denominación, éste no influyó en la estructura musical del bolero cubano. A diferencia de este último, el bolero español se escribía en compás de 3/4 y no de 2/4 como el cubano. Es al danzón, específicamente a la danza clásica española, al que se le atribuye el nacimiento del bolero por tener esta estructura de 2/4, y basarse, al igual que el bolero, en el ritmo del cinquillo. Pero el bolero es más lento y, además, se le añade el tema amoroso posteriormente.

Algunos estudiosos como Jaime Rico Salazar (1988), José Loyola Fernández (1996) e Iris Zavala (2000) coinciden en que *Tristezas*, compuesto por José “Pepe” Sánchez, fue el primer bolero que se compuso. Su letra, que transcribo a continuación, ya manifiesta las características que he señalado en las páginas anteriores (como, por ejemplo, el tema amoroso).

Tristezas, me dan tus quejas mujer,
profundo dolor se apiada de mí,
no hay pena mayor que me haga sentir,
cuánto sufro y padezco por ti.
La vida es adversa conmigo,
no deja ensanchar mi pasión
un beso me diste un día
y lo guardo en mi corazón (Rico Salazar, 1988, p. 19).

El crítico Rico Salazar (1988) establece que el bolero *Tristezas* se compuso en 1883 y fue, como he indicado, la pieza que le dio origen formal al género. Se marcó el inicio del ritmo danzario y cantable que recorrería todas las esquinas de Santiago de Cuba en serenatas y reuniones. José Sánchez, más conocido como Pepe Sánchez, es considerado como maestro, cultivador del género y pionero en los caracteres estilísticos que definieron al bolero hasta el punto de que se le otorga el honor de haber sido el compositor que vino a depurar el bolero cubano. A pesar de ser considerado, al igual que otros compositores ya mencionados, un músico autodidacta, tenía un profundo conocimiento de los géneros cubanos, así como también de la ópera italiana y de algunos géneros líricos e instrumentales. Antes de él, las letras constituían expresiones muy rústicas, eran muy sencillas, pudiendo llegarse a decirse, incluso, que no poseían apenas interés o elegancia. También hay que señalar que la guitarra se tocaba de una manera muy rasgueada, sin que se pretendiese una ejecución refinada ni arpegiada.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

La evolución del bolero no se quedó ahí, sino que, siguiendo con ese fenómeno de la transculturación a la que hicimos referencia anteriormente, a partir de este momento comenzó a expandirse y a mezclarse con otros géneros musicales. Resultado de esta unión con otros géneros musicales fueron formas como el *bolero Chachachá*, el *bolero Mambo*, el *bolero Ranchero* (mezcla del bolero y el mariachi mexicano), o inclusive la *Bachata* (el bolero dominicano) o el *bolero Moruno* (bolero con mezclas gitanas e hispánicas), entre otros. Las modificaciones que se observan en el bolero y que se producen por ese contacto con otras culturas se observan, además de en la letra, en el ritmo musical.

En contacto con la cultura mexicana –y de acuerdo con el fenómeno de transculturación al que hacía referencia- posteriormente surgió el *bolero Ranchero* con acompañamiento de mariachis, el cual se expande y se hace muy famoso gracias a que estrellas del cine mexicano como Pedro Infante, Javier Solís y Vicente Fernández, entre otros. El cine es un elemento importante dentro de la cultura y la identidad del pueblo mexicano y por ello ocasionó que este género musical tuviera una acogida favorable en el gusto de la gente. Se originó, de esta forma, a través de su arte imaginario, una conciencia colectiva en la que es fácil reconocer las clases urbanas que estaban surgiendo en el país en torno a figuras de la talla de Lara o de José Alfredo Jiménez, especializado en canción ranchera, o –como ya se ha indicado- del cine (Knights, 2003). Sobre el paso del bolero por México y su evolución profundizaré más adelante.

En último lugar debe destacarse que el bolero, desde sus orígenes, ha sido un género considerado de identidad nacional por el legado que ha originado y que ha proporcionado al país. Sus letras hacen que este género esté ligado a las artes, a la literatura, a la historia, y son una expresión del pueblo, un desahogo. Un claro ejemplo de la importancia que adquiere el género es su presencia en obras literarias: Rowe y Schelling (1994, según citados en Knights, 2003) incluyen en sus obras referencias al uso del bolero en obras de Manuel Puig, del Premio Nobel Mario Vargas Llosa, o del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

3.2 PRIMEROS TROVADORES DEL BOLERO

Según el historiador musical Jaime Rico Salazar (Rico Salazar, 1988), la figura del trovador -a la que me he referido brevemente páginas atrás- consiste en un cantante o guitarrista o ambas cosas que, por afición o por amor al arte, desempeñaba su habilidad. El canon dominante de esta figura se caracterizaba por tener un fuerte sesgo masculino. Los trovadores del bolero surgieron en la parte oriental de Cuba a mediados, o quizás antes, del siglo XIX. Ramón Cisneros Jústiz, (según citado en Rico Salazar, 1988) historiador de la trova santiaguera, señala que en este inicio se trataba de cantos juguetones o anecdóticos muy simples y populares que transmitían mensajes o quejas. A sus noventa y dos años, el destacado compositor Rosendo Ruiz (padre), que a su vez es uno de los máximos representantes de la trova santiaguera, recordaba estrofas de algunos de estos primeros cantos y que se pueden caracterizar como unos boleros primitivos y aguarachados. El que transcribo a continuación lo compuso Eusebio Caballón, compadre de otro gran compositor de boleros primitivos, Eulalio Limonta.

Compadre Eulalio,
compadre del alma mía
tu silencio he de romper
unido a los míos
qué he de hacer (Rosendo Ruiz según citado en Rico Salazar, 1988, p. 2-3).

Lamentablemente se han perdido en el tiempo nombres de precursores de la trova bolerística oriental. Algunos nombres recordados son Panchito Castillo, Eulalio Limonta, Eusebio Caballón, Juan de Dios, Evaristo Molina, o el del ya mencionado maestro Pepe Sánchez.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Los trovadores eran contratados para cantar en serenatas amorosas por las que recibían en algunos casos una remuneración casi simbólica y la mayoría de las veces, ninguna. Esta poca consideración en la que se tenía al artista ocasionaba que no fuera posible ser bohemio a tiempo completo, y la mayoría de los trovadores tuvieron que trabajar en otros oficios. Sindo Garay, quizás, fue el primer trovador que pudo vivir de su trabajo artístico (Rico Salazar, 1988).

Entre un siglo y otro, a fines del XIX y a principios del XX, hubo una migración del oriente cubano hacia La Habana. Muchos de estos trovadores orientales se radicaban en la capital buscando mejores condiciones de vida ya que, como en casi todos los países del mundo, la capital es el lugar idóneo para realizar sueños y donde había mayores posibilidades de desarrollar una carrera artística. Mientras que la mayoría de estos trovadores cantaba en peñas, restaurantes y cafés, según el historiador Jaime Rico Salazar (1988), los más afortunados encontraban oportunidades en algunos teatros amenizando los intermedios de las películas mudas de la época (p. 19). Fueron principalmente cuatro los trovadores que hicieron historia y consiguieron que este género contagiara al público. Ellos fueron los músicos Sindo Garay, Rosendo Ruiz, Alberto Villalón y Manuel Corona.

3.2.1 Sindo Garay

Sindo Garay, a quien ya me he referido brevemente páginas atrás, nació en Santiago de Cuba, el 12 de abril de 1867 y era, según el maestro Ernesto Lecuona, una genialidad musical¹. Bautizado por el gran escritor español Federico García Lorca como *El Gran Faraón de Cuba*, fue, sin duda, uno de los trovadores más importantes de la música cubana. Garay fue un hombre que aprendió a leer y a escribir ya de adulto y, por consiguiente, no tenía ninguna preparación musical. Figura entre aquellos que se

¹ Ernesto Lecuona es para muchos el músico más importante que ha tenido Cuba. Desfiló por grandes escenarios de Estados Unidos, Madrid, París, Buenos Aires, Bogotá, Caracas y México, entre otros. Gran parte de su obra musical se la dedicó a la zarzuela, aunque este gran pianista y compositor compuso canciones en tiempo de bolero como su famoso *Siboney*.

iniciaron en la vida artística a finales del siglo XIX con el movimiento de trovadores, junto a Pepe Sánchez, Rosendo Ruiz, Alberto Villalón y Manuel Corona, según indica Rico Salazar (1988). En 1928 visitó París, donde divulgó el folclor musical cubano como uno de sus principales exponentes. A su regreso a Cuba, junto a sus hijos Hatuey y Guarioné, realizó programas radiales.

Garay debe ser recordado por muchas razones, pero, quizá, principalmente, por ser un revitalizador del género del bolero. Fue él quien impuso a este género un peculiar estilo al hacer con las cuerdas de la guitarra un rasgado para cerrar las frases musicales. También fue él quien modificó el uso que daba a los bajos en la guitarra o quien realizó unas combinaciones armónicas muy novedosas en sus melodías (Rico Salazar, 1988). Resulta sorprendente que una persona que no tenía estudios musicales en teoría, técnica y composición musical lograra esas secuencias armónicas y todo ello da cuenta de lo que fuera un enorme talento musical. Fue tanto su capacidad como su sensibilidad artística las que hicieron de él un hombre de incalculable valor para la música cubana. Entre su obra se encuentran *La bayamesa*, canción de gran importancia en Cuba, donde se refleja la nostalgia al partir de la región de la ciudad de Báýamo:

Lleva en su alma la bayamesa
tristes recuerdos de tradiciones
cuando contempla sus verdes llanos
lágrimas vierte por sus pasiones... ay.
Ella es sencilla, le brinda al hombre
virtudes todas y el corazón
pero si siente de la Patria el grito
pero si siente de la Patria el grito
todo lo deja, todo lo quema
ese es su lema, su religión.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Uno de sus boleros más famosos es *La Tarde* cuya letra se atribuye a la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió:

La luz que en tus ojos arde
si los abres amanece
cuando los cierras parece
que va muriendo la tarde...
Las penas que a mí me matan
son tantas que se atropellan
y como de matarme tratan
se agolpan unas a otras
y por eso no me matan.

Otros de los boleros de Sindo Garay que deben ser recordados son *Quiéreme trigueña*, *Retorna* o *Rayos de oro*. Murió el 17 de julio de 1968, después de una carrera prolífica en obras, éxito y avances musicales en el género bolerístico.

3.2.2 Rosendo Ruiz

El segundo trovador al que me voy a referir, Rosendo Ruiz, nació también en Santiago de Cuba, el 1 de marzo de 1885. Trabajó como maestro de guitarra e incluso formuló un método para aprender a tocar ese instrumento. Dirigió grupos musicales como el Trío Azul y el Cuarteto Cuba y también fue el presidente del fórum de la trova cubana, cargo éste que alcanzó en 1967. Ruiz tenía estudios musicales y compuso su primera canción, *Venganza de amor*, en 1902 cuando tan sólo contaba con 18 años. Su canción más conocida, *Mares y arenas* (compuesta unos años más tarde, en 1911), surgió cuando se encontraba en Mayarí trabajando como sastre. Fue allí donde conoció a un dominicano que,

al regresar a su patria, le dejó una carta para que la transformara en versos y la musicalizara. En esa carta su amigo hablaba de amores en el mar:

Entre las ondas del mar bravío
puse tu nombre mientras soñaba
pues a medias que lo escribía
venían las olas y lo borraban
venían las olas y lo borraban... (Rosendo Ruiz según citado en Rico Salazar, 1988, p. 4).

Esta canción fue estrenada en el Teatro Martí de La Habana por el trovador José Parapar y convirtió a Rosendo Ruíz en un músico afamado en toda Cuba. Entre sus obras cabe señalar *Rosina y Virginia* que también es conocida como *Dos lindas rosas*, además de *Falso juramento*, *Zoila* y *Presagio triste*, entre otras composiciones.

3.2.3 Alberto Villalón

Otra figura importante fue Alberto Villalón. También santiaguero que nació el 7 de junio de 1882 y, al igual que Ruiz, tenía estudios musicales. De niño estudió teoría y solfeo y aprendió a tocar guitarra al lado del maestro Pepe Sánchez. En el año 1900 se fue a vivir a La Habana y continuó como trovador, además impartía clases de guitarra y dirigió musicalmente varios teatros. A diferencia de casi todos los trovadores y músicos de Santiago, Villalón no fue de humilde extracción social. Su padre, Luis Villalón, fue dueño de cafetales y otros bienes y procedía de una familia muy acomodada económicamente. Viajó varias veces a México y a Estados Unidos y obtuvo mucho éxito. En 1927 fue fundador, junto con Juan de la Cruz, del famoso Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro y también fue el compositor de algunos famosos boleros como son: *La palma*, *Mis anhelos*, *Yo reiré cuando tú llores*, *Penas y flores* y *Boda negra*, cuya letra se atribuye al poeta colombiano Julio Flores. Este último bolero fue muy conocido en la voz del cantante cubano Gilberto Urquiza. En Cuba lo popularizaron el dúo de las Hermanas Martí:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Oye la historia que contóme un día
el viejo enterrador de la comarca,
era un amante que por suerte impía
su dulce bien le arrebató la parca.
Todas las noches iba al cementerio
a visitar la tumba de su hermosa,
la gente murmuraba con misterio
es un muerto escapado de la fosa.

“Por su labor musical, en 1951 le entregaron a Alberto Villalón como homenaje la Medalla Conmemorativa del Primer Centenario de la bandera cubana” (Rico Salazar, 1988, p. 21).

3.2.4 Manuel Corona

El siguiente trovador al que me quiero referir es Manuel Corona. Este compositor, nacido el 17 de junio de 1880 en Caibarién fue, al igual que Sindo Garay, autodidacta ya que no tuvo ninguna preparación musical. Comenzó sus actividades musicales en 1895 cuando se trasladó a La Habana. En su juventud trabajó como tabaquero y no fue cerca del año de 1900 que se decide por la música. Desde entonces llevó una vida de bohemio en compañía de su guitarra. En las décadas del veinte y del treinta fue, conjuntamente con Villalón, el compositor cubano más prolífico, según se refleja en las grabaciones, siempre y cuando sean también de él una serie de canciones que aparecen firmadas por José o J. Corona. Las compañías se disputaban su exclusividad, hecho éste que le trajo varios problemas judiciales. Para quedar bien con las distintas compañías se identificaba con distintos nombres, como Manuel Corona en las grabaciones de *Columbia* y como J. Corona en las grabaciones de la *Víctor* (según citado en Díaz

Ayala, 1981, p. 241). La gente de la época decía que era un hombre muy tímido y que se enamoraba de mujeres que nunca se enteraban, porque él no les expresaba sus sentimientos y sólo lo hacía a través de su historia musical. Ejemplo de ello son los boleros: *Aurora*, *Longina*, *Alma de mi alma* y *Amor imposible*, entre otros. La popularidad le llegó en 1908 con su canción *Mercedes*.

Mercedes la que mi alma
consuela sin cesar,
que siempre me ha querido
con férvida pasión,
que sólo por mí vive,
que siempre me querrá
con todo lo que siente
su amante corazón.
Por ella canto y lloro,
por ella siento amor,
por ti, Mercedes querida
que extingues mi dolor,
no me desprecies nunca
pedazo de mi vida
para vivir tranquilo
queriéndonos los dos.

El dúo formado por María Teresa Vera y Zequeira grabó en Nueva York varias de sus canciones, pero, a pesar de esta proyección internacional, Correa murió en una extrema pobreza el 9 de enero de 1950. Estos compositores y trovadores cubanos, antes mencionados, promovieron, enriquecieron y divulgaron el bolero por todas partes (Rico Salazar, 1988, p. 19-21).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Longina – Manuel Corona

En el lenguaje misterioso de tus ojos
hay un tema que destaca sensibilidad
en las sensuales líneas de tu cuerpo hermoso
las curvas que se admiran despiertan ilusión.
Es la cadencia de tu voz tan cristalina,
tan suave y argentada de ignota idealidad,
que impresionada por todos tus encantos,
se conmovió mi lira y en mí la inspiración.
Por ese cuerpo orlado de belleza
tus ojos soñadores y tu rostro angelical
por esa boca de concha nacarada
tu mirada imperiosa y tu andar señoril.
Te comparo con una santa diosa
longina seductora cual flor primaveral
ofrendándote con notas de mi lira
con fibras de mi alma, tu encanto juvenil.

3.3 EL BOLERO EN CUBA

3.3.1 El bolero en los años 20

En esta década se comienza a musicalizar y adaptarse varios poemas en el ritmo del bolero y por tal razón la melodía asume un rol protagónico. Se conoce como una fecha importante en el bolero cubano el año 1929, debido a que se inicia la línea moderna del género con el elemento romántico. Esto se le atribuye al compositor y pianista Nilo Menéndez con *Aquellos ojos verdes*,

bolero que alcanza dimensión universal y cuya letra es del poeta Adolfo Utrera. Es en este momento cuando el bolero cubano empieza a ser acompañado por el piano. El maestro Nilo Menéndez compuso la línea melódica de este bolero que dedicó a Conchita Utrera, hermana del mencionado poeta (Rico Salazar, 1988, p. 28).

Fueron tus ojos los que me dieron
el tema dulce de mi canción,
aquellos ojos, verdes, claros, serenos,
ojos que han sido mi inspiración.
Aquellos ojos verdes, de mirada serena
dejaron en mi alma eterna sed de amar
anhelos de caricias, de besos y ternuras
de todas las dulzuras que sabía brindar.
Aquellos ojos verdes serenos como un lago
en cuyas quietas aguas un día me miré
no saben la tristeza que en mi alma han dejado
aquellos ojos verdes que yo nunca olvidaré.

De nuevo, la línea melódica moderna establecida en *Aquellos ojos verdes* le quita la supremacía a la fórmula acinquillada. Es decir, la letra romántica adquiere el protagonismo, mientras que la estructura del cinquillo pasa a un plano inferior. Si en el bolero tradicional el acento tan característico del cinquillo cubano se imponía ante la letra dentro del compás 2/4, cerca de la década de los años veinte surgieron compositores y pianistas que hicieron del cinquillo un adorno dentro de la melodía. Ya en estas composiciones los versos impusieron su ritmo prosódico y fue así como el cinquillo perdió su tradicional hegemonía. Según indica el maestro Rosendo Ruiz (hijo) (según citado en Rico Salazar, 1988) en su ensayo *El bolero cubano*, esto se produjo por dos causas fundamentales: la primera, por la incorporación de letras de poetas conocidos, o letras de los mismos compositores que, al crearlas ellos

mismos, subordinaban el trazado melódico al ritmo prosódico. La segunda causa es, en palabras de Quintero (1998):

...el surgimiento de los sextetos de sones, con los cuales se integra una unidad polirrítmica constante (rayado de guitarra, claves, maracas, bongó y el diseño rítmico-armónico del bajo). Condicionada cualquier melodía al imperio de la fórmula producida por las claves (clave xilofónica), el tempo se torna más leve en el son habanero, y conduce a que el bolero pueda expresar su carácter romántico con plena libertad”. Los boleros creados aproximadamente en la década del veinte como *Ella y yo*, también conocido como *En el sendero de mi vida triste*, de Oscar Hernández, son melodías que no obedecen a la rigidez del cinquillo; asimismo, *Y tú qué has hecho* de Eusebio Delfín (p. 260).

Delfín fue el primer cantante de renombre que tuvo el bolero en Cuba y en cuya obra se puede encontrar esta característica estilística a la que aludía. Sus composiciones causaron una gran sensación, ya que el acompañamiento que usaba en su guitarra era semiarpegiado y no rasgueando la guitarra como se solía hacer con dicho instrumento. Algunas de las más importantes son *La guinda* (1924) sobre los versos del poeta español Pedro Mata; *Con las alas rotas*, con letra de Mariano Albaladejo; o *Migajas de amor*, con letra de Sánchez Galarraga. Su canción más famosa fue, sin duda, el bolero *Y tú qué has hecho*, conocido también como *En el tronco de un árbol*.

3.3.1.1 El bolero-son y el Trío Matamoros

Si a comienzos de los años veinte ya había comenzado la popularidad del son, para finales de la década había desplazado completamente al danzón, colocándose así en el gusto del público.

Algunos de los sextetos más importantes que interpretaban este ritmo eran el Habanero, el Occidente y el Nacional.

De la popularidad de ambos ritmos- el bolero y el son-surgió el bolero-son en el cual se incorporan la clave habanera y las maracas para dar mayor color al ritmo. Los sextetos y los tríos impulsaron inmediatamente este ritmo; especialmente el Trío Matamoros, como gran impulsador de esta modalidadailable. Esta agrupación surgió en Santiago de Cuba, cuyo fundador y director fue Miguel Matamoros. En 1924 formó un dueto con su amigo Rafael Cueto, que también tocaba la guitarra y cantaba, y un año más tarde, en 1925, deciden incorporar a Siro Rodríguez. Entonces surge el trío, que en un principio no se llamó Matamoros sino Trío Oriental y que se cambió a petición de los directivos de la disquera Víctor.

La popularidad no se hizo esperar, los integrantes de este trío recorrieron toda la isla de Cuba. Viajaron también por el mundo por más de tres décadas. Viajaron a Nueva York, Mérida, Puerto Rico, España, París, Lisboa, Panamá, Venezuela, Chile, Colombia, Argentina, Brasil, Perú y Jamaica, entre otros. El éxito mayor del Trío Matamoros radica en la peculiar forma que tenía de interpretar el son en la guitarra, ya que con esta lograban una ejecución más melódica que de acompañamiento (Rico Salazar, 1988, p. 27). Otras de las características del trío era que dentro del repertorio usaban sus propias composiciones o el de sus voces muy cubanizadas, no influidas por el aspecto operático que dominaba en la época. Del Trío Matamoros podemos resaltar sus famosas *Lágrimas negras*, composición de Miguel Matamoros.

Tú me quieres dejar
yo no quiero sufrir
contigo me voy, mi santa
aunque me cueste morir.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

También en esta época las orquestas tipo charanga incluyen en su repertorio el bolero. En 1929 Aniceto Díaz crea el danzote y ya la orquesta típica requiere un vocalista. El bolero ya estaba presente en las orquestas Jazz-band debido a la incursión de la percusión cubana. Entonces surgen las grandes voces de Miguelito Valdés, Joseíto Fernández, Fernando Collazo, Paulina Álvarez, Dominica Verges, Pablo Quevedo, entre otros, pasando a ser estos las figuras y el eje central de sus respectivas orquestas. Hubo un grupo de compositores con amplia formación musical que también aportaron al género. Entre ellos están: Rodrigo Prats con *Una rosa de Francia*; Gonzalo Roig con *Nunca te lo diré*; Eliseo Grenet con *Las perlas de tu boca*; Ernesto Lecuona con *Noche Azul* y Jorge Anckermann con *Un bolero en la noche*.

3.3.2 El bolero en los años 30

En la década del treinta hubo varios factores importantes que afectaron a la evolución del bolero, y uno de ellos fue la radio. La radio estaba llegando cada vez a más y a más público y se comenzaba a escuchar en cafés, barberías y tiendas. La vitrola o la pianola, por su parte, eran adquiridas por la alta burguesía y económicamente no era viable para todo público. Señala Rico Salazar (1988) que un:

Factor determinante en la divulgación del bolero, fue el impulso que tuvo en Cuba la radio en estos años. Su costo menor en relación con el de las pianolas y vitrolas y el no tener la necesidad de estar invirtiendo continuamente en los famosos rollos o en los discos, hizo que los aparatos de radio se multiplicaran especialmente en los sitios frecuentados por el público, como barberías y cafés (p. 33).

Aunque surge en la década anterior fue realmente durante esta cuando la radio tomó auge y poder. En octubre de 1922 la estación radial PWX inauguró sus transmisiones operadas por la *Cuban Telephone Company*. En este inicio, los locutores hacían de todo referente a la radio, eran productores, anunciantes, escritores, telefonistas, administradores y operaban la planta, fue un momento en que

todos eran trabajadores, y no existía el reclamo de las estrellas. En los años treinta desfilaron nuevos artistas por la radio tales como Fernando Collazo, la orquesta de Corman, el sonero Abelardo Barroso, Septeto Cuba, Margot Alvariño, Pablito Quevedo, los trovadores Goyún, Roberto Abreu y Joaquín Codina, entre otros. Este medio fue de mucho provecho para los artistas, especialmente para las orquestas, ya que a través de ellas se anunciaban y se daban promoción para tocar en bailes y fiestas.

En estos tiempos la música que comenzó por la radio era más bien para cantantes populares líricos (tenores y sopranos), pianistas, violinistas, bandas, orquestas y charangas. Se incluiría música importada en la programación radial, especialmente española y mexicana y, cuando se produzca el auge de Carlos Gardel, la argentina. Por el contrario, no se prestaba atención a la música guajira, ni a la puramente afrocubana.

Otro dato interesante de la radio es que ya no se necesitaban voces potentes, debido a que el volumen se podía graduar. Rápidamente los cantantes de voces poderosas fueron desplazados por los cancioneros y las cancioneras y se buscaban voces bonitas y que tuvieran algún tipo de distinción. Así, hubo trovadores de voces muy pequeñas que, sin el medio de la radio, les hubiese sido imposible triunfar, como fue el caso de Joaquín Cadina y el de los cantantes Fernando Collazo y Pablo Quevedo (Díaz Ayala, 1981, p. 50). Una personalidad importante en el mundo de la radio cubana de los años treinta fue Rita Montaner, quien hizo su debut en la zarzuela *Niña Rita* en 1927, imponiendo popularmente el tango conga *Mamá Inés: Ay mamá Inés, ay mamá Inés todos los negros tomamos café...* (Rico Salazar, 1988, p. 32).

Paulatinamente la radio fue exigiendo más calidad musical y formal, lo que en cierta medida ocasionó el desplazamiento de los músicos de oído por los músicos con estudios. Los músicos no podían sustentarse económicamente con actuaciones de radio, pero este medio de comunicación masivo les ayudaba a conseguir actividades donde les pagaban bien. Utilizaban el medio radial más bien como método promocional. La importancia de la radio fue vital para el bolero en Latinoamérica y contribuyó enormemente a su divulgación.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

También en esta década de los años treinta hay que señalar el valioso aporte musical que hicieron las trovadoras cubanas y mexicanas al bolero. En este arte (como en tantos otros) las mujeres, muchas veces, sólo se veían como un elemento inspirador –en su tol de musas- para el compositor masculino. En esta década el género femenino no se conformó con el rol anterior y sobresalieron como compositoras e intérpretes. Debo enfatizar en dos compositoras mexicanas, que a pesar de vivir aún en una sociedad patriarcal de inicio de siglos XX, se destacaron a nivel mundial. Estas fueron María Grever (1885-1951) y Consuelo Velázquez (1916-2005). De la primera quiero destacar su éxito *Júrame* y de la segunda su éxito *Bésame mucho*. Como muy bien dice Iris Zavala (2000):

...la modernidad trae la liberación sexual femenina. Si inicialmente el bolero estaba determinado por el acto de grabar con la pluma masculina, la forma de los caracteres alfabéticos empezó a responder a las nuevas exigencias. Y así enseñó un nuevo sentido a las proporciones sexuales, de las relaciones amorosas. La composición no tardó en presentarse, y empieza a desencadenarse el placer de la ficción amorosa escrita de la mujer: el placer y el deseo en caligrafía de mujer (Zavala, 2000, p. 79-80).

Como ejemplos de mujeres cubanas exitosas en el arte de escribir boleros podemos señalar a Isolina Carrillo, quien además de compositora era pianista y arreglista. Entre sus boleros podemos mencionar *Increíble*, *Castillo de ensueño* o la famosa *Dos gardenias*, su bolero más conocido. Ernestina Lecuona (hermana mayor de Ernesto) compuso boleros como *¿Me odias?*, *Sólo a ti te quiero* y *Cierra los ojos*. Margarita Lecuona también compuso conocidos boleros como *Por eso no debes* y *Eclipse*. También debe destacarse a Cristina Saladrigas, quien fue compositora del bolero *Ojos Malvados*, popularizado por la orquesta Casino de la Playa. “Simultáneamente las poetisas modernistas Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana Ibarbourou y Julia de Burgos alzaban sus voces” (Zavala, 2000, p. 80). Ahora la mujer se expresaba con más libertad y le demuestra a la sociedad que ella también desea y siente placer y que está dispuesta a pregonarlo abiertamente en sus canciones y poesías. Pero, a pesar de ello, hay que tener presente que si el camino del compositor ya era difícil, el de la mujer compositora

lo era aún más ya que entraba en una profesión con un canon artístico y profesional marcadamente masculinizante (Citron, 1993).

En la década del treinta, otro dato significativo para el bolero fue la muerte de Carlos Gardel (en concreto en 1935), quien fuera el exponente máximo del tango argentino a nivel nacional e internacional. Con su muerte, este género argentino sufrió musicalmente una pérdida, y permitió al bolero cultivarse y desarrollarse, ya que no tenía otra competencia fuerte que lo amenazara. A diferencia del tango, el bolero carecía de pasos complicados y era muy sencillo de bailar lo que contribuyó a hacer que fuera aún más fuerte su arraigo en el público.

Fue entonces, en la década de los años 30, cuando surgió el feeling (o filin) un movimiento renovador del bolero que dio un aire fresco al género con sus armonías jazzísticas y sus letras intimistas. Aunque la típica definición del feeling consiste en su traducción del inglés “sentimiento” es más que eso, es una amplitud expresiva tanto en el tiempo musical como en la melodía. Críticos literarios y músicos, como José Loyola Fernández (1996), en su libro *En ritmo de bolero. El bolero en la música bailable cubana*, señalan cambios en la armonía. Sin embargo, en mi opinión como bolerista, quiero señalar que es la armonía la que siempre prevalece y que lo que se altera en su lugar es la melodía. Si se modificara la armonía de manera sustancial podría correrse el riesgo de crearse otra cosa distinta de la que originalmente se pensó interpretar. En el feeling se exagera y se dramatiza el movimiento corporal y facial, además se hacen inflexiones de la voz y los intérpretes dan cuenta de una mayor creatividad en el escenario en la interpretación de las piezas. Por eso, el intérprete tenía que ser un cantante-actor que dominara y se apoderara de la escena y el escenario y que pudiera, por tanto, escenificar todo aquello que estaba cantando.

El feeling aporta al bolero, aparte de sus estructuras melódicas, un contenido literario que lo lleva a una modernización y que también provoca cambios de gran calado en su concepción artística. Literariamente, la canción del feeling aborda con mayor énfasis la realidad a través de las imágenes poéticas y hay una gran flexibilidad interpretativa, pues la canción, más que cantarse, se dice. De ello

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

resulta un estilo coloquial y un fraseo con rubato, sin que la métrica se convierta en algo estricto durante la interpretación (Rodríguez & Gómez García, 1989, p. 109). De hecho, los intérpretes del feeling tomaron del jazz ese elevado grado de improvisación que lo caracteriza a la hora de interpretar las canciones.

Respecto a esto, Díaz Ayala (1994) señala con mucha agudeza: “como somos un pueblo de paradojas, el “feeling” es un nombre americano para una cosa muy cubana; es cierto que tiene sus bases en el jazz, pero de él tomó solamente lo que necesitaba para inventar algo nuevo” (p. 257). Influyeron en este movimiento que supuso el feeling los estilos de cantantes norteamericanas como Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan, y de pianistas como Art Tatum.

3.3.3 El bolero en los años 40

Durante los años cuarenta, el bolero ya se había impuesto en Cuba y era el género del momento. Es en esta década cuando un grupo de compositores jóvenes, con plena conciencia creativa, realizaron composiciones con recursos musicales novedosos que dieron fuerza a la canción romántica. En un principio se comenzó a evidenciar una nueva manera de expresión en la forma de tratar las letras románticas. *No te importe saber*, de René Touzet; *Si me pudieras querer*, de Ignacio Villa (Bola de Nieve); o *Eclipse*, de Margarita Lecuona fueron algunos ejemplos de boleros de esta época que constituyeron el cancionero del feeling en Cuba (Quintero Rivera, 1998, p. 264). Aunque boleristas como César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez y Frank Domínguez habían tenido un gran éxito como compositores, ninguno poseía una voz adecuada para la interpretación de este género musical. Sí la poseían Miguel de Gonzalo, René Cabel, Fernando Álvarez, Pacho Alonso, Benny Moré, Elena Burke, Omara Portuondo, Moraima Secada y Olga Guillot, entre otros. El feeling se vinculó mucho a clubes nocturnos y a cabarets donde los intérpretes de este movimiento hicieron despliegue de sus habilidades vocales e histriónicas.

Fue en concreto en la segunda mitad de la década del cuarenta, cuando estas canciones *filinescas* a las que me refería en el párrafo anterior se comenzaron a escuchar por toda Cuba y conocieron una gran difusión. Según Rico Salazar (1988) esto demuestra la importancia que tuvo la radio para el bolero en esta década. La radio fue fundamental para el éxito del género y tuvo que ver con el hecho de que quedaran rezagados otros géneros musicales como el son y el danzón. Otro dato importante que debe resaltarse en esta década de los años 40 es que a través de la radio se dieron a conocer intérpretes y compositores que, con el tiempo, llegaron a ser grandes personalidades de la música cubana, muchos de ellos de importancia vital para el género del bolero. Entre los compositores que alcanzaron gran popularidad podemos señalar a José Antonio Méndez, con *La gloria eres tú* o *Novia mía* ambas de 1947; a César Portillo de la Luz, con *Delirio* (1948) o *Contigo en la distancia* (1947); a Luis Yáñez-Gómez, con *Oh vida*, entre otros. A estos compositores se les ha considerado como los iniciadores reales del feeling junto a otros como Jorge Mazón, Rosendo Ruiz, Niño Rivera y Frank Domínguez.

Quizás sin este medio radial no se hubiesen conocido tantos artistas, o por lo menos no con tanta rapidez o popularidad. Nos extenderíamos si intentáramos mencionar a todos los compositores, cantantes o agrupaciones del bolero que dejaron su huella cultural a través de la radio.

La relación que se estableció entre la radio y el bolero fue, por tanto, simbiótica. La radio no podía darse el lujo de obviar en su programación los ritmos musicales de moda, los que cada vez se compenetraban más y más con el público. Tampoco los artistas podían dejar pasar la oportunidad de que sus obras musicales fueran a la mayor cantidad de público, a la vez, con una rapidez impresionante. La música se convirtió en un artículo de consumo más dentro de esa interacción que se produjo entre la economía y la cultura (Hormigos, 2008). La radio transformó la vida informativa y cultural del país e influyó de manera poderosa el género bolerístico, de manera especial la emisora radial CMQ. Esta emisora permaneció por mucho tiempo, en la década del treinta, al frente de todas las encuestas. En 1937 se había convertido en la primera Cadena Nacional logrando casi un monopolio radial frente a sus principales competidores: la Cadena Azul de los hermanos Trinidad y a

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

la emisora RHC. El monopolio de la CMQ duró varios años, pero al comienzo de la década de los años 40, su principal competencia los había superado, la RHC se les había ido al frente. Todas las principales emisoras tenían formatos parecidos de programas radiales, tratando de cautivar al mayor número de radioescuchas.

Algunos de los programas que se emitían en la radio en esta época influyeron en la creación de un público muy concreto que vería también satisfechos sus gustos con las historias que les brindaban las letras de los boleros: La CMQ tenía su programa *Guantanamera* en el que Joseíto Fernández cantaba en décimas el suceso trágico del día, generalmente de la crónica roja. Por otro lado, la RHC saca al aire su programa *La Ranchuelera*, de formato parecido. Estos episodios trágicos narrados por las dos emisoras, principalmente, causaban en el público mucha expectativa. Un ejemplo de lo que se podía escuchar en estos programas puede encontrarse en el siguiente extracto:

Sancti Spiritus, agosto 5, 1948. –La joven de diecisiete años, Elia Rosa Acosta, se encontraba con su abuela oyendo la radio en los momentos en que cantaban *La Guantanamera*, y le entró tal congoja, que penetró en su habitación, tomó un veneno y se tendió en la cama a esperar la muerte. La abuela la encontró en gravísimo estado, llevándola a la Casa de los Socorros. Se desconfía de salvarla. -- Serra Carbonell, Corresponsal (Díaz Ayala, 1994, p. 169).

La radio también tuvo importantes efectos negativos en el bolero relacionados con su vertiente económica. El hecho de que ya no sólo generase ingresos para los músicos sino también que supusiera un importante incremento económico para el sector radiofónico ocasionó que se centralizaran las actividades musicales en la capital, La Habana, y que las provincias quedaran rezagadas en cuanto a actividades sociales y culturales. La creación de varias cadenas nacionales precipitó ese proceso de centralización. Si el artista quería triunfar tendría que migrar hacia La Habana. Pero este proceso, lejos de aliviarse en los años siguientes, se incrementaría aún más en la década de los años 50 con la llegada de la televisión.

3.3.4 El bolero en los años 50

Al comienzo de los años 50, la televisión se disputó con la radio la supremacía del público. El aporte básico de la televisión –poder percibir de manera simultánea lo auditivo y lo visual- la hacían de gran atractivo para el público, aunque claro, en estos inicios muy pocos podían poseer uno de esos caros aparatos reproductores. No sería hasta finales de esta década, tras el triunfo de la Revolución cubana (1 de enero de 1959) cuando se produjera una expansión de las redes eléctricas que permitió que personas de diferentes clases sociales pudiesen permitirse poseer aparatos no sólo de radio sino también de televisión. Cuba en esta década estaba en su mejor momento en cuanto a la vida artística y esto se puede constatar en el hecho de que muchos artistas destacados de otros países viajaran a actuar a La Habana. El bolero continuaba siendo el género romántico dominante.

En ambos medios de comunicación, radio y televisión, la música ocupaba más de la cuarta parte del tiempo total, y era utilizada en casi todo lo que se producía: programas informativos, dramáticos, deportivos, anuncios, entre otros. Como afirman Rodríguez y Gómez García, “la música es uno de los elementos indispensables en la conformación de ese lenguaje particular propio del medio radial o televisivo” (1989, p. 24). La influencia que ejercían sobre sus receptores en las manifestaciones artísticas era prácticamente definitiva. Sin duda la radio y la televisión ayudaron a la difusión del bolero. De igual manera, los artistas comenzaron a cotizarse según la presencia que tenían en estos dos principales medios de comunicación.

En estos años en la década de los años cincuenta vemos un género poético y musical que, desde su origen hasta que llega a su época dorada (1930-1950), pasa por un sinnúmero de adaptaciones y cambios, en cuanto a instrumentación, intérpretes, letras y otros elementos, haciendo de él un género inmortal que hoy todos conocemos. La poesía bolerística se sirve de variadas situaciones amorosas para nutrirse y dar al público una oportunidad única de aliarse con él en sus aventuras amorosas. Muchos de estos discursos poéticos llegaban a los oyentes, además de las grabaciones, por estos dos

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

medios de comunicación masivos. Para la década del sesenta el bolero estaba, en su aspecto creativo, en decadencia.

A finales de esta década de los años 50 se produjo otra importante circunstancia, ya de índole política, que afectó a la vida y trayectoria artística de los artistas y músicos cubanos. Me refiero a esa emigración que se produjo cuando Fidel Castro se hizo del gobierno de Cuba. Rico Salazar (1988) lo expone claramente:

Cuando ya fue una realidad política la presencia de Fidel Castro en el gobierno de Cuba, en 1959 y se dio a conocer la tendencia política que seguiría, hubo un éxodo grande de cubanos. Y los artistas, músicos, compositores y cantantes con el pretexto de cumplir compromisos en otros países, fueron saliendo paulatinamente y nunca más regresaron. Permanecieron en la isla algunos como César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Frank Domínguez, Benny Moré, Elena Burke y Esther Borja (p. 55).

3.4 EL BOLERO DE CUBA A MÉXICO

3.4.1 Evolución

Aunque la mayoría de los investigadores del bolero coinciden en que este género –que se había originado en Cuba-, penetró en México desde finales del siglo XIX a través de la península del Yucatán, otros, como Mark Pedelty (1999) indican que su llegada fue posterior y que no ocurrió antes de los comienzos del siglo XX. Como afirma, “The bolero arrived in Mexico in the first part of this century [siglo XX], via Veracruz and Yucatán, the ports of entry for all things Cuban: tabacco, sugar and a significant number of immigrants and refugees” (Pedelty, 1999, p. 35).

El paso del bolero desde Cuba hacia México está relacionado, como no podía ser de otro modo, con el fructífero comercio que, desde mediados del siglo XIX, se estaba realizando entre los puertos ubicados en el sur de Cuba y los estados de Yucatán y Veracruz, en México. Este contacto del bolero cubano con poetas y cantantes del Yucatán trajo consigo importantes cambios en el género, a los que se refiere Pineda Franco (1996):

In Yucatán there had been a cultural interaction with Cuba since the second half of the nineteenth century through the popular theaters, known as teatros bufos, and through the immigration of Cuban artists and musicians. Therefore, many Cuban songs, such as guarachas and later boleros, were adopted by the romantic rhetoric of poets and singers in Yucatán (Pineda Franco, 1996, p. 122).

Con respecto a las características estilísticas, hay que destacar que el bolero, en este paso por México, ralentiza su *tempo* musical y cambia la característica quizá más definitoria del bolero cubano: el acento del cinquillo, que deja de cumplir ese un rol protagónico de sus inicios en el oriente de Cuba. También hay que señalar que produjo otro importante cambio, esta vez en la instrumentación, al sustituir la guitarra por el piano. Este cambio provocó una transformación importante en el género al provocar que el talante romántico o amoroso adquiriera una mayor importancia. El piano provocaba que el acento musical en el bolero -que había sido uno de sus elementos definitorios- pasara más desapercibido y perdiera fuerza, al contrario de lo que ocurría con las guitarras con las que el acento rítmico del cinquillo era muy marcado. Es entonces cuando el piano, para muchos compositores, se convierte en el instrumento ideal para escribir sus letras románticas. A modo de ejemplo, se puede mencionar el maestro Nilo Menéndez como iniciador de esa línea romántica con su éxito *Aquellos ojos verdes*, con letra del poeta Adolfo Utrera. La pérdida de fuerza del acento del cinquillo, que fue de tanta importancia al inicio del género, pierde supremacía en favor del romanticismo de las letras.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Fue en la década de los años veinte cuando se produce el inicio del bolero mexicano con estas características señaladas. Este comienzo se suele atribuir, como destaca Orovio (1995) a hechos muy puntuales: “a Armando Villareal y al estreno en 1919, de *Morenita mía*; a Emilio Pacheco y a la composición de *Presentimiento*, en 1924, con letra de Pedro Mata; y también, a Guty Cárdenas y a la presentación en 1927 de *Nunca*” (p. 133).

Fue el primero de los mencionados, *Morenita mía*, el que habrá que resaltar de estos tres ya que no sólo fue uno de esos primeros boleros mexicanos, sino que además, inició el discurso del amor feliz en las letras de las composiciones. El bolero *Presentimiento*, el segundo de los mencionados, es uno de los que presenta el tema del distanciamiento entre los dos enamorados. Este bolero es representativo del discurso del amor desdichado sin que haya un adiós definitivo; esto es parte de la evolución del discurso bolerístico.

Sin saber que existías te deseaba,
antes de conocerte te adiviné.
Llegaste en el momento que te esperaba;
no hubo sorpresa alguna cuando te hallé... (Bazán Bonfil, 2001, p. 25).

Por último, *Nunca* -bolero con letra de Ricardo López Méndez y música de Guty Cárdenas.- presenta la historia del amor eterno como razón de vivir, sin importar si supera o no esa faceta de amor platónico. Representa, al igual que los otros ejemplos del párrafo anterior –esos primeros boleros mexicanos-, una asociación entre el modernismo (literatura) y la lírica popular (bolero) lo que significa un momento importante en la evolución del género.

Yo sé que nunca besaré tu boca,
tu boca de púrpura encendida;
yo sé que nunca llegaré a la loca
y apasionada fuente de tu vida... (Bazán Bonfil, 2001, p. 25).

Tras el estreno del bolero *Nunca*, Agustín Lara estrena otro bolero que debe ser destacado en esa evolución del género a la que me estoy refiriendo: se trata de *Imposible*, en el piano se convierte en una parte esencial del bolero. Señala Bazán Bonfil (2001) que el cambio que se produce es de gran calado y afecta a la estructura armónica del género, que deja de regirse por una armonía más propia de la canción tradicional para, en su lugar, adoptar una bimodalidad. Ahora los boleros estarían escritos en modo menor –los 16 primeros compases- y en modo mayor el resto. Además, y continuando con *Nunca*, este es un ejemplo de un bolero que se adapta a los cambios en las relaciones sentimentales propios de la época en la que surge, razón por la que Gelpí (1999) lo considera de carácter urbano:

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

A partir de estos primeros ejemplos, el bolero alcanzaría una enorme popularidad y se difundiría ampliamente. El bolero se hizo popular en los medios masivos de comunicación como la televisión y la radio y su popularidad fue creciente en los teatros, en los cafés y hasta en los cabarets y los prostíbulos.

3.4.2 Agustín Lara. Una figura a destacar

Una figura fundamental al hablar del bolero mexicano es la de Agustín Lara Aguirre del Pino, quien decía haber nacido en Tlacolpán, Estado de Veracruz, el 14 de octubre de 1900. Sin embargo, investigaciones realizadas en torno a su figura (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004 & Krauze y Bañuelos, 2001) relatan que el propio Lara fue el que cambió los datos relativos a su lugar y fecha de

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

nacimiento. Como indican estos autores, en realidad nació en Ciudad de México y además no en 1900 –como él aseguraba- sino el 30 de octubre de 1897. Murió en esa misma ciudad el 6 de noviembre de 1970 (Coste, 1988, p. 67-69).

Según Bendahan (1997) parece ser que a los trece años ya tocaba el piano y que comenzó a trabajar, a escondidas, ganando poco dinero en un centro nocturno de mala reputación. Allí tocaba el piano hasta que su padre, el doctor Joaquín Lara, lo descubrió y lo internó en un colegio militar para supuestamente devolverlo al buen camino. Esto supone un claro ejemplo de la mala consideración en la que se tenía a los artistas, y en concreto a los boleristas, en esa época. Sin embargo, el joven Agustín no tenía vocación militar y después del primer año de internamiento en el colegio, fue reprobado. Su padre no admitió tal fracaso y tampoco se dio por vencido, por lo que en un intento de que se convirtiera en alguien de provecho (según los cánones de la época), lo envió a Durango para que aprenda a trabajar en las vías del ferrocarril. Agustín no pudo adaptarse a la enorme rudeza de este trabajo, que era demasiado duro para su endeble constitución física: recordemos que lo apodaron *el flaco de oro* y no era en vano. Se alistó en las filas revolucionarias e ingresó al Estado Mayor del general Samuel Fernández, íntimo de Pancho Villa; pero su vocación por la música hizo que renunciara a la carrera de las armas. Todas estas vicisitudes fueron la causa de que no registrara su primera composición hasta 1926, *La prisionera*.

En 1929 su nombre como compositor comenzó a ganar fama. Cantantes consagrados como Maruca Pérez y Juan Arvizu interpretaban sus melodías. El origen de lo que sería una trayectoria exitosa comenzó cuando Arvizu lo oyó tocar el piano en unas de sus actuaciones en el bar Salambó, y decidió que fuese su pianista para las presentaciones que tenía en los teatros mexicanos (Bendahan, 1997, p. 86). Otro momento importante en ese ascenso vino dado por la relación que mantuvo Agustín Lara con la radio. Ya con la radio en desarrollo, en 1930, la XEW se convirtió en la radioemisora azteca de mayor importancia y de mayor prestigio y en ella fue

contratado para un programa que ya daba cuenta de su popularidad. Se trataba de *Hora íntima con Agustín Lara*. El éxito de este programa fue tal que “el público hasta le perdonó el mal gusto de su intento por cantar, con su voz afónica e insignificante, aquellas melodías exquisitas productos de una inspiración inagotable” (Bendahan, 1997, p. 86). El programa fue a muy interesante y esperado, ya que, en cada emisión, Lara presentaba composiciones nuevas.

Otro acierto de Lara fue su paso al teatro. Gracias a su trabajo como pianista de Juan Arvizu, se familiarizó con el mundo de las bambalinas, tan distinto del de los cabarets. Se presentó en cines y en los teatros Iris y María Guerrero, como también en espectáculos del Politeama con figuras consagradas como Ernesto Lecuona o Adolfo Girón, entre otras.

La empresa cinematográfica también le abrió las puertas a quien ya fuera afamado compositor. En el cine logró varios éxitos gracias a su fama y a la popularidad de sus composiciones. Algunos de los filmes fueron: *Coqueta*, *Perdida*, *La mujer que yo amé*, *Mujeres de mi vida* y *El novillero*, en el cual actuó con Lorenzo Garza y Luz Bautista.

Fueron muchos los factores que ayudaron a que la fama internacional de Agustín Lara fuera creciendo. Los mejores cantantes de su tiempo interpretaron sus canciones; sus partituras se vendían por todo el mundo; la radio le mantenía vigente todo el tiempo reproduciendo sus canciones en diferentes programas; y sus filmes alcanzaron al mayor público debido a que se proyectaban en pantallas, tanto de cines pueblerinos como en las más lujosas salas cinematográficas del país. Pero sin duda, sus giras artísticas fueron las que le pusieron en contacto personal con el público, fuera y dentro de México.

En 1933 tuvo lugar su primera gira, por La Habana, con Ana María Fernández y Pedro Vargas. Años más tarde, en 1938, junto a Carmen Zozaya, viajó a París, ciudad que le inspiró *Pour toi*, *Rosa de Francia*, *El organillero* *La boule noire* y *Naufragio*. Pero no fue el único país europeo que visitaría.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Un año más tarde visitó a Londres, pero tuvo que interrumpir sus planes a causa del inicio de la Segunda Guerra Mundial, que le obligó a dejar Europa en 1940. Más tarde continuaría sus presentaciones por Europa y América aumentando así su fama internacional. En 1965 llegó a España donde recibió varios homenajes en reconocimiento a las gloriosas composiciones que había compuesto para este país. Entre ellas se encuentran las conocidas *Granada, Sevilla, Toledo y Madrid* (Bendahan, 1997, p. 87).

En la vida de Agustín Lara las mujeres desempeñaron un papel protagónico a la hora de componer una canción; por un lado, su madre, para quien compuso *Cabellera blanca* y, por otro, las de las mujeres con las que mantuvo una relación amorosa. Entre ellas, Matilde Kahlo (hermana de la famosa pintora Frida Kahlo), Angelina Bruschetta, quien afirmaba que se había casado con él, aunque este nunca lo llegaría a confirmar y la cantante colombiana Carmen Zozaya. Pero sin dudas la inspiradora de *María bonita*, María Félix, fue la mujer de su vida. Con ella sería con quien contrajo matrimonio en 1945.

Las aportaciones que hizo Lara al bolero mexicano fueron quizá el elemento más reseñable de su trayectoria, y también el que aquí más interesa. Knights se refiere a ello cuando se refiere a su peculiar estilo interpretativo:

...desde su estilo interpretativo denominado “hablar cantando” hasta sus textos polémicos prohibidos en las escuelas mexicanas en 1936. Las melodías aterciopeladas no son reiterativas y el cinquillo cubano desaparece del patrón rítmico. Son los güiros y maracas de la percusión que mantienen un ritmo constante (chaca-chaca) detrás de las improvisaciones del piano lariano acompañado por violines sensuales y románticos (Knights, 2003, p. 4).

Pero además de ese estilo tan peculiar, Agustín Lara ha pasado a la historia del bolero por haber sido un compositor con una producción e inspiración desbordante. Entre sus numerosos boleros destacan *Mujer, Rosa, Cuando vuelvas, Solamente una vez*; en los pasodobles, *Novillero y Silverio*; en los tangos, *Lejos*; en el vals, *Noche de ronda*; en cuanto a canciones, *Palabras de mujer y Farolito*; en fox-trot, *En vano espero*; en el son, *La cumbancha*; en pasillo, *El capulín*; en los chotis, *Madrid y La guapa*; y tampoco se pueden olvidar las –ya mencionadas– inmortales romanzas españolas Granada, Toledo y Sevilla (Bendahan, 1997, p. 88). Su obra ha sido estudiada por muchos críticos, músicos y literatos que se han encargado, junto con el pueblo que aclama y disfruta su música, de reivindicar con el correr de los años la gran figura de este genial compositor.

3.5 EL BOLERO EN PUERTO RICO

Como ya se indicó páginas atrás, cuando se habla del género del bolero en Latinoamérica, sin duda los tres países a mencionar como los más importantes, aunque por diversas razones son Cuba, México y Puerto Rico. Cada país aportó de una manera peculiar para que el género musical-poético del bolero no fuera una corriente efímera. Es el triángulo de países que aporta al desarrollo del bolero en diferentes áreas. Señala Knights (2003):

Si Cuba es el país creador del bolero, México es la patria adoptiva que fomenta la diseminación masiva por los nuevos medios de comunicación y Puerto Rico proporciona el nexo con la industria discográfica de Nueva York, además, de ser cuna de compositores de la talla de Rafael Hernández, Pedro Flores, don Felo y Plácido Acevedo (p. 142).

Investigadores como Rico Salazar (1988), Tapia Tovar (2007) y Knights (2003) coinciden en que el bolero llega a Puerto Rico a través de los espectáculos de los artistas cubanos. Éstos estuvieron muy presentes por el Caribe, especialmente en Puerto Rico y República Dominicana, a finales

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

del siglo XIX. En Puerto Rico el bolero, aunque sigue la temática romántica, también refleja la realidad histórica del país. Es por eso que se puede encontrar un bolero romántico de Rafael Hernández, Pedro Flores o Bobby Capó, pero también estos grandes compositores del género escriben boleros patrióticos. El Puerto Rico de los años 30, 40 y 50 estaba sumergido en grandes acontecimientos sociales: el huracán San Felipe (1928), la Gran Depresión (1929), la migración (1940), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Ley de la Mordaza (1948) (persecución del gobierno a todo aquello que le pareciera de izquierda y sonara a independentismo o nacionalismo). El bolero, como todo arte, también sirve como vehículo para expresar la realidad del momento. Dice Tapia Tovar (2007) referente a esto:

Entre muchos boleros que dejó Hernández encontramos “Desvelo de amor”, “Capullito de alelí”, “Cachita”, “Lamento borincano” y “Preciosa”, obras que muestran las características del bolero romántico, aunque también la lejanía por la migración. Varias de sus canciones “...ofrecían tenues connotaciones políticas que ocasionaron algunos problemas al autor. Algunos historiadores como César Pagano, han llegado a clasificar esta clase de obras como ‘bolero patriótico social’” (p. 8).

El bolero se comenzó a escuchar en armonía de cuatro voces con elementos del jazz y en Puerto Rico, tal como señala la *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, el éxito de este género tuvo mucho que ver con la incorporación novedosa en ese momento de armonías propias del jazz a la música latina.

El bolero puertorriqueño nunca se desligó del aspecto social isleño aunque muchos de sus más importantes compositores como Hernández, Flores, Capó y otros ya eran conocidos en otros países. Hablando de la migración, muchos de estos boleros patrióticos se escribieron en Nueva York como es el caso de *Soñando con Puerto Rico* de Bobby Capó o *Lamento borincano* de Hernández. La Gran Depresión y el huracán San Felipe produjeron mucha miseria en la Isla

y estos compositores vieron en la gran urbe, Nueva York la gran oportunidad de establecerse como artistas del género. En Nueva York existía la posibilidad de difusión, estaban establecidos los principales centros de grabación como RCA Víctor y Columbia. Asimismo había centros donde podían exponer su arte y trabajar. Siguiendo con Rico Salazar (1988):

Al finalizar la década de los años 20 ya residían en Nueva York Pedro Ortiz Dávila (Davilita), Pedro “Piquito” Marcano, Moncho Usera, Claudio Ferrer, Herminio (Hernando) Avilés, Daniel Santos, Bobby Capó, Johnny Rodríguez, Plácido Acevedo, Pedro Flores y Rafael Hernández quien sería una de las figuras más importantes que tendría el bolero en Latinoamérica. Y empezó a producirse allí un gran repertorio de canciones, especialmente de tipo romántico. Como dice el Dr. Cristóbal Díaz Ayala... “era genuina música puertorriqueña, producida entre las nieblas neoyorquinas pero pensando en las palmeras y sol de Borinquen” (p. 121).

Puerto Rico no sólo se destacó en el bolero por sus grandes compositores o intérpretes solistas sino también en dúos, tríos, cuartetos y orquestas. Algunos de los dúos más destacados fueron el dúo de Quique y Tomás entre sus éxitos se encuentra el famoso bolero *Madrigal (Estando contigo)* de Felipe Rosario Goyco mejor conocido como don Felo. Apunta Vega Santana (1996) que:

El binomio que hicieron Quique y Tomás ya pertenecen a la historia, y los veinticinco años transcurridos desde que comenzaron a tener amplísima presencia en nuestro cancionero nacional nos proveen la distancia necesaria para aquilatar la importancia de esa presencia durante los tiempos de su trayectoria. En primer lugar, Quique y Tomás sacaron del olvido la obra de don Felipe Rosario Goyco (don Felo) (p. 50).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Asimismo otros dúos importantes en el bolero fueron Irizarry de Córdova y el que formaron Felipe Rodríguez (La voz) y María Esther Pérez Félix (Dúo Pérez-Rodríguez). Referente a los tríos cabe señalar que Puerto Rico y México se disputaban el trono. Algunos tríos importantes en Puerto Rico fueron: Trío Borinquen (lo formó Rafael Hernández), Trío Vegabajeño de Fernandito Álvarez, Felipe Rodríguez (La voz) y su Trío Los Antares, Trío Los Condes entre muchos otros que fueron formados por grandes boleristas como Johnny Rodríguez o Julito Rodríguez (Rico Salazar, 1998). También quiero mencionar tríos que disfruté en mi niñez y adolescencia, gracias a que mis padres ponían las grabaciones en nuestra casa, como Johnny Albino y su Trío San Juan, Trío Los Andinos de Ramoncito Rodríguez quien fue entrevistado para esta investigación, Lilly y su Gran Trío, entre otros.

Referente a los cuartetos, Álvarez (1996) expone:

En los años treinta al cuarenta... Los conjuntos parecen todos seguir un modelo antillano, destacándose Cuba y Puerto Rico como líderes musicales de las Antillas. Se destacan muy en especial en los treinta el Cuarteto Victoria, el Cuarteto Flores... Ya hacia los cuarenta y un poco hacia mediados de ésta década surgen el Cuarteto Marcano y el Cuarteto Mayarí (p. 20).

Algunos de los cuartetos, que debido a su importancia, puedo mencionar son el Cuarteto Victoria (1934) del maestro Rafael Hernández con éxito rotundo en Estados Unidos así como en diferentes países de América Latina: México, Colombia, Cuba y otros. Reafirma Rodríguez Tapia (2006) que:

La vida de Rafael Hernández cambia un poco tras la disolución del Trío Borinquen. Nuevamente tiene que reorganizarse creando el Grupo Hernández, al cual le cambiaría el nombre por el Cuarteto Victoria, en honor especial que le hace a su hermana Victoria (p. 58).

Un cuarteto que puedo mencionar y que llegué a ver en vivo en varios teatros de Puerto Rico, es Los Hispanos (1952). Desde el punto de vista musical, este cuarteto se caracteriza porque sus integrantes tienen un gran acoplamiento de voz, su rasgo más distintivo, e interpretan magistralmente el género del bolero. Este cuarteto es dirigido por Wisón Torres y cuenta con más de sesenta años de fama internacional. Visitaron países como: República Dominicana, Venezuela, Perú, México, Inglaterra, Estados Unidos, entre otros. Algunos de los grandes éxitos bolerísticos de Los Hispanos fueron *Alma adentro* de Sylvia Rexach, *Bello amanecer* (bolero dedicado Puerto Rico) de Tito Henríquez y *Divina ilusión* bolero muy famoso. Este bolero fue una adaptación de la composición de Frederic Chopin, *Tristesse*. La letra en español es de Enrique Quezada Reyes, fundador y primera voz del Trío Los Diamantes. El periodista Mario Lavista (2010) afirma referente a este asunto:

Si alguien nos dijera que nunca ha oído una obra de Chopin habría que preguntarle que cómo le ha hecho. Es prácticamente imposible no escucharla. La obra de Chopin no sólo existe en las salas de concierto; ha invadido ya otros ámbitos, como el cine, la radio, los discos, las telenovelas, los comerciales, las caricaturas y la intimidad de la casa. Podemos incluso oírla de vez en cuando en su modalidad de bolero romántico. ¿Quién no recuerda al trío Los Diamantes y su versión, con letra y todo, del *Estudio en Mi Mayor, opus 10 número 3*? El bolero, como sabemos, se llama *Divina ilusión* y en su tiempo fue un hit. A ese mismo *Estudio* ya lo había hecho famoso años antes, en Francia, el cantante Tino Rossi. Allá, en su versión de *chanson française*, llevó por título *Tristesse* (p. 31).

Otros cuartetos importantes fueron el Cuarteto Mayarí del también compositor Plácido Acevedo, el Cuarteto Flores del maestro Pedro Flores y el Cuarteto Marcano fundado por Pedro “Piquito” Marcano. El Mayarí le debió su éxito, en gran parte, a la habilidad para componer de su trompetista, director y fundador. Algunos de sus boleros exitosos fueron *Un imposible amor* y *Maldito bolero*. Señala Jiménez Ramírez (1999) “... el Cuarteto Mayarí se convirtió en la

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

agrupación más popular y mejor cotizada de la época en Puerto Rico. Contando como gran atractivo con la fecunda inspiración de Plácido Acevedo este cuarteto se hizo de un envidiable repertorio” (p. 141).

Por su parte el Cuarteto Flores fue fundado por Pedro Flores en Nueva York en los años 30. Por este grupo pasaron personalidades del bolero de la talla de Plácido Acevedo, Johnny Rodríguez, Myrta Silva y Daniel Santos. Del Cuarteto Marcano puedo decir que fue el que me motivó a grabar *Bajo un palmar* de Pedro Flores con un puente musical que tuviera la melodía del himno nacional, *La Borinqueña*. Ellos lo grabaron de esa manera, como originalmente lo había compuesto el maestro Flores. El Cuarteto hizo esa melodía con trompeta con sordina y en mi grabación –como se escuchar el disco que acompaña este texto- fue interpretada con acompañamiento de guitarra. En esos años, de finales de la década del 40, el gobierno asocia esa parte melódica con independencia y los artistas por temor a que los medios no expusieran su música o que mermaran las presentaciones artísticas, dejaron de grabar el bolero de esa manera. Más adelante en las epifanías explico con más detalle este asunto.

Puerto Rico también se destaca en las orquestas cuando se trata del bolero. Sólo mencionaré algunas, las más importantes o destacadas referente al género. En la entrevista que le realicé, para esta investigación, al maestro Ángel Cucco Peña hablamos sobre este tema. Él decía: “El bolero era parte de los géneros que interpretaban las grandes orquestas, incluyendo la de mi papá, La Panamericana... Los éxitos más importantes de la orquesta fueron los boleros”. Algunos de sus éxitos en el género fueron *Simplemente una ilusión* y *Cosas de la vida* de Héctor Urdaneta. Por esta orquesta pasaron maestros intérpretes del bolero como Gilberto Monroig, Ruth Fernández y Yayo, el Indio. Otras orquestas anteriores y que igualmente deben ser destacadas fueron: la Orquesta de Rafael Muñoz que en opinión de Rico Salazar (1988) “... fue indudablemente la orquesta más célebre que tuvo el bolero en Puerto Rico “ (p. 137). Algunos de sus muchos éxitos bolerísticos fueron *Matiz de amor* y *Di, corazón* ambos de Sylvia Rexach. Sobre la importancia y la calidad de esta orquesta habla Ayoroa Santaliz (2001) cuando señala:

A la orquesta de Rafael Muñoz se le denominaba, indistintamente, como la “Orquesta de Los Maestros-Directores”, la “Orquesta de Los Compositores” y la “Orquesta de Los Arreglistas” y era todo ello aún más (p. 2).

Otras orquestas que merecen ser desatacadas son la de César Concepción, quien fuera trompetista de Rafael Muñoz. Entre sus éxitos más destacados hay que recordar los boleros *Especialmente para ti*, *Que mucho te quiero* y *Mil años*. Asimismo conoció un gran éxito la Orquesta de Carmelo Díaz Soler también conocida como La puertorriqueñísima, la Orquesta Casino de Ponce, la Orquesta de Moncho Usera... Todas ellas contaron con varios éxitos en el bolero aunque su repertorio musical incluyera diferentes géneros musicales (Rico Salazar, 1988, p. 137-138).

3.6 ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DEL BOLERO

Como se ha señalado páginas atrás, a través de las letras de los boleros se expresan sentimientos que comparten y experimentan la mayoría de los seres humanos en algún momento de su vida. Era a lo que se refería Castillo Zapata (1990) al afirmar que el bolero apela a “todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso” (p. 19). Todos estos temas amorosos son organizados por el compositor en forma de versos y estrofas con el fin de crear un discurso lo más bello posible.

Algunos boleristas recogen algunas características de la poesía como la rima, la métrica, o asimismo el empleo de imágenes retóricas y elementos simbólicos. También y al igual que en la poesía culta, el bolero se expresa, con gran frecuencia, en primera persona y muchos receptores lo pueden ver como algo meramente autobiográfico. Pero no se puede confundir el yo del bolero con el autor que hay detrás de la letra porque puede estar expresando sentimientos que no le pertenecen y es entonces cuando el bolero es sólo un ejercicio estético, meramente poesía

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

musical. Sin embargo, y como recoge Lapesa, también está presente en las letras de los boleros el lenguaje más coloquial: “...en los últimos veinte años la poesía acoge expresiones del coloquio diario que en otro tiempo habrían parecido triviales o prosaicos” (1981, p. 52).

El bolero es una forma poética urbana, popular y masiva (Gelpí, 1999). Se origina, generalmente, en lugares comunes de la ciudad, aunque los boleros no son exclusivos de los mismos. Sus escenarios no pretenden ser “puros” o exclusivos, por el contrario, son lugares, quizás, que la cultura “alta” quisiera excluir o esconder. Pero, estos lugares los visitan masivamente los sectores medios y los sectores populares de la gran urbanidad. El bolero se desempeña muy bien en estos escenarios; el cabaret, el prostíbulo y las barras influyen en gran manera sobre este género. A veces, el compositor se lleva una experiencia que vivió en uno de estos lugares para crear su canción o historia o tal vez, la persona que estaba en el lugar sirvió de inspiración. El poeta bolerístico necesita a la ciudad para vivir y componer y la ciudad también necesita al poeta popular para que este exponga, quizás, una de sus muchas realidades.

El bolero incorpora también, en su repertorio poético popular, elementos de la poesía modernista y los masifica. Como poesía popular, es un tipo de expresión que no se debe interpretar a partir de las nociones de originalidad que rigen en la poesía culta. Algunos estudiosos como Carlos Monsiváis (1997) e Iris Zavala (2000) han señalado que tiene vínculo con la poesía modernista (Monsiváis) y con la poesía de los trovadores (Zavala). A través de sus variadas interpretaciones, este tipo de poesía urbana y masiva, en la mayoría de los casos, utiliza versos que expresan situaciones comunes con un vocabulario cotidiano, lo que a su vez permite que la poesía vuelva al modo en que se concebía en los momentos en que surgió como género. La poesía se hacía para ser declamada o cantada, no para ser leída en silencio. Cada vez que se interpreta un bolero se produce una forma de declamación de dicha poesía. Aunque, claro está, el cantar y el declamar no son exactamente lo mismo. El canto o la interpretación conllevan una melodía vocal más acentuada, mientras que en la declamación, la voz se proyecta de una manera más lenta y aunque

se puede dar el caso de que se acompañe con algún instrumento, como la guitarra o el piano, esta no pierde ni comparte su protagonismo.

El bolero, como poesía popular, masiva y urbana contracta muy bien con la poesía “cultura”. Es a lo que se refiere Castillo Zapata (1990) al afirmar que:

Es un proceso de organización simbólica que no está muy lejos del movimiento de la corteza medieval, de la prodigiosa tarea colectiva –juglaresca y trovadoresca– de registrar en un código estricto de la dinámica amorosa del hombre de los siglos XII y XIII, el bolero puede ser considerado como el repertorio, labrado también colectivamente, de las hebras simbólicas maestras por entre las cuales se levantan los diseños de las diversas situaciones en que se ven envueltos los hombres enamorados en nuestro continente (p. 18).

Los compositores de boleros, al inicio del género, les ponían música a algunas poesías y las convertían en canciones. En la poesía culta contemporánea es muy importante, y para mí debe ser un elemento vital para cualquier artista, la originalidad. Pero en el bolero esta originalidad puede resultar no tan importante, y puede no ser definitiva al decidir su calidad musical. Pero existen grandes diferencias entre la poesía culta contemporánea y la poesía bolerística: mientras que la lírica culta se encuentra en los libros porque, generalmente, es para consumo de un público académica o letrado, el bolero y su poesía popular se presentan, por el contrario, para un público más amplio a través de los grandes medios de comunicación (radio, televisión) y la industria del disco. Pero esta no es ni mucho menos la única diferencia que se puede encontrar entre ambas líricas. Relacionado con esto habría que señalar el vocabulario con el que se expresa: elevado, una, y cercano y accesible a diferentes públicos, la otra. Sí tienen en común expresarse a través del verso, poseer una función expresiva o emotiva, aludir a experiencias e historias, ya sean reales, ficticias o la mezcla de ambas o esa búsqueda de la musicalidad y el ritmo como parte esencial. Ese ritmo buscado por ambas se logra atendiendo en la

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

elección sus cualidades sonoras para realzar los elementos musicales propios del lenguaje. Estas son sólo algunas características esenciales que se utilizan en la poesía culta y el bolero.

En el bolero se pueden encontrar los siguientes elementos: lo emotivo y lo cognitivo. Ambos contribuyen a la construcción del discurso bolerístico. No se anulan el uno al otro. Jakobson ubica a la poesía, debido a su textura fónica, más cerca de lo emotivo que de lo cognitivo y es éste el lugar en el que se puede ubicar el bolero por su condición musical. Esto lo podemos confirmar en el artículo Naturaleza de la lírica de Merquior (1999):

Tanto el discurso cognitivo como el emotivo representan formas de comunicación inmediata; las palabras se consumen en su utilidad. Al contrario, en el discurso poético las palabras valen fundamentalmente en sí mismos y no por su significado (p. 93).

El sentimiento y la emoción son la esencia en la construcción del yo bolerístico. La letra del bolero, en variadas ocasiones, se diluye en versificación sentimental, en la cual imperan la experiencia y el poder emotivo. La imaginación y lo real se funden de manera artística para darle vida al bolero, además, el contenido lírico-poético se forma por un sujeto individual en consecuencia de situaciones y particularidades. Se impone la idea de que la poesía lírica tiene la vocación de expresar los estados del alma del sujeto en su interioridad y en su profundidad tanto, así como los sentimientos. Por el contrario, el mundo exterior y lo objetivo no se privilegia en la poesía lírica (Combe, p. 129). Dominique Combe (1999) acerca de este tema, dice:

... la poesía lírica se define igualmente por la expresión del yo poeta: “La poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo”, “El poeta no se transforma en un personaje, sino en él mismo” (p. 129).

Un buen ejemplo de esto es la transformación del bolerista en algo que él, a través del texto o la interpretación, construye o evoluciona. Referente a este asunto, señala Fiol-Matta (2017), tomando como ejemplo a la bolerista puertorriqueña Ruth Fernández:

The epithet “El Alma de Puerto Rico Hecha Canción” stress the spiritual; comes across as tacky (*cursi* in Spanish) to the present-day ear; and places the icon squarely in the feminine and in the purportedly colorless realm of the soul, reformulating the original icon considerably by placing her at a remove from race and closer to gender. “Canción” immediately aligns Fernández with forms of pop music considered serious or high, probably art and parlor songs, even though these were creations of middlebrow culture (p.79).

En muchas ocasiones se libera al yo (poesía subjetiva o personal) para que la creación artística de la historia se cuente desde el punto objetivo (poesía objetiva o impersonal). La poesía personal es tan válida como la poesía impersonal y en el caso del bolero más aún. En la letra de los boleros se pueden encontrar múltiples experiencias plasmadas. Como he señalado al comienzo de este epígrafe, el yo bolerístico nos puede mostrar, mediante su discurso organizado, distintos fragmentos de algo personal o íntimo del autor como también mostrarnos una simbología ficcional. En los boleros, en muchas ocasiones, la letra y la vida del compositor o la vida de alguna otra persona son una misma cosa o comparten muchas similitudes. Ambos factores-letra, biografía e imaginación- pueden complementarse.

No se trata de separar una cosa de la otra, se trata de unir vida y poesía para sacar lo mejor de ambas. Ya habíamos señalado anteriormente que no es lo que se dice, más importante aún es cómo se dice. En muchas ocasiones la clave de la creación poética está basada en la experiencia existencial. Dominique Combe (1999), en su ensayo *La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, señala y reafirma la gran controversia entre el yo subjetivo y personal y el yo objetivo e impersonal:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Comentando un poema de Goethe, Walzel afirma que “en el lirismo puro el yo no es un yo subjetivo y personal”, sino una máscara -un término muy de Nietzsche-, llegando incluso a mostrar que “el yo del lirismo puro es tan poco personal y subjetivo que se vuelve en realidad parecido a un Él” (Combe, p. 136).

Aparece en esta cita un dato muy curioso, el de la máscara. El autor, entonces, puede contarnos su propia historia desde él mismo, pero sin mostrarse como él. Se podría separar el sujeto escritor y el sujeto protagonista de la historia, aunque al fin y al cabo se trate de la misma persona. La identidad del yo escritor se esconde detrás de un yo lírico sujeto. Sin embargo, el que el compositor se presente en la obra con una máscara, para no verse tan explícitamente, no significa que el lirismo autobiográfico haya mermado o, por el contrario, le reste valor artístico a la composición. La identidad del autor, del yo lírico y del personaje descansa en el criterio autobiográfico. El bolero es un género de circunstancias que está muy ligado a la realidad. La autobiografía permite que el contenido repose en la vida misma. El bolero, por su condición y temática amorosa, puede verse como modelo de un mundo ideal romántico. Lo interesante es que, en muchas ocasiones, encontraremos fusionados al mundo ideal romántico con el mundo ideal de la realidad. Sobre el poema autoetnográfico Combe (1999) dice:

El concepto de yo lírico aparece entonces dirigido de lleno contra el lirismo autobiográfico, particularmente contra la posibilidad de una poesía autobiográfica en sentido estricto, de acuerdo con la definición del pacto autobiográfico propuesta por Philippe Lejeune. El criterio autobiográfico, en efecto, descansa en la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona (p. 139).

Otro aspecto importante a tener en cuenta en el bolero es la ficcionalidad. Esta característica juega un papel protagónico en la lírica bolerística. Críticos como Iris Zavala (2000), Carlos Monsiváis (1997) y Castillo Zapata (1990), entre muchos otros, entienden que en el bolero el grado de ficción se expone

en gran medida. Afirman que en el yo bolerístico el porcentaje de verdad y el de ficción son igualmente importantes. José María Pozuelo Yvancos, en su ensayo *Lírica y ficción* (1997), afirma “que tal marginación ha llegado hasta los diccionarios y que la marginación de la lírica de lo ficcional es y ha sido una necesidad intrínseca de la teoría” (p. 246).

Charles Batteux explicaba el concepto de imitación como ficción y el de la lírica como concepto mimético. Para él, la verosimilitud no es característica de lo real, sino más bien parte intrínseca de lo propiamente ficcional. Este teórico insistía en que no es importante si los sentimientos son fingidos o verdaderos pero que lo que sí hay que destacar es la capacidad para representar lo humano general verosímil, la capacidad de configurar cualquier objeto poéticamente: “Todo el sistema teórico de Cascales y Batteux va a estar quiciado sobre su lectura de mimesis como concepto general de producción artística” (Pozuelo Yvancos, 1997, p. 253). Esto se sitúa en la verosimilitud, la mimesis y la ficción. Es entonces coherente afirmar que la poesía lírica es otra forma más de imitación y por tanto de creación ficcional. En el bolero, al igual que en la literatura, la ficcionalidad es esencial para contar historias. Lógicamente el compositor no es poseedor de cada experiencia contada. Al igual que los géneros literarios, la dinámica de la metáfora contribuye a la construcción bolerística. Así abunda Vázquez González (2016):

Para expresar sus sentimientos, el sujeto enamorado emplea signos. Al emplearlos, los signos atraviesan por el mismo proceso de transferencia y se tornan ambiguos. El signo se abre para revelar sus componentes y quien lo recibe, si también se encuentra en un estado de transferencia amorosa, se rinde ante los encantos de lo que el signo le comunica (p. 122-123).

3.7 EL BOLERO EN PUERTO RICO A TRAVÉS DE SUS LETRAS: TEMAS DEL DISCURSO EN EL BOLERO

En el género musical del bolero existen un sinnúmero de elementos de importancia que ayudan, y son trascendentales, a la hora de su construcción y sin duda uno de ellos es el discurso. En la composición musical existe un intercambio de comunicación entre el yo bolerístico y el público. El primero ofrece una gama enorme de sentimientos y el segundo recoge esos sentimientos y los altera para que sean parte de su vida. El bolero, quizás, puede presentarse con un discurso específico, pero el receptor puede hacer una reorganización del mensaje ofrecido por el yo bolerístico. Es decir, “que las palabras se re-agrupan, se re-definen, se re-semantizan, se re-articulan a partir del receptor o receptora de la letra del texto” (Zavala, 2000, p. 107). A los distintos temas que desarrollan en los boleros me voy a referir a continuación.

El bolero es el vehículo idóneo para diferentes discursos colectivos ya que expresa distintos temas entre los cuales sobresalen el amor, el desamor, la pasión, los engaños, los celos, el erotismo, la nacionalidad o la nostalgia. Es un discurso aceptado por un público muy amplio y por ello las expresiones que se exponen en él las experimentan la mayoría de los seres humanos en algún momento de su vida. Se cultivan la nostalgia, el amor eterno, la ausencia y los destinos fatales. Es a lo que se refiere Castillo Zapata (1990) cuando señala que:

En el bolero están registradas, a lo largo de sus voluminosos despliegues discursivos, todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso (p. 19).

Aunque en las páginas siguientes me detenga de manera especial en la letra de los boleros, no se puede dejar de considerar que el bolero es un todo en el que, como el compositor Flores afirma:

“La letra y la música se sujetan y son una sola cosa” (p. 95). Como intérprete de boleros, siempre he pensado que la letra, aunque es lo más que se recuerda, perdería importancia de no estar bien respaldada por la música. En la historia de la canción, de alguna manera, tienen que estar ligados: la letra, la música y el intérprete.

3.7.1 Bolero y sociedad

Como destaca Hormigos (2008), la música al igual que el resto de las artes está interconectada con la sociedad en la que surge y con el resto de estructuras propias de cada época, de manera especial con la política, la geografía o la economía. Estas relaciones entre las diferentes formas y géneros musicales y las sociedades en las que surgen, se pueden diferenciar en dos niveles diferentes. El primero de ellos es el que tiene que ver con la forma; es decir, cómo la forma musical se adapta para expresar nuevos contenidos lo que tiene que ver, especialmente, con la función que esa música desempeña en la sociedad. En segundo lugar, con los contenidos. Con ello, se hace referencia a cómo la música no sólo expresa ideas y sentimientos sino que también recoge las características de la sociedad en la que se produjo. Coincidiendo con Hormigos, creo de la mayor importancia “establecer un estudio de la música que no refleje únicamente la historia técnica de esta, sino que desarrolle una historia de la humanidad reflejada en la música” (2008, p. 57). Es a este reflejo que la sociedad encuentra en las letras de los boleros a la que se refiere Kohan (1998) cuando señala que:

La cultura de las masas dispone de un diccionario y una gramática de la sentimentalidad... Los boleros están hechos para que nos reconozcamos en ellos... Los boleros se revelan como un mapa posible para la expresión de la sentimentalidad: son la fábula de amor que la cultura de masas narra para configurar nuestro imaginario sobre el universo amoroso con todas sus variantes (p. 92).

Pero no sólo recogen y reflejan la sentimentalidad sino que sus letras van mucho más allá. En las siguientes páginas me voy a referir al segundo de estos niveles que destacaba Hormigos (2008) y haré referencia a algunos de los más destacados boleros que se han escrito y a su papel como transmisores del sentir de la sociedad en la que nacieron.

3.7.2 Bolero y situación económica. *Lamento borincano*

La situación económica es uno de los principales problemas sociales que queda evidenciado en el género musical del bolero y, por ello, al que me voy a referir en primer lugar. *Lamento borincano* del compositor Rafael Hernández, anteriormente mencionado, recoge perfectamente dicha problemática. La importancia que alcanzó la letra de este bolero y la problemática que supuso para algunos sectores del país se pone de manifiesto en el hecho de que Luis Muñoz Marín, el primer gobernador electo de Puerto Rico en 1948, quien fuera el fundador del Partido Popular Democrático y creador del Estado Libre Asociado (1952), pidiera directamente al compositor que modificase partes de su letra. El primer mandatario político no quería que la realidad económica del país, en ese momento de miseria, se recogiera en un bolero que iba a ser escuchado por muchos ciudadanos y que además, previsiblemente, iba a ser ampliamente escuchado fuera del país. Scarano (1997) se refiere a la importancia de este bolero, que supondría esa injerencia del poder político en la creación artística:

Realidades como estas fueron captadas fielmente en una de las canciones puertorriqueñas más famosas de todos los tiempos: el magistral “Lamento borincano”, obra del compositor puertorriqueño, Rafel Hernández. Con mucha sensibilidad hacia los sentimientos compartidos por la mayoría de los puertorriqueños, el “Lamento” evoca la tristeza de la época, así como la valentía de un pueblo entero que encara situación tan desesperante como la de los años treinta (p. 674).

La petición de modificación de parte de la letra se produjo cuando Hernández fungió como director de la WIPR (estación televisiva del gobierno). En concreto la modificación que se solicitaba por parte del gobernador afectaba a tan sólo dos versos, los número 4 y 5, en los que se hacía referencia a esas lamentables condiciones de vida de un sector considerable de la población. Como afirma Scarano (1997) recordando las promesas electorales de quien fuera ese primer gobernador electo de Puerto Rico: “Muñoz había salido victorioso debido en parte a su promesa de dejar a un lado el asunto del status para concentrarse en el mejoramiento de las condiciones de vida de la mayoría pobre” (p. 722). Está claro lo incómodos que debería resultarse las palabras de esta estrofa, en concreto esos dos versos 4 y 5:

Pasa la mañana entera
sin que nadie pueda su carga comprar
¡Ay su carga comprar!
Todo, todo está desierto
el pueblo está muerto de necesidad
¡Ay de necesidad!
Se oye este lamento por doquier
en mi desdichada Borinquén, sí.

También a este bolero se refiere Rodríguez Tapia (2006), que va incluso más allá en este tema al señalar lo siguiente:

... el escritor José Luis González cataloga al *Lamento borincano* como una de las primeras canciones de protesta que se compusieron en Latinoamérica... Por ejemplo, la *United Fruit* controlaba la producción agrícola de la mayoría de los países de América Central por el dominio que tenía sobre las tierras productivas y los recursos económicos de las regiones donde operaba. Indica que es una canción cuyo tema trasciende las

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

fronteras nacionales. El bolero es el medio útil para lograr con efectividad un “*crossover*” regional de su potente mensaje (p. 95-96).

Muchos puertorriqueños reconocían a *Lamento borincano* como el himno nacional ya que no sería hasta el 1952, años más tarde, con la creación del Estado Libre Asociado, que *La Borinqueña* fue oficializada como himno nacional de Puerto Rico. Recogía por tanto el sentir y, especialmente, la insatisfacción de una parte de la sociedad.

La importancia que tiene este bolero es destacada por David Franco García, no sólo en el desarrollo del género sino también por lo que supuso en la época en la que surgió:

Es Rafael uno de los portandartes de la evolución surgida en nuestra música, especialmente a través del bolero. Se manifiesta en sus letras su puertorriqueñidad, dándole énfasis a los anhelos y las esperanzas que tenían que enfrentar los puertorriqueños ante la realidad. El *Lamento borincano* es un himno de lucha al problema existencial que vivían los puertorriqueños de la época. Rafael es un fiel retrato de lo que significa la afirmación nacional (Rodríguez Tapia, 2006, p. 25).

Pero no sólo esos dos versos recogían la situación de pobreza y comprometían al gobernador sino que toda la letra era un fiel reflejo de la situación que atravesaba el país en esa época. Por ello se puede afirmar que Hernández hizo una etnografía social y económica del Puerto Rico de los años difíciles de la década del 30 con la letra de este bolero. En *Lamento borincano* (1929) se recoge la desilusión de un jíbaro, representante del pueblo puertorriqueño, vendedor de productos agrícolas y quizás hasta de su propio cultivo caminando jubiloso hacia el pueblo para tratar de vender algo. Recoge la pobreza, tan extendida en la época, pero también el profundo pesar cuando ese jíbaro regresa a su hogar sin lograr venta alguna y sintiendo tristeza por la incertidumbre ante el futuro y por el sentimiento de responsabilidad ante sus hijos y su familia.

Sale loco de contento
con su cargamento
para la ciudad ay,
para la ciudad.
Lleva en su pensamiento
todo un mundo lleno
de felicidad ay,
de felicidad.
Piensa remediar la situación
del hogar que es toda su ilusión, sí.
Y alegre el jibarito va
pensando así, diciendo así,
cantando así por el camino:
si yo vendo la carga, mi Dios querido,
un traje a mi viejita voy a comprar.
Y alegre también su yegua va
al presentir, que aquel cantar
es todo un himno de alegría,
y en eso les sorprende la luz del día
y llegan al mercado de la ciudad.
Pasa la mañana entera
sin que nadie quiera
su carga comprar,
su carga comprar.
Todo, todo está desierto
el pueblo está lleno
de necesidad,
de necesidad.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Se oye este lamento por doquier,
de mi desdichada Borinquen, sí.
Y triste, el jibarito va
pensando así, diciendo así,
llorando así por el camino;
¡Qué será de Borinquen
mi Dios querido!
¡Qué será de mis hijos
y de mi hogar!
Borinquen, la tierra del Edén
la que al cantar, el gran Gautier
llamó la perla de los mares,
ahora que tú te mueres con tus pesares
déjame que te cante yo también, yo también.

La letra de este bolero es un fiel reflejo del sentir colectivo del jíbaro puertorriqueño y que recoge no sólo esa pobreza estructural a la que me refería en párrafos anteriores sino también el grave desmejoramiento que se había producido en las condiciones de vida en el año 1928 por el paso del fuerte huracán San Felipe (que fue catalogado como de categoría 5). Este huracán fue demoledor y causó una gran devastación que le arrebató la vida a de más de 300 personas y destruyó todo tipo de viviendas a su paso. Hay que recordar que las estructuras y construcciones de esa época eran muy frágiles si las comparamos con las de hoy día. Este huracán -uno de los más fuertes que ha pasado por Estados Unidos- no sólo afectó a Puerto Rico sino que dejó, en total, más de 4,000 muertos en su paso por las Islas de Sotavento, Las Bahamas y Florida y, en total, causó más de 100 millones en daños materiales. Pero, además, ese además, como destacaba, ese problema económico que conllevó el huracán vino a sumarse a la Gran Depresión Económica de 1929 (que se extendería hasta 1940, aproximadamente) y a las carencias que

conllevaba la dependencia hacia los Estados Unidos. Todo esto es señalado en numerosos estudios de la época como el que realiza el economista Irizarry Mora en su libro *Economía de Puerto Rico* (2011):

El que para la década de los treinta la economía puertorriqueña se hubiera tornado absolutamente dependiente de la estadounidense acentuaba la escasez de productos básicos y agravaba la condición de pobreza extrema de la mayoría de las familias obreras (p. 47).

Lógicamente, este colapso afectó los flujos del comercio internacional, además, de llevar a varias compañías a la bancarrota y paralizar comercios y negocios. Hasta la bolsa de valores de Wall Street, en Nueva York, se vio trastocada por este embate económico. Inmediatamente los países agrícolas, como Puerto Rico, que dependían de los intercambios comerciales para subsistir, se vieron en una miseria absoluta (Scarano, 1993, p. 768). Hernández, a través de este bolero, le “gritaba al mundo” la situación precaria de desempleo y pobreza que sufría el jibaro puertorriqueño. Era un “grito” con música, pero también de rebeldía, resistencia y resiliencia. Vázquez González (2016) afirma:

Los lexemas *nadie, desierto, muerto, necesidad, lamento y desdicha* remiten al campo semántica de la muerte y la carencia. La ciudad desértica es un pueblo fantasma que se queda sin vida por causa del hambre y la pobreza. La situación por la que atravesaban los puertorriqueños, el abandono de los campesinos a su suerte, la naturaleza que parecía ensañarse contra ellos y el nuevo gobierno que marginaba... (p. 137).

El historiador puertorriqueño Francisco A. Scarano (1993) en su libro *Puerto Rico: Cinco siglos de historia* utiliza dos versos del bolero *Lamento borincano* de Rafael Hernández -“Todo está desierto, el pueblo está muerto de necesidad”- para hacer referencia a la situación que estaba atravesando el país por aquel entonces. Como este autor señala,

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

La Gran Depresión surtió, en sus aspectos económicos, dos efectos principales en Puerto Rico: primera mente, se redujo drásticamente la capacidad de la economía insular para suministrar ingresos y empleos y, en segundo lugar, disminuyó aceleradamente la importancia relativa de la agricultura, actividad que había sido, como se sabe, la ocupación económica primordial del país a lo largo de la historia (p. 770).

En ocasiones, la música resulta particularmente importante, hasta para ubicarnos en una época determinada, un recuerdo o una situación en específica de la historia en todos sus aspectos. Con estas palabras de Allende-Goitía, se insiste en lo que ya se ha señalado con anterioridad (2010):

...*Lamento Borincano* es una demoledora y gráfica descripción del Puerto Rico donde en 1929 se reportaba en números oficiales la existencia de más de 30,000 desempleados. Durante el año fiscal 1931-1932, el jornal de los trabajadores de la caña se reduce de 90 a 50 o 60¢ por día de trabajo; y se evidencia la desaparición de las capacidades nativas de producción ante la depredación de las importaciones. La canción captura la imaginación del que sufre en forma vicaria la penuria económica del jibarito. Pero la canción también es apropiada para la praxis existencial: es bailada, llorada, meditada, reflexionada, estudiada y politizada (p. 345).

La letra de este bolero, como la de otros muchos, recoge no sólo el sentir sino también el contexto social de la época en la que se escribieron y esa es, como ya se indicó páginas atrás, una de las razones del éxito de este género. Las canciones populares, por el mensaje plurisignificativo de sus letras, en ocasiones, nos sirven para una reflexión y autodefinition y nos ayudan a identificarnos en un entorno social. La importancia de *Lamento borincano* radica en que es un texto que apela a los sentimientos del pueblo puertorriqueño a través de la manifestación artística del bolero.

Durante los años la década del 1930 en Puerto Rico, las expresiones patrióticas también se manifestaban en canciones producidas por una generación completa de compositores de música popular. Canciones como *Desde mi bohío*, de Pedro Berrios; *Pajarito borinqueño*, de Canario; *Lamento borincano*, de Rafael Hernández; *Sin bandera*, de Pedro Flores y *La llave*, de Julio Roque. Estas canciones son parte del repertorio en el que caben temas que abarcan en su totalidad la experiencia vivida, desde la simple nostalgia del terruño hasta la de expresiones abiertamente nacionalistas (Allende Goitía, 2010, p. 342-343). Y es esa una de las razones que hace necesario dedicar un apartado específico a los compositores puertorriqueños. Es el insularismo al que se refiriera Antonio S. Pedreira en su obra homónima cuando afirmaba que “la música y la poesía recogen admirablemente las palpitaciones más recónditas del corazón de un pueblo...” (Allende Goitía, 2010, p. 181).

3.7.3 El bolero y la nostalgia de la migración

El tema de la migración, debido a la situación política entre Estados Unidos y Puerto Rico, siempre ha sido un tema discutido y analizado. Señala Knights (2003):

... el público de inmigrantes recientes se identificó con esos boleros que evocaban por asociaciones emotivas memorias de la partida. Así cantar y escuchar boleros se convirtió no sólo en un rito de remembranza, sino también en una estrategia de supervivencia cotidiana (p. 146).

En el arte de Puerto Rico se refleja, y más que en ninguna otra faceta en la literatura y en la música, ese sentimiento hacia la migración. Un claro ejemplo de ellos es el bolero *En mi Viejo San Juan*, compuesto por Noel Estrada. En la letra de este bolero puede encontrarse un reflejo de la identidad puertorriqueña a través de la nostalgia. Como se recoge en sus versos, el puertorriqueño, en muchas ocasiones, tiene que abandonar su país para irse a buscar nuevos

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

horizontes con la esperanza de progresar debido a la escasez económica en la que vive. La ciudad amurallada de San Juan se utiliza como metáfora de Puerto Rico, como se puede comprobar en los siguientes versos:

En mi Viejo San Juan, cuantos sueños forjé
en mis noches de infancia. Mi primera ilusión
y mis cuitas de amor son recuerdos del alma.
Una tarde me fui hacia extraña nación
pues lo quiso el destino. Pero mi corazón
se quedó frente al mar en mi Viejo San Juan.
Adiós... adiós, adiós. Borinquen querida
tierra de mi amor.
Adiós... adiós, adiós. Mi diosa el mar
mi reina del palmar.
Me voy, pero un día volveré, a buscar mi querer
a soñar otra vez en mi Viejo San Juan.
Pero el tiempo pasó y el destino burló
mi terrible nostalgia. Y no pude volver
al San Juan que yo amé pedacito de Patria.
Mi cabello blanqueo y mi vida se va
ya la muerte me llama y no quiero morir
alejado de ti Puerto Rico del alma.

Esta letra es un aliento de añoranza para mediar con el desplazamiento temporal, y muchas veces permanente, del puertorriqueño que deja su pasado en la Isla y vive su presente en la gran urbe neoyorquina. Como destaca Cataño (2010), esta gran capacidad de evocar paisajes y escenas idílicas, y que suele ser el común denominador de una parte importante de la música del Caribe

hispano, contrasta fuertemente con la realidad, “la dura cotidianeidad” de las grandes ciudades. Referente al tema Knights (2003) destaca:

Para los emigrantes borincanos, boleros como “En mi Viejo San Juan” (1943) de Noel Estrada, que expresan una nostalgia clara para “Borinquen querida”, proporcionaron un puente para mediar el desplazamiento temporal y espacial entre el pasado en la isla y el presente (p. 145).

Ese desplazamiento espacial en ocasiones doloroso, pero necesario y esperanzador para el migrante, sirve de escenario ideal para la escritura y musicalidad de boleros patrióticos-nostálgicos- como éste. Aunque su autor es originario de un pueblo, Isabela, no dudó en rendirle homenaje a la capital de Puerto Rico, específicamente a un Viejo San Juan, lleno de historias. Santiago Toro (2014) destaca que “la enorme importancia que alcanzó este bolero fue la razón por la que en los años de la década de 1970, el entonces alcalde de San Juan, el licenciado Carlos Romero Barceló lo oficializó como el himno de la capital puertorriqueña” (p. 2).

No existe una sola razón del motivo de la migración puertorriqueña, sino varias. Algunas de ellas son: la demanda por trabajadores que existía en Estados Unidos, les pagaban un sueldo moderado, pero al ser comparado con el de la Isla era muy atractivo. Scarano (2008) afirma refiriéndose a las industrias “niuyorquinas”: “Deseosos de llenarlas con trabajadores a los cuales podrían pagarles salarios modestos, algunos empresarios enviaron agentes suyos directamente a Puerto Rico a reclutar trabajadores” (p. 612). Asimismo el gobierno de turno, el Partido Popular Democrático, facilitó dicha conducta nómada. Scarano (2008) establece tres medios de promoción para la migración: aumentar el tráfico aéreo hacia los Estados Unidos, abaratar el precio de los billetes de avión y difundir avisos sobre unas grandes y beneficiosas oportunidades de empleo fuera de la Isla. Estos datos hicieron que muchos puertorriqueños tomaran la decisión de abandonar su patria. Esta práctica fue en aumento como muestra Scarano (2008):

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

El promedio anual de emigración, según estimados basados en estadísticas de viajeros entre Puerto Rico y Estados Unidos -de pasajeros aéreos principalmente- había sido de sólo 1,800 entre 1930 y 1940, y de 4,600 entre 1941 y 1945. Estos números se elevaron en épocas subsiguientes hasta alcanzar un promedio de 31,000 personas en 1946-1950 y 45,000 en 1951-1960. El punto más alto de la curva ocurrió en 1953; en este año, no menos de 75,000 puertorriqueños abandonaron su patria (p. 614).

Demás está decir que el tema de la migración ha sido uno de mucho pesar para los puertorriqueños a través de los años. No tan sólo por el abandono de su país, sino también, en ocasiones eran víctimas de abuso laboral. Por tal motivo se creó el Negociado de Empleo y Emigración bajo el Departamento del Trabajo de Puerto Rico. Destaca el historiador Fernando Picó (2003):

La función del Negociado era impedir que los trabajadores fueran víctimas de contratos engañosos o fraudulentos y fiscalizar para que cumplieran los acuerdos contraídos con los obreros puertorriqueños. Pero muchos obreros que iban a los Estados Unidos en la época de la cosecha, después de haber trabajado uno o dos años bajo contrato fiscalizado por el Departamento del Trabajo, aceptaban alguna otra oportunidad de empleo que conseguían por su cuenta. A veces eran víctimas de abuso” (p. 264).

Otro ejemplo de un bolero con unas similares características es *Soñando con Puerto Rico* (1969-1970) de Bobby Capó cuya elocuente título ya nos indica el objetivo que buscaba el compositor. Esta creación musical y lírica despierta en el puertorriqueño el amor patrio, especialmente cuando se está fuera de la Isla. Torres (2017) recuerda con respecto a este bolero:

La composición surgió a instancias de Irma Nydia. Seguramente el frío y el gris de la ciudad, unido a la ausencia de familiares y amigos, provocaron en ella la nostalgia de Puerto Rico y en una conversación le comentó: ‘Fíjate, Noel Estrada pasó a la historia

con *En mi Viejo San Juan* y con Rafael siempre es *Preciosa y Lamento borincano*, porque es una cosa patriótica que nos jala, ¿por qué no escribes una canción dedicada a Puerto Rico?. Él no vaciló en aceptar la sugerencia y sólo le pidió que se llevara a los niños (p. 262).

El comienzo del bolero ya resulta muy revelador sobre ese amor patrio al que me refería:

Si por casualidad, duermes y sueñas
que te acaricia la brisa y sientes
que el rocío mañanero besa tiernamente
tu mejilla y el aroma del café
te hace cosquillas, seguro sueñas
que estás en Puerto Rico.

Estas líneas son poesía popular enmarcada en un contexto histórico social. La letra de este bolero enfatiza ese ser caribeño de los puertorriqueños donde nos hace recordar, ese yo bolerístico, el lugar al cual pertenecemos. Nos hace recordar, en ese aspecto al poema *El contemplado* de Pedro Salinas, en el que la voz lírica refleja no tan sólo la belleza del lugar o paisaje maravilloso que hace feliz al poeta, sino también hace énfasis en la promoción para que otros y otras sepan del gran lugar al que él le escribe y describe.

De mirarte tanto y tanto,
de horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo
te he dado nombre; los ojos

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

te lo encontraron, mirándote.

Por las noches,

soñando que te miraba...

Tanto Salinas como Capó están atónitos ante la contemplación del paisaje-Salinas- y ante la ilusión del sueño-Capó-. Nosotros como lectores somos cómplices de Salinas y como escuchabolerísticos de Capó. Testigos de toda la descripción bucólica. Nos contagia la emoción exagerada del sentimiento de ambos escritores. Somos participantes de la cultura popular, que en sus diferentes manifestaciones, poesía-música, aporta a los valores del patrimonio de la nacionalidad.

Capó que, por su éxito artístico, vivió en Nueva York nos muestra a través de estas líneas su nostalgia, aquella en la que vivían muchos puertorriqueños al estar alejados de su terruño amado. El disco titulado *Despierte borincano* (1970), cuya carátula es un dibujo a lápiz del rostro de Capó sobre la bandera de Puerto Rico, denota cuánta nostalgia sentía por su país al encontrarse tan lejos de él. El disco contó con otros temas que también aluden a la patria como son *Mi Borinquen* y *Qué bueno es ser borincano*, pero ninguno alcanzó el éxito que obtuvo *Soñando con Puerto Rico* (Torres, p. 260). En una entrevista para la Fundación Nacional para la Cultura Popular (2016) la hija del compositor, Jacqueline Capó, decía lo siguiente:

Soñando con Puerto Rico es la expresión de toda la nostalgia que papi sentía por esta tierra. Por eso, cuando tuvo la oportunidad, decidió en cuerpo y alma trabajar por los puertorriqueños en Nueva York. *Despierte Borincano* fue controversial desde el título y por canciones como *Soñando con Puerto Rico*. A papi lo acusaron de haberse vuelto comunista por eso de *Despierta borincano*, respete primero a sus hermanos (Torres Torres, p. 1).

Pero estos músicos mencionados no fueron los únicos que emigraron a los Estados Unidos. También lo hicieron Rafael Hernández o Pedro Flores en la década de los años 20 y 30 (Cataño, 2010). Todos ellos, y otros muchos, quedaron integrados dentro de lo que se ha venido en llamar la Gran Migración Puertorriqueña, que estuvo favorecida desde el propio Puerto Rico o por la Operación Manos a la Obra, a su vez promovida por el gobierno de los Estados Unidos. De hecho, fue el primer gobernador, Muñoz Marín, quien favoreció la entrada de dinero desde el extranjero, principalmente americano, ofreciendo unos interesantes incentivos sociales. Esto provocó que, por un lado, se produjera un importante movimiento poblacional hacia San Juan y, por otro, que la ciudad de Nueva York se convirtiera en la principal atracción para un pueblo empobrecido (Basáñez, 2019). Scarano (2008), recoge este sentimiento en el poema *Nostalgia* referente al poeta Virgilio Dávila, en el que se encuentra ese lamento de un emigrado:

¡Mamá! ¡Borinquen me llama!
¡Este país no es el mío!
Borinquen es pura flama
¡y aquí me muero de frío!

3.7.4 El bolero y la milicia

Puerto Rico fue el único país hispanoamericano que participó masiva y activamente en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y esto, definitivamente influyó en el estado anímico y en los sentimientos de los compositores puertorriqueños. Como consecuencia, surgieron varios boleros en este contexto histórico y, de esta forma, la Segunda Guerra Mundial también tuvo quien la cantara. Scarano (2008) afirma referente a la relación de Puerto Rico y Estados Unidos:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

A finales de los años treinta aumenta la importancia militar de Puerto Rico para los EE.UU. De cara a una probable guerra contra la Alemania de Adolfo Hitler, la metrópoli pone en marcha planes que militarizan la colonia y sacan mayor relieve a su importancia estratégica (p.566).

Como ejemplo de la presencia del enfrentamiento bélico en la letra de los boleros podemos resaltar *Despedida*² (1941) de Pedro Flores debido a que en su letra se muestran los temores de los que salían al combate. El bolero presenta el adiós a la patria y a los seres amados como lo son la madre y la adorada. Esto acentúa la difícil decisión del yo bolerístico porque se involucra el sentimiento familiar, además, del patriótico.

Vengo a decirle adiós a los muchachos
porque pronto me voy para la guerra
y aunque vaya a pelear en otras tierras
voy a salvar mi derecho, mi patria y mi honor.
Ya yo me despedí de mi adorada
y le pedí a Dios que nunca llore
que recuerde por siempre mis amores que
yo ya de ella nunca me olvidaré.
Sólo me parte el alma y me condena
que deje tan solita a mi mamá
mi pobre madrecita que está viva
quién en mi ausencia la recordará.

El servicio militar obligatorio ponía en una situación crucial a algunos puertorriqueños. Destaca Falcón (2009) que tenían que abandonar, no tan sólo a su Isla, sino todo lo que eso implicaba. En

² El importante valor emocional de este bolero me animó a interpretarlo e incluirlo como material –resultado- de esta investigación.

muchas ocasiones ese soldado llamado a servir al ejército de Estados Unidos era el único sustento económico y emocional que tenía la familia. Era una situación hasta cierto punto inevitable para algunos jóvenes y que originaba ese gran dolor que recoge este bolero sobre la situación en la que se dejaba a las familias al partir:

Quién me le hará un favor si necesita
quién la socorrerá si se enfermara
quién le hablará de mí si preguntara
por ese hijo que nunca quizás volverá.
Quién le rezará si ella se muere
quién pondrá una florera en su sepultura
quién se condolerá de mi amargura si
yo vuelvo y no encuentro a mi mamá.

Rosado Vélez (2003) destaca que:

Daniel Santos se convierte en autorreferencialidad del bolero “Despedida” de Pedro Flores tras el reclutamiento de los puertorriqueños que luchan en la Segunda Guerra Mundial para defender a la otra patria, la norteamericana. De este modo, la mención de Daniel y del bolero que canta el abandono de la madre, la novia y la patria desposeída devela la situación histórica neocolonial de Puerto Rico cuyo destino político guarda correspondencia con otros países hispanoamericanos” (p. 811).

Esta canción fue vedada durante el acontecimiento bélico. Pedro Flores señalaba en una entrevista que “la prohibieron (...) porque los soldados puertorriqueños la escuchaban y no querían ir al frente. No querían dejar Puerto Rico” (Córdova, 2010, p. 94). Esta canción enmarca

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

el dolor de todo aquel puertorriqueño que veía la posibilidad de ingresar en las Fuerzas Armadas estadounidenses como una alternativa muy viable –o la única posible- para su progreso económico.

Daniel Santos como fue tan exitoso como intérprete muchas veces se olvida que también fue compositor. Entre sus composiciones se encuentra el tema de la milicia. Un ejemplo es el bolero *Triste carta*. Éste relata la historia de un soldado de la Guerra de Vietnam que fue herido de muerte y desde el hospital se despide de sus madre.

Triste carta (fragmento)

Triste carta recibió
la madre de un militar
cuando en Vietnam se encontraba
sin poder remediar...
en mi tumba una flor han de poner...

La guerra es un impacto social que se refleja en el bolero ya que éste nace del pueblo. La guerra fue y es un acontecimiento en la memoria colectiva del puertorriqueño. Otro de los grandes compositores puertorriqueños, Bobby Capó, también compuso y cantó referente al tema, *No son cobardes*. Ramos (2015) destaca:

... que le hace justicia musical a los muchachos del célebre Regimiento del 65 de Infantería, exaltados por el general MacArthur en la Segunda Guerra Mundial y luego condenados por los tribunales militares en la Guerra de Corea (p. 10).

No son cobardes (fragmento)

La Patria se quebranta
ante la pena y la injusticia,
que comente el prejuiciado tribunal.
Hoy dicen (las madres)
que prefieren verlos muertos,
a manchados en su honor
en una cárcel militar...

En esta época, tanto el ejército como los oficiales norteamericanos supervisaban que el reclutamiento de soldados se realizara siguiendo las indicaciones de los Estados Unidos. Como señala este autor, se trataba de “cultivar el patriotismo y demostrar que el soldado puertorriqueño, al igual que el americano, contrae la obligación de defenderla bandera y las leyes de los Estados Unidos” (Nieves Falcón, 2009, p. 62). El historiador puertorriqueño Fernando Picó en su libro *Historia general de Puerto Rico* (1988) ofrece el siguiente dato:

Decenas de miles de puertorriqueños fueron reclutados para el servicio militar norteamericano y sirvieron en los frentes del Pacífico, del Norte de África y de Europa. Para mucho de estos soldados boricuas, ésta era la primera vez que salían de isla... Para otros, por el contrario, la experiencia constituyó un deslindamiento que agudizó sus sentimientos antimilitaristas, sus nociones de identidad puertorriqueñista o sus aspiraciones de reivindicaciones sociales (p. 260).

3.7.5 El bolero y la patria. Independencia y política

Cuando en el bolero se le escribe o se le canta a la patria lo que se hace en realidad es volver la mirada hacia su origen, a la tradicional trova cubana que a tantos lugares hermosos y a tantos

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

hombres de la patria cantó y homenajeó. El bolero le da al pueblo un placer cultural a través de la mnemotécnica al provocar que los individuos que no vivieron o conocieron ese o tal acontecimiento histórico, social o político, a través de la letra de algún bolero puedan conocer algo de su identidad nacional. Incluso en ocasiones esa misma letra puede despertar el interés de buscar o investigar más a cerca de su referente histórico.

Puerto Rico, debido a su relación política con Estados Unidos, siempre ha tenido diferentes opiniones sobre cuál debería ser su paradero político. Un sector de la población se expresaba a favor de la separación de los Estados Unidos, la independencia y otro sector se mostraba a favor de la unión permanente con los Estados Unidos, la estadidad. El bolero ha sido participe de esas dos grandes facciones. El bolero, en la gran mayoría de las veces, se ha expresado a través de sus letras e inclusive a través de sus propios compositores a favor de la independencia. Tales son los casos de boleros como *Preciosa* y de compositores que se posicionaban abiertamente a favor de la independencia, como Sylvia Rexach, Guillermo Venegas Lloveras y Antonio Cabán Vale, entre otros. Es entonces por tal razón que el tema de la identidad sobresale en muchas de las letras del género. Es una defensa del puertorriqueñismo que se ve amenazado por la fuerte influencia norteamericana y esto es algo que ocurre desde la Guerra Hispanoamericana (1898) y tras la llegada de los estadounidenses a Puerto Rico.

Hay que recordar que la política estadounidense, aunque para algunos puertorriqueños era el gran sueño americano y creyeron en la “tierra prometida”, realmente reflejó la realidad de la pobreza del país. La política de Estados Unidos sobre Puerto Rico evidenciaba y condenaba al país a la miseria. Rodríguez Tapia (2006) señala:

... los estadounidenses, por medio de la *Ley de Cabotaje*, establecieron el control de nuestro comercio y, por ende, de nuestra economía. Esta ley pasaría a formar parte de la *Ley Jones*, que a su vez sería incorporada vía *Ley 600* o de Relaciones Federales a la

Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Por eso vemos que Rafael utiliza su música para denunciar la crisis que estaba pasando un territorio empobrecido por la manipulación y control económico de la Metrópoli, que les imponía a sus ciudadanos gobernantes extranjeros que ni los entendían, ni los comprendían. Como buen patriota, Rafael puso al servicio de su pueblo su talento musical (p. 179).

Fueron numerosos los compositores que no veían con buenos ojos la pérdida de independencia de Puerto Rico frente a los Estados Unidos y que recogieron en sus letras los avatares políticos, encarcelamientos, masacres y demás terribles circunstancias que rodearon estos terribles años. Es dentro de este contexto en el que el poeta Dávila animaba a los agricultores nativos a no vender sus tierras a los consorcios norteamericanos:

No des tu tierra al extraño
por más que te paguen bien.
El que su terruño vende
vende la patria con él.

También es el caso del bolero *Preciosa* de Rafael Hernández (1891-1966). Tanto el compositor como la canción merecen un especial detenimiento. Rafael Hernández, quien fuera conocido popularmente como “El Jibarito” fue un compositor puertorriqueño que, de manera bastante llamativa y a pesar de su lugar de nacimiento, se encargó de componer el himno de la Ciudad de Puebla, México. Lo más original de esta composición es que, como se ha señalado, su autor no es poblano, ni tan siquiera mexicano, sino, como ya he señalado, puertorriqueño, en concreto del pueblo de Aguadilla. Este hecho no es algo extraño, aunque pudiera parecerlo, ya que una de las características principales de la canción popular es el hecho de que, por un lado, se popularice como un género en que participan músicos de diversos orígenes nacionales y que, por otro, todos ellos reconozcan este género como propio. Es decir, y refiriéndome ya al bolero, se trata del

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

género popular de mayor difusión y aceptación general en América Latina y el primero que se identifica como música popular latinoamericana. Desde entonces y hasta ahora el bolero ha mantenido un lugar prominente en la industria cultural (Mercado Rodríguez, 2012, p. 43).

Hernández, en su composición del himno de Puebla, resalta el amor que le tenía al país donde vivió más de una década. A través de su letra podemos imaginarnos la Puebla de la cual él se enamoró. Hace énfasis en sus bellezas, enaltece sus riquezas y su bendición, leyendas, gloria e historia. Refuerza la relación con este país utilizando para finalizar el bolero un mi posesivo que lo hace tan poblano como aquel que sí nació en la tierra de Puebla.

Con el bolero *Preciosa* (1935) Rafael Hernández también recibió “sugerencias” sobre un cambio de letra como ocurrió con *Lamento borincano*. *Preciosa* es un bolero de temática política que denuncia, sobre todo, el problema colonial de Puerto Rico. Rodríguez Tapia (2006) señala: “Nuevamente Rafael rechaza con aplomo y dignidad el régimen colonial que impide todo desarrollo político y económico propio y que devasta, tanto nuestra cultura como nuestros recursos y medios económicos” (p. 99).

Preciosa

Yo sé lo que son los encantos
de mi borinquen hermosa
por eso la quiero yo tanto
por siempre la llamaré preciosa.
Isla del caribe
Isla del caribe
Borinquen.
Preciosa te llaman las olas
del mar que te bañan,

preciosa por ser un encanto
por ser un edén,
y tienes la noble hidalguía
de la madre España
y el fiero cantío
del indio bravío
lo tienes también.
Preciosa te llaman lo bardos
que cantan tu historia
no importa el tirano te trate con negra maldad
preciosa serás sin banderas,
sin lauros ni glorias
preciosa, preciosa te llaman los hijos
de la libertad.

Los versos: “no importa el tirano te trate/con negra maldad” causaron controversia en Puerto Rico porque se referían a que Estados Unidos era el tirano imperial que utilizaba todo su poder contra la colonia subordinada. Es entonces cuando el gobernador Luis Muñoz Marín le sugiere a Hernández que cambie la palabra “tirano” por “destino” para suavizar las cosas políticamente. Existen diferentes versiones de este bolero. Algunas grabaciones demuestran que el compositor hizo caso a la petición de Muñoz Marín y realizó ese cambio de palabra que le solicitaba Muñoz. Pero también existen grabaciones en las que se mantuvo esa palabra original que tanto incomodó al gobernador. Rodríguez Tapia (2006) dice al respecto:

A los populares³ tampoco les convenía que el pueblo viera a los americanos como tiranos durante la década del 40. La palabra “tirano” fue cambiada por la palabra “destino” tras la

³ Se refiere a los militantes en la política de Luis Muñoz Marín.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

objeción del sector político. Esta controversia generó dos versiones para la misma canción, una utilizando la palabra “tirano”, como establece la letra original, y la otra “destino”... La polémica llegó al punto que Rafael tuvo que expresar “yo la escribí con tirano” y añade “que la cante el que quiera cantarla como quiera cantarla...” (p. 159).

También la nacionalidad se despierta y se reaviva desde la supresión. Cuando el Estado quiere ocultar la historia real y sólo quiere que se conozca lo que ellos eligen para de esa manera tener más control sobre la población. Hubo canciones que se “engavetaron” y no se tocaron en la radio por muchos años. Este fue el caso de *El Patriota* de Leopoldo González. Bobby Capó, siendo ya una figura de éxito en la música, la grabaría el 20 de noviembre de 1940 arriesgando su futuro artístico. Esta canción fue censurada por dos décadas en Puerto Rico por haber sido dedicada al líder nacionalista Pedro Albizu Campos, quien asumiera la posición ideológica más enfrentada al colonialismo norteamericano y a quien el gobierno de Luis Muñoz Marín había encarcelado y condenado a 10 años de prisión por su ideología política (Nieves Falcón, 2009). Bobby Capó tenía conocimiento del peligro que corría ya que dos años al cantante Deogracias Vélez lo habían despedido de su trabajo porque en un programa radial y en un momento de euforia patriótica gritó al aire “Viva Puerto Rico libre”. He aquí la introducción y el final de la canción:

Entre rejas se encuentra el patriota
con el alma rota de tanto dolor
su delito es querer redimida
su patria querida del yugo invasor...
No importa lo inmenso de la adversidad
luchar y morir todos juntos por la libertad (Córdova, 2010, p. 36).

Cuando se grabó esta canción sólo había pasado tres años desde la Masacre de Ponce (21 de marzo de 1937) que tuvo lugar en la segunda ciudad más importante de Puerto Rico. Scarano (1993) describe este terrible suceso como sigue:

La fuerza policiaca - unos 150 hombres ‘bien armados’, dice el historiador Mathews, ‘con rifles, carabinas y subametralladoras’ - tomó sus posiciones en la ruta de la parada. Cuando unos 80 cadetes de la República, acompañados de una decena de *Hijos de la República*, iniciaron la parada al son de *La Borinqueña*, el policía Soldevila, capitán de la fuerza, les ordenó detenerse. Ninguno de los nacionalistas en fila estaba armado. Sonó un disparo. Siguió la cadencia mortal de más de un centenar de plomazos, que las armas de la policía regaron sobre los marchantes. Concluida la *Masacre de Ponce*, serían 19 los muertos, incluyendo dos policías, y casi 100 heridos. El Puerto Rico moderno jamás había conocido semejante derramamiento de sangre (p. 697).

Durante la Masacre de Ponce cuenta Pedro Flores que muchas de las personas que participaban en esta marcha cantó su canción *Sin bandera*, y que fue por esta razón, desde entonces, que la prohibieron (Córdova, 2010, p. 94).

Si mi patria tuviera su propia bandera
desplegada al sol...
Hoy no tienen los boricuas
en la tierra ni un rincón
no les queda más que un grito
que se ahogó en el corazón.

A la masacre de Ponce seguiría el asesinato del juez Cooper, lo que sería el mazazo definitivo a los nacionalistas. Como señala Nieves Falcón (2009, p. 111), “en el término de dos años, el régimen colonial, con la aprobación tácita de los intermediarios locales, logra eliminar la única

fuerza real de oposición que tenía el imperialismo norteamericano en la isla”. Otra canción que fue objeto de censura por su contenido patriótico fue la del compositor Pedro Flores *Bajo un palmar*⁴. La razón fue que contenía un pedazo instrumental de *La Borinqueña* (himno nacional de Puerto Rico) en uno de los puentes musicales. Aunque es una canción romántica que aparentemente habla de la playa y las palmas, el compositor desplegó un intervalo musical de la canción con la melodía de *La Borinqueña*.

Yo tuve un sueño feliz
quise hacerlo una canción
y mi guitarra cogí
puse todo el corazón.
Concentré pensando en ti
volaron las palomas del milagro
y escucha mi bien lo que escribí.
Era en una playa de mi tierra
tan querida a la orilla del mar
era que allí estaba celebrándose
una gira debajo de un palmar.

A pesar de los años transcurridos desde que la compusiera, Pedro Flores cree que todavía se recuerda las repercusiones que tuvieron algunas de sus canciones. Así, en una entrevista a Jaime Córdova (2010) afirmaba que “Todo lo que me ha pasado, esos falsos homenajes donde no me dejan ni hablar y que son payasadas y pretextos para otras personas, se debe a *Sin bandera*” (p. 95). En esto coincide Córdova, quien declara de manera tajante que: “una vez prohibieron sus canciones y ahora temen a su voz” (p. 96).

⁴ Este bolero está incluido en el disco compacto que acompaña esta tesis como resultado de la investigación

La política también está presente en la obra de Antonio Cabán Vale apodado “El Topo”. Además de la letra de su bolero *Antonia*, un elemento crucial en el significado del bolero es la conocida danza *Verde luz*, creada por él. Ambas letras se relacionan con la independencia de Puerto Rico y tratan el tema político. La letra de la danza muestra el deseo de libertad y de que la estrella de la bandera puertorriqueña nunca llegue a estar al lado de las 50 estrellas de la bandera norteamericana; esto se puede apreciar en los versos “libre tu cielo/sola tu estrella”. El bolero *Antonia* narra un episodio trágico-político en el país como denotan los versos explicados más adelante. *Verde luz* junto a *Lamento borincano*, *Preciosa* o *En mi Viejo San Juan*, es uno de los himnos nacionales no oficiales de Puerto Rico.

Verde luz

Verde luz de monte y mar,
Isla virgen del coral,
si me ausento de tus playas primorosas,
si me alejo de tus palmas silenciosas,
quiero volver, quiero volver.
A sentir la tibia arena
a dormir en tus riberas,
Isla mía, flor cautiva,
para ti quiero tener.
Libre tu cielo,
sola tu estrella
Isla doncella, quiero tener,
verde luz de monte y mar.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

En el bolero *Antonia* se reflejan las circunstancias que rodearon la anexión con los Estados Unidos. Este, con su título, hace referencia a Antonia Martínez Lagares, estudiante afín al independentismo asesinada el 4 de marzo de 1970 con ocasión de las revueltas que se produjeron en el país. Desde entonces el nombre de esta joven universitaria independentista ha sido historia como parte de la lucha anticolonial (Nieves Falcón, 2009). El bolero dice en sus primeros versos:

Antonia, tu nombre es una historia
de un pueblo que se busca
y se ha encontrado en ti.
Antonia, tu nombre es como un alba
los pájaros desatan la luz del porvenir.

El autor utilizó la metáfora de los pájaros como símbolo de la libertad y de un futuro libre del imperio colonial. En concreto, las facciones enfrentadas en torno a la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos eran, por un lado, sectores de la derecha, favorables a que ésta se produjera, y los de la izquierda, que defendían la independencia del país. Los jóvenes universitarios tomaron partido por estos últimos y en contra del anexionismo. Dentro de sus reivindicaciones, querían sacar de la Universidad al ROTC (Reserve Officers Training Corps), ya que para ellos representaba el oportunismo del imperio norteamericano. Estas protestas dieron como resultado que un policía asesinara a esta joven universitaria de tan sólo 20 años. Otra parte del bolero narra el trágico incidente:

Tu muerte la juventud la canta
es bandera en sus labios
y es bala de fusil.
Antonia, aquí estamos presentes
para mostrarle al mundo
la luz que nace en ti.

En el libro *Antonia tu nombre es una historia* (2019), el escritor y ex juez del Tribunal Superior y Tribunal de Apelaciones de Puerto Rico, Hiram Sánchez Martínez, se recogen testimonios de lo que ocurrió; uno de ellos es el de otra estudiante, Carmen A. Roldán:

Vi cuando el policía disparó a un grupo de jóvenes que se hallaban en «University Guest House», en la cual fue asesinada ella [Antonia Martínez Lagares]. Me encontraba en la calle a dos casas de distancia. En ese momento, aproximadamente diez policías macaneaban a los estudiantes, cuando dos de ellos se quedaron atrás, insultando a los estudiantes y viceversa. Fue cuando uno de ellos dijo: «Te voy a meter dos tiros». Momentos después, se oyó un disparo y yo vi que disparo el policía más blanco. Debido a la escasa luz no puedo identificar al policía con mucha seguridad ya que no pude fijarme en detalles. Pero sí estoy segura de que disparó y fue causante de la muerte de nuestra compañera ya que minutos después fue conducida en brazo por la calle hacia el hospital y oí a un policía que decía: «Eso les va a pasar a todos si siguen así. Bueno que le pase [presumimos que refiriéndose a Antonia Martínez Lagares] para que ustedes escarmienten».

El bolero, muy acertadamente, recoge dicho relato:

Aquellos que un día derramaron
tus pétalos de sangre no sabían que
así echaban las semillas en el aire
y a la vista del pueblo habrían de surgir.
Antonia, los pueblos no perdonan
un día esa ley se ha de cumplir.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

El relato da cuenta de lo duro que fue la situación. Incluso el monumento que se construyó en la Universidad de Puerto Rico en su memoria pocos años más tarde fue destruido durante la noche (Nieves Falcón, 2009). A día de hoy, 50 años más tarde de su muerte, no existen ni expedientes policiales y el asesinato ha quedado impune. Antonio Cabán Vale recogió la historia y denunció, a través de su arte, ese triste acontecimiento político en su canción *Antonia*, incluida en su disco compacto *Las manos del campo* (1975).

Sylvia Rexach, una de las compositoras de boleros más importantes de Puerto Rico, debe destacarse en este epígrafe por sus fuertes convicciones políticas. Rodríguez Santaliz en el libro *Sylvia Rexach... pasión adentro* (2008) se refiere a ella diciendo que:

Su amiga Ketty Cabán la describió como “independentista furiosa” que “cargaba la bandera” y afirmó que Sylvia escribió varias canciones alusivas a la independencia de Puerto Rico... La canción *Sola* trata del momento cuando en 1952 el Gobierno de Puerto Rico izó por primera vez la bandera puertorriqueña, junto a la de Estados Unidos, cuando antes sólo se izaba oficialmente la de Estados Unidos (p. 173).

Recordemos que en los años 50 el sólo hecho de mostrar la bandera de Puerto Rico era sinónimo de persecución política y hasta de cárcel. No olvidemos la *Ley de Mordaza* de 1948, que aprobó como delito grave todo lo que el Gobierno entendiera perturbación en contra del Estado y que más que todo lo que perseguía era al independentismo.

En la canción *Sola*, Rexach destaca la bandera: “Adornado mi cielo lindo/la bandera de aquí quiero mirar/realizando así un gran anhelo/ el anhelo de la libertad”. Aquí vemos cómo la autora utiliza la bandera como símbolo de identidad nacional, pero más que todo, como elemento puertorriqueñista y sinónimo de patriotismo. Como afirmara Rodríguez Santaliz (2008):

Sylvia no se alineaba con un solo grupo de partidarios de la independencia, ya que también compartía con nacionalistas, inclusive en su propia casa. De hecho, su amiga Pura Colón dijo que Sylvia era “nacionalista”. El músico Rafael Sharron dijo que era una independentista “fuerte e intransigente” que hablaba con gran admiración del líder nacionalista Don Pedro Albizu Campos (p. 175).

La figura de Albizu Campos ha sido destacada por su relevancia en la historia de Puerto Rico por numerosos estudiosos. Además de Rodríguez Santaliz (2008) o Nieves Falcón (2009) haya que recordar a Rivera de Álvarez (1983), quien le dedica estas palabras:

El problema particular del colonialismo político de Puerto Rico y la alternativa de su solución mediante el rescate de la soberanía nacional del país se hará patente desde los años veinte y treinta a través de las prédicas de Pedro Albizu Campos (1891-1964), caudillo intelectual y político del movimiento nacionalista puertorriqueño (p. 351).

Otro compositor puertorriqueño de boleros que a través de sus canciones trató el tema patriótico en esta misma época convulsa, es decir, cuando se producían enconados enfrentamientos en torno a la anexión a los Estados Unidos, es Guillermo Venegas Lloveras, quien siempre indicó que era independentista, incluso amigo del ya mencionado líder nacionalista Pedro Albizu Campos. El fundador del Partido Independentista Puertorriqueño, Gilberto Concepción de Gracia, le pidió al compositor de boleros Venegas Lloveras, por estar éste políticamente vinculado al independentismo, que compusiera el himno de dicho partido.

A continuación muestro parte de la letra del himno del partido político:

Yo quiero (fragmentos)

Allá en el seno de la montaña

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

se oye un criollo noble cantor
que va cantando de la mañana
hasta la hora que muera el sol.

En los versos anteriores Venegas Lloveras alude a la metáfora de la montaña como símbolo de la identidad puertorriqueña y el amor del jíbaro a su tierra. En la literatura y el pueblo puertorriqueños, en general, se identifica a la montaña (la tierra adentro) como símbolo del puertorriqueño. Políticamente hablando es el puertorriqueño que se aferra a sus raíces y se reniega a ser parte de cualquier anexión con el imperio estadounidense. En los versos posteriores, explícitamente, da rienda suelta a su sentir y expresa abiertamente su deseo de que Puerto Rico sea independiente.

Yo quiero que mi patria sea libre,
yo quiero mi bandera y blasón
un pueblo sin bandera no es posible
es un pueblo sin alma y sin honor.

El historiador Scarano (1997) dice del asunto:

... Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), una entidad dedicada a la lucha independentista por medios electorales y pacíficos. Concepción de Gracia se coloca a la cabeza de esta agrupación, la cual presidirá hasta su muerte en 1968... La fundación del PIP constituye una primicia histórica: es la primera organización de masas en proponer la independencia como objetivo principal de su prédica y práctica políticas (p. 726).

Venegas Lloveras, como casi todos los compositores, no se remite exclusivamente al género del bolero. En Puerto Rico el género musical de la danza se considera como uno de los géneros autóctonos. Esa puede ser una de las razones por la que muchos autores componen en dicho género. Lo vimos, páginas atrás, con Cabán Vale y su danza *Verde luz*. Otro compositor de boleros, en este caso Guillermo Venegas Lloveras, rinde homenaje al poeta nacionalista Juan Antonio Corretjer con la danza *Juan y Consuelo*. Al igual que Venegas Lloveras, Juan Antonio Corretjer y su esposa Consuelo eran asiduos luchadores por la independencia de Puerto Rico. Venegas Lloveras también le compuso una canción como homenaje, al líder nacionalista Albizu Campos. Tiene como título el elocuente *Libertad* (1947). La dedicatoria comienza con estos versos:

Cuanto te hayan devorado totalmente
las llamas redentoras de la gloria,
serás para el futuro del presente,
un asombro de honor en nuestra historia.

Libertad

Quiero luchar sólo por tu libertad
quiero luchar o morir
antes que humillado vivir.
Si he de caer con viril temeridad;
mi último grito ha de ser: ¡libertad!
¡Sangre y dolor por ti he de dar;
Por ti he de dar!
Si he caer con viril temeridad
mi último grito ha de ser: ¡libertad!

Estos autores son sólo algunos ejemplos de que, a través de la canción popular, y sobre todo los compositores de boleros, le han cantado al deseo de la libertad patriótica, elemento inseparable de la política puertorriqueña.

3.7.6 La visión divina en el bolero

El bolero también utiliza la figura de la divinidad y en muchas de sus letras aparece ese “Ser Supremo” en diferentes contextos: como cómplice, como testigo, como castigador, como juez en diversos asuntos amorosos. Rico Salazar (1988) recuerda que en la época dorada del bolero, es decir, entre 1930-1960 (p. 37), surgieron composiciones con esta temática. La razón procede, como es de suponer, del hecho de que los principales países en los que se desarrolló este género (México, Cuba, Puerto Rico, entre otros países latinoamericanos) tenían para esas décadas un fervor católico muy fuerte.

Quiero comenzar señalando que debido a ese predominio de la religión católica, en ocasiones las letras de los boleros también fueron objeto de la censura. Es esto lo que ocurrió con el bolero *La gloria eres tú* (1952) del compositor José Antonio Méndez. Torres (1996) señala que en una entrevista realizada por un reportero del periódico *Revolución* en 1963, José Antonio Méndez reconoció algunos de esos problemas. En concreto, y como recuerda:

...tuve problemas en México por una frase de *La gloria eres tú*; Toña la Negra la grabó como originalmente yo la había compuesto, diciendo: “desmiento a Dios”, esto me buscó el ataque de autoridades religiosas. Alguien dijo que cambiara la frase por “bendigo a Dios”. Aquí fue donde respondí que si no tenía derecho a desmentirlo mucho menos era quien para bendecirlo. Entonces fue que para evitar problemas futuros llegué a la frase definitiva de “bendigo a Dios” (p. 348).

Esta canción se escucha en diferentes países hispanoamericanos en la última versión, pero algunos intérpretes la cantan en la forma original. El bolero *La gloria eres tú* fue uno de los grandes y primeros éxitos del movimiento filinesco cubano. En él, el yo bolerístico declara firmemente que la gloria no está en el cielo, sino que está en su ser amado y en su relación amorosa.

La gloria eres tú

Eres mi bien lo que me tiene extasiado,
por qué negar que estoy de ti enamorado,
de tu dulce alma que es toda sentimiento.
De esos ojazos negros de un calor fulgor
que me dominan e incitan al amor,
eres un encanto, eres mi ilusión.
Dios dice que la gloria está en el cielo
y que es de los mortales el consuelo al morir.
Desmiento a Dios
porque al tenerte yo en vida
no necesito ir al cielo tisú
alma mía, la gloria eres tú...

Este tema de retar y no aceptar la “regla divina del paraíso” se puede igualmente encontrar en el bolero que tiene como título *Pecado* (con letra de Carlos Bahr y música de Enrique Francini y Armando Pontier). Este bolero alcanzó un gran éxito al ser grabado por el Trío Los Panchos. También aparece interpretado y grabado en el género del tango. El pecado versus el temor de Dios en el yo bolerístico:

Si es faltar a las leyes honradas
del hombre o de Dios,
sólo sé que me aturde la vida
como un torbellino
que me arrastra
y me arrastra a tus brazos
en ciega pasión.
Es más fuerte que yo
que mi vida, mi credo y mi sino
es más fuerte que el miedo a la muerte
y el temor de Dios (p. 196).

Este bolero ha visto modificada su letra de diferentes maneras quizá para evitar esa situación de censura. En ocasiones termina con los versos: “aunque todo me niegue el derecho/me aferro a este amor”, lo que supondría una versión más acorde y complaciente con el oyente de tendencia cristiana. En otros boleros el yo bolerístico señala a Dios como castigador. Es el caso de *Frío en el alma*, de Miguel Ángel Valladares:

Acaso, fue castigo de Dios
que te fueras así para nunca volver.
Frío en el alma desde que tú te fuiste
sombas y angustias sobre mi corazón.
Que loco empeño de revivir las cosas
de un pasado ya muerto del fantasma de ayer.
Frío en el alma porque no estás conmigo,
pena que llevo como una maldición.
Le he pedido a la Virgen que tú vuelvas,
porque si tú no vuelves me matará el dolor (Rico Salazar, p. 240).

Quiero mencionar el bolero *Santa* de Agustín Lara por suponer una unión entre el tema del amor y el de la santidad. En él la amada se utiliza como sinónimo de santidad:

Santa - Agustín Lara

Santa, santa mía

mujer que brilla

en mi existencia.

Santa sé mi guía

en el triste calvario

del vivir... (p. 179).

Se recoge, de esta forma, esa dualidad en la consideración de la mujer a la que me referiré más adelante de nuevo y sobre la que Zavala (2000) señala “En cuanto objeto “representado” por el discurso del poder, la iconografía de la mujer distingue desde siempre entre la señora/la ramera, la noviecita/la mujer perdida, entre tantas otras oposiciones” (p. 106).

3.7.7 Sexualidad y amor de pareja en el bolero

Aunque la sexualidad ha sido definida en numerosas ocasiones, y con diferentes variantes, las palabras de Michel Foucault son fundamentales en el acercamiento que hace de este tema. Este pensador francés recordaba que el término “sexualidad” no apareció hasta el siglo XIX y que las referencias que se pueden encontrar a esta palabra con anterioridad a esa fecha enmarcaban un significado diferente y no con el que posee en la actualidad (Giddens, 2000, p. 31). Malinovski (Giddens, 2000) se refiere además a los distintos grados o clasificaciones que se pueden encontrar en el amor. Entre ellos destaca la pasión como ese motor que atormenta a los enamorados y que es el que está presente en muchos de los boleros.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

En las letras de los boleros, encontramos varios temas esenciales entre los cuales sobresale la sexualidad y la experiencia erótica o pasional, que pueden aparecer como experiencia vivida o como deseo platónico. Siguiendo con Giddens, éste señala que el amor pasional siempre va a ser de tendencia liberadora, ya que provoca una liberación completa de la rutina pero también del sentido del deber. Y frente a él, se colocarían el ideal del amor romántico. Referente a este tema Londoño Díaz (2017) señala:

...se erige desde la búsqueda del otro a través de la subjetividad el bolero igualmente inaugura una nueva forma de percibir y entender el amor, sacándolo de la institucionalidad familiar, haciendo que el culto a la pasión se transforme, hasta el punto que la mujer a la cual se le canta no posea unos valores y unas costumbres determinadas de antemano por la sociedad en la que habita, sino que se la emparenta con esa erotización de los espacios urbanos propia de la modernidad (p. 23).

En el caso del bolero la sexualidad aparece, en muchas ocasiones de manera explícita, y no tan oculta como podría aparecer en una especie de lírica menos popular. Boleros como *Una aventura más* (1952) de Oscar Kinkleiner –que fuera un éxito en la voz de Leo Marini- o *Regálame esta noche* (1958), de Roberto Cantoral muestran encuentros sexuales esporádicos. Transcribo de manera parcial la letra del primero de ellos, *Una aventura más*:

Yo sé que soy una aventura más para ti
que después de esta noche te olvidarás de mí
yo sé que soy una ilusión fugaz para ti
un capricho del alma que te hace muy feliz.
Aunque me beses con loca pasión
y yo te bese feliz con la aurora que llega
muere mi corazón por ti.

Yo sé que soy una aventura más para ti
que después de esta noche te olvidarás de mí.

Como puede apreciarse, en ningún momento este bolero menciona la palabra amor. El encuentro de la pareja se rige, más bien, por la pasión. El yo bolerístico reconoce que sólo es una aventura, una ilusión. La aventura y el encuentro sexual ocasional son el eje central de la letra. Algo similar es lo que ocurre en *Regálame esta noche*:

No quiero que te vayas
la noche está muy fría
abrígame en tus brazos
hasta que vuelva el día.
La almohada está impaciente
de acariciar tu cara
tal vez te dé un consejo
tal vez no diga nada.
Mañana muy temprano
platicarás conmigo
y si estás decidida
a abandonar el nido
entonces será en vano
tratar de detenerte
regálame esta noche
retrásame la muerte.

En este famoso bolero de Roberto Cantoral, el acto sexual se presenta como prolongación de la vida: regálame esta noche/ retrásame la muerte/ con lo que se utiliza la metáfora del encuentro

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

amatorio como vida. En el bolero *Tan enamorada* (1952) de Luis Yáñez y Rolando Gómez, se presenta a la amada mediante una dicotomía muy interesante cuando la enamorada expresa “sí mi bien incrustame en ti” y a la vez se percibe como inocente ser “en ti seré tierna feliz, inocente ser” que se podría interpretar como el primer encuentro sexual de la amada.

Tan enamorada

Enamorada besaré tu voz
con calor para sentirte en mí
inquietamente gritará tu amor
sí mi bien incrustame en ti.
Y el relieve será tu cuerpo en mí
en ti seré tierna feliz, inocente ser
uno tú y yo enamorada
ciegamente yo,
inquietamente seguiré besando tu voz.

El bolero, por lo general, y como se ha podido apreciar en las letras anteriores, desarrolla un discurso marcadamente patriarcal en el que las mujeres se presentan como objeto -y no como sujeto- y en un papel sumiso y pasivo frente al del hombre que es quien decide cuándo y cómo (Butler, 2007).

Frecuentemente, en estas letras las mujeres quieren o se inclinan más a pedir amor mientras que los hombres solicitan meras relaciones sexuales, a esto último es a lo que se refiere Anthony Giddens (2000) en su libro *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. También alude a estas cuestiones Francesca Cancian (1987) cuando en su artículo sobre el matrimonio recuerda cuáles son los tradicionales roles de marido y mujer en la relación que establecen entre ellos y que es la presente en las letras de los boleros:

... el hombre establece la norma sobre la persona y conducta de su esposa. Fundamenta la norma de sus inclinaciones: él gobierna por decreto, ella por persuasión... el imperio de la mujer es un imperio de ternura... sus instrumentos de mando son las caricias, sus amenazas son las lágrimas (p. 21).

Esto ocasiona que el amor romántico no sea reflejado en el bolero como una expresión puramente masculina y es este hecho el que deja entrever Agustín Lara en una conversación con José Natividad Rosales:

Soy ridículamente cursi y me encanta serlo. Porque la mía es una sinceridad que otros rehúyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia. A las mujeres les gusta que así sea y no por ellas voy a preferir a los hombres (Monsiváis, p. 62).

El amor del que se habla en el bolero es un amor tierno y angustiante, porque la exageración del yo amante va de un extremo a otro: del amor a la pasión o del tormento a la felicidad. Sobre esta situación que representa el bolero, Castillo Zapata (1990) reflexiona en *Fenomenología del bolero*:

... lo vivo, lo padezco, lo transito, lo gozo, es cierto, pero ¿cómo llegar a comprenderlo realmente? ¿cómo llegar a decir con pleno conocimiento de causa en qué consiste el influjo que ejerce sobre mí y que me obliga ciegamente a obedecerle? ¿cómo explicarme a mí mismo las razones de esta sujeción alucinada al objeto que por su influencia no puedo ahora dejar de adorar? ¿y cómo explicarle a ese mismo objeto el escándalo de mi adoración? (p. 49).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Pero recordando la anterior cita de Malinovski (citado en Giddens, 2000), el amor puede conducir al escándalo y a la tragedia. Es eso lo que ocurre en el bolero que tiene como título *Nuestro juramento*, sobre el que reflexiona el cantante Gilberto Santa Rosa, entrevistado en este trabajo. Este bolerista recuerda que “inclusive en una época, los boleros eran muy trágicos. Entonces había que entrar en esa situación para ser una buena expresión”. Y es esta complejidad en los boleros de esta temática lo que me condujo a decidir grabar dos de ellos y adjuntarlos a este trabajo⁵. El primero de ellos es *Obsesión* de Pedro Flores y el segundo *Nuestro juramento* de Benito de Jesús, ambos compositores puertorriqueños.

Obsesión (fragmento)

Por alto está el cielo en el mundo
por hondo que sea el mar profundo
no habrá una barrera en el mundo
que este amor profundo
no pueda romper.

Nuestro juramento (fragmento)

Si yo muero primero, es tu promesa,
sobre de mi cadáver dejar caer
todo el llanto que brote de tu tristeza
y que todos se enteren de tu querer.
Si tú mueres primero, yo te prometo,
escribiré la historia de nuestro amor
con toda el alma llena de sentimiento;
la escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón.

El amor romántico es el precursor de la “relación pura” o romántica, aunque en ocasiones puede entrar en tensión con ella también. Max Weber describe esta práctica de excluir, pero a la vez incluir la sexualidad en el romanticismo, como un ingrediente de moral o de ética cristiana, especialmente protestante. “El amor rompe con la sexualidad a la vez que la incluye” (según citado en Giddens, 2000, p. 46). En el amor romántico tiende a predominar el afecto sobre el ardor sexual.

⁵ Estos dos boleros están recogidos en el disco compacto que acompaña esta investigación

... tiene sentido considerar que el amor apasionado [...] implica una conexión genérica entre el amor y la atracción sexual. El amor apasionado está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto. [...] Por esta causa, enfocado desde el punto de vista del orden social y del deber, es peligroso (Giddens, 2000, p. 44).

El yo bolerístico mezcla ambos amores, el romántico y el pasional, a los que Giddens (2000) se refiere con las siguientes palabras:

El amor romántico presupone cierto grado de auto-interrogación. ¿Qué siento hacia el otro? ¿Qué siente el otro por mí? ¿Son nuestros sentimientos lo bastante “profundos” como para sustentar un compromiso a largo plazo? A la inversa del amor passion, que se desarraiga erráticamente, el amor romántico separa al sujeto de un contexto social más amplio, de una manera diferente. Proyecta una trayectoria vital a largo plazo, orientada a un futuro anticipado aunque maleable; crea una “historia compartida”... (p. 50).

Pero el amor pasional puede sobresalir por muchas razones y en muchas ocasiones. El bolero puede cantar las verdades pasionales como son o puede imaginárselas. Pone al oído muchas circunstancias explícitas e implícitas. Y todas estas cuestiones son destacadas por los músicos entrevistados en este trabajo (y cuyas entrevistas completas se incluyen a modo de anexo). Es el caso de Rafael José, Ramoncito Rodríguez o de Chucho Avellanet, para quien “el rol social [del bolero] es el de enamorarse, cantarle al amor”. En el mismo sentido se expresan Sophy, quien apunta que conlleva “aprender a decir lo que sentimos, a transmitir sentimientos” o Alberto Carrión, que es tajante al afirmar que el bolero “es cantarle al amor y a la belleza”.

El yo bolerístico expone en la sociedad todo tipo de relaciones, las aceptadas y las no aceptadas. Las relaciones extramaritales encontraron en el bolero un aliado musical porque el amor pasión, al igual

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

que el bolero, transgrede los estatutos sociales del matrimonio. Algunos de estos boleros son: *Solo* (1944) y *Me castiga Dios* (1944) ambos de Alfredo Gil, *Dilema* (1949) de Juan Lockward o *Poquita fe* de Bobby Capó, entre muchos otros.

Solo (fragmentos)

Sé muy bien que te vas
y sufro tanto, solo me dejarás
por otro amor, pero qué voy hacer
si así lo quieres, sacrifico mi amor
te dejaré partir con tu nueva ilusión.
Solo me dejarás, solo muy solo
sé que no volverás nunca jamás.
solo, siempre solo, sin tu dulce calor
solo queda mi amor.

El yo bolerístico es víctima de la infidelidad, lo que representa un acto subversivo desde el punto de vista social, moral o religioso. Resignado, y como si tuviera la opción, expresa: “Te dejaré partir con tu nueva ilusión”. Luego cae en la realidad cuando acentúa su soledad con la repetición cuando el verso dice: “Solo me dejarás, solo muy solo”... Al final acepta su realidad: “sé que no volverás nunca jamás”.

El amor platónico o la ausencia del ser amado también son temas de gran interés en el bolero y de ello hay numerosas muestras en el género. Es el caso de *Un imposible amor* compuesto por Plácido Acevedo fue grabado por primera vez en 1942 o de otros, también muy conocidos como *Un siglo de ausencia* (1949) de Alfredo Gil o el bolero de Bobby Capó *¡Qué falta tú me haces!* Que fue grabado por Tony Pizarro en 1947 y que también interpreto como bolerista e incluyo en el disco compacto que acompaña este texto como resultado de la investigación.

También en el bolero *El reloj* (1957) de Roberto Cantoral se expresa, como los boleros anteriores, el sufrir del yo bolerístico ante la partida inminente del tú. Mediante el reloj, el autor nos hace entender que la despedida será inminente. La onomatopeya “tu tic-tac me recuerda” acentúa la angustia del yo, recordándole que le queda poco tiempo con el ser amado. También tratan del amor, los boleros *Triunfamos* (1966) de Rafael Cárdenas, en el que el yo bolerístico canta alegremente el triunfo en el amor con su ser amado y El bolero *Mil besos* (1950) de Ema Elena Valdelamar, que fuera grabado por Benny Moré en 1954.

3.8 LA MUJER EN EL BOLERO

La teórica Judith Butler en su libro *Deshacer el género* (2006) afirma que el género es performativo, es decir, se actúa, y que además se constituye –se crea- a partir de una serie de actos que son productos de las convenciones sociales. Es decir, lo que se acepta en general como esencia interna del género (a lo que se denomina “esencialismo de género”) es en realidad una mera construcción que se produce mediante un conjunto sostenido de actos. Como señala:

Esta caracterización ontológica admite que la apariencia o efecto del ser siempre se origina mediante las estructuras de significación. El orden simbólico elabora la inteligibilidad cultural por medio de las posiciones recíprocamente excluyentes de «tener» el Falo (la posición de los hombres) y «ser» el Falo (la posición paradójica de las mujeres (Butler, 2007, p. 116).

La construcción que se hace de la mujer en el bolero, continuando con Butler, se caracterizaría por mantenerse fuertemente anclada en una heterosexualidad binaria, algo que para esta filósofa americana no es natural sino que, por el contrario, se puede caracterizar como una producción normativa y, por tanto, naturalizada. La expresión del género es el fruto de una construcción-producción social, cultural e histórica que fija a las mujeres dentro de esa sociedad androcéntrica

y las encasilla en un espacio privado. Si como señalábamos páginas atrás, la música -el bolero- recoge las emociones, sentimientos, pensamientos e ideas del lugar en el que surge (Hormigos, 2008), resulta lógico el papel que la mujer desempeña en las letras en una sociedad fuertemente patriarcal como la que nos ocupa.

Esta consideración en la que se tiene a la mujer en la sociedad es reflejada claramente en el bolero en el que frecuentemente se encuentra la doble moral en los comportamientos y conductas de hombre y mujer y de los que se ha visto muchos ejemplos en las letras de los comentados páginas atrás. Uno de estos boleros es el explícito *Corazón negro*, bolero escrito por José M. Mateo:

Corazón negro

Tú tienes el corazón negro
tú sabes mi desvelo
y te burlas de mí.
Espero, que sufras algún día
con la misma agonía
que yo sufro por ti.
Quiero, me sorprenda el alma
lejos de tu infamia,
pérfida mujer,
quiero encontrar la calma
donde no te oiga
ni te pueda ver.
Tú tienes el corazón negro
y sabes que te quiero
y sabes mi penar

¡ay! Ingrata perdonarte no puedo
tal vez allá en el cielo
te podrán perdonar.

Notamos a un sujeto que, desde su dolor, le desea sufrimiento a la que según él no le corresponde. Inclusive es tanto el desatino que expresa y pone en duda hasta el perdón divino. En el bolero de Rafael Hernández notamos un sujeto enamorado que se niega a llorar su dolor a pesar de haber sido traicionado por su amada.

Lo siento por ti
Sueño de amor, que se esfumó
con tu desdén
vana ilusión, triste dolor
mi sueño fue.
No creas mujer voy a llorar lo que perdí
mi vida es cantar,
yo no sé llorar
lo siento por ti.
Lo siento por ti
porque tendrás el horrible pesar
de haberme roto el corazón
en mil pedazos
destrozando sin piedad, mi vida.

En este bolero escrito en 1941 se encuentra, una conducta muy característica de la sociedad androcéntrica y que es la negación a expresar los sentimientos. Ese rol es sólo para las mujeres tanto en la sociedad como en la letra de estas composiciones. Como destacara Butler en este sentido:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

El sujeto masculino sólo parece originar significados y, de esta forma, significar. Su anatomía supuestamente autofundada intenta esconder la represión, que es al mismo tiempo su base y la posibilidad permanente de perderla. Pero ese proceso de formación de significados exige que las mujeres reflejen ese poder masculino y que confirmen en todas partes la realidad de la autonomía ilusoria de ese poder (p. 117).

Es llamativo por esta razón el bolero *Lágrimas negras* compuesto por el compositor Miguel Matamoros en el que el sujeto (masculino) no duda expresar sus sentimientos y se lamenta diciendo:

Sufro la inmensa pena de tu extravío
y siento el dolor profundo de tu partida
y lloro, aunque sepas que el llanto mío
tiene lágrimas negras como mi vida.

Para Santiago Torres (2011) y con respecto a ese rol social masculino:

Lo relevante de este bolero es que es justo el montuno donde se expresa esa nueva mirada en la que el macho se entrega a la pasión, sin trabas sociales, ya liberado y entregado a la consumación del deseo, aunque reconoce que tendrá que asumir su muerte social, la de vivir en macho (p. 105).

Aunque excepcional, el bolero de Matamoros no es único en el tratamiento que da a la forma de expresar el sentimiento masculino. Similar en muchos aspectos es el *Inconsolable* (1941) de Rafael Hernández en el que el hombre hace de nuevo referencia al sufrimiento que le produce el desamor, ese “tanto sufrir tanto llorar” que se repite en la letra o esa exposición de los sentimientos que se advierte en las siguientes estrofas:

Lo mucho que yo sufrí
por esa ingrata mujer
ella no lo ha de saber
mejor prefiero morir.

Me fui a la orilla del mar
y las olas me decían
que ya tú no me querías
que dejara de llorar.

Lacan, según citado en Butler (2007), se refiere a ese rechazo al que se alude de manera insistente en el bolero con las siguientes palabras:

Sometido mediante la apropiación, todo rechazo está condenado al fracaso, y quien rechaza pasa a ser parte de la identidad misma de lo rechazado, es decir, se convierte en el rechazo psíquico de lo rechazado. La pérdida del objeto nunca es total porque se recoloca dentro de un límite psíquico/corpóreo que se amplía para albergar esa pérdida. Esto sitúa el proceso de incorporación del género dentro de la esfera más extensa de la melancolía (p. 125).

Pero es la mujer quien, con mucha diferencia, está sometida por las normas y convencionalismos sociales. Y estos, volviendo a Butler, aparte de regular la conducta de las personas, son punitivos en la medida que las personas se comportan de una manera distinta a lo estipulado” (Reyes Rodríguez, 2016, p. 215). La transgresión y el castigo que ésta conlleva afecta no sólo en los boleros sino en la sociedad preferentemente a las mujeres.

En el bolero *Perdida* de Chucho Navarro se plantea un tema controvertible referente a la moral, el de la prostitución, en la que se objetiviza y se deshumaniza a las mujeres al tiempo que se utiliza como un medio para reforzar la dominación masculina. El tratamiento que se les da a las mujeres desde esta cultura androcéntrica no sólo las reduce a un mero objeto sexual, sino que incluso se utiliza para calificar a las mujeres como prostitutas por naturaleza. Es a esto a lo que se refiere Giddens (2000) cuando afirma:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Para los hombres, las tensiones entre amor romántico y amor pasión se disolvieron separando el confort del entorno doméstico de la sexualidad de la querida o de la prostituta... la fusión de los ideales del amor romántico y de la maternidad permitiría a las mujeres desarrollar nuevos dominios de intimidad (p. 49).

Un ejemplo muy esclarecedor de esto es el bolero que tiene como título el explícito *Te llaman señora* de Bienvenido Granda y en el que puede escucharse:

Señora, te llaman señora,
todos te respetan sin ver la verdad,
señora, pareces señora,
y llevas el alma
llena de pecado y de falsedad.
Señora, tú eres señora,
y eres más perdida
que las que se venden por necesidad,
señora, has manchado un nombre,
el nombre de un hombre
que puso en tus manos su felicidad.
Señora, con todo tu oro
lástima me inspiras
pues vives la vida
sin Dios, sin moral.

La indefensión en la que se encuentra la mujer en la sociedad tiene un claro ejemplo en la letra de *Me las pagarás* en la que es claramente amenazada por el hecho de no corresponder al amor que se le ofrece. Compuesta en 1928 por el maestro Rafael Hernández alude repetidamente a esa

“mujer sin sentimientos y traicionera” de la que el enamorado quiere vengarse. Extraigo algunas estrofas que me parecen especialmente significativas:

Aún conservo la flor traicionera
ella sabe del mal que me has hecho
y es para ti,
porque cuando tú mueras voy a poner esa flor
en tu gélido pecho.
Y el que a hierro mata
le llega el día
en que a hierro también morirá.
Tú mataste mi alegría,
y algún día me las pagarás.

La fidelidad, principalmente su ruptura, también está presente en las letras de los boleros. Un ejemplo es el elocuente *No sigamos pecando* del puertorriqueño Benito de Jesús en el que se nos muestra una relación prohibida de dos sujetos comprometidos que tienen una relación entre ellos y no saben cómo acabar con su romance. A esto se refiere Giddens (2000) al señalar que:

El amor apasionado está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto. La implicación emocional con el otro es penetrante- tan fuerte que puede conducir al individuo o a los dos individuos a ignorar sus obligaciones ordinarias (p. 44).

La parte de la letra en la que se hace más énfasis, por ir recitada en lugar de cantada, es muy significativa sobre este el arrepentimiento que provoca la infidelidad:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

No quiero que tú sufras la indecible agonía
de ver un día marchitas las flores de tu amor...
Yo quiero que comprendas que tu vida y la mía
son caminos de angustia con un mismo dolor.
Por lo mucho que sueño con tu nombre bendito
por las noches sin luna que el dolor nos va dando
busquemos el olvido de este amor infinito
y renunciando a todo no sigamos pecando...

A pesar de la fuerte carga patriarcal que tenían en sus comienzos la práctica totalidad de los boleros, con el paso de los años ese rol pasivo femenino al que estaban circunscritos las mujeres se abrió camino. Ya no era la “femme fatale” –o al menos ya no era sólo eso- sino también la compositora o bolerista famosa que reclamaba un nivel similar al de cualquier bolerista masculino. Siguiendo con el tema Zavala (2000) comenta:

Si inicialmente el bolero estaba determinado por el acto de grabar con la pluma masculina, la forma de los caracteres alfabéticos empezó a responder a las nuevas exigencias. Y así enseñó un nuevo sentido de las proporciones sexuales, de las relaciones amorosas. La composición no tardó en presentarse, y empieza a desencadenarse el placer de la ficción amorosa escrita por mujer: el placer y el deseo en caligrafía de mujer (p. 79-80).

El yo bolerístico recorre la vida, refleja la existencia humana y perpetúa el amor. Por eso su recorrido es continuo y heterogéneo: le canta a la mujer, a la Patria, desmiente a Dios, transgrede los estatutos sociales, le canta a la identidad, nos hace reflexionar sobre asuntos históricos y sociales, en fin, el bolero es el desahogo y el reflejo musical del latinoamericano.

Capítulo IV

**4. EL BOLERO Y SUS INTÉRPRETES. UNA APROXIMACIÓN DESDE
LA ACTUALIDAD**

4.1 EL BOLERO A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOS BOLERISTAS

Si uno de los objetivos de esta Tesis -quizá el principal- es analizar mi propio proceso como intérprete valiéndome de toda la información que he ido recogiendo en la investigación sobre el bolero como género musical, la aportación de otros músicos, reconocidos en el campo, ha sido también crucial. Desde el momento en el que opté por realizar una investigación artística, o decidí que fuera parte de la investigación que ya estaba realizando, debía tener en cuenta que, como apunta Borgdorff (2005):

Las prácticas artísticas implican conductas, en el sentido de que los trabajos artísticos y los procesos creativos influyen en nosotros, nos ponen en movimiento y alteran nuestra interpretación y visión del mundo, también en un sentido moral (p. 17).

Para abordar este trabajo de investigación me he preguntado, ¿cómo toda la información que he adquirido en el transcurso de mi estudio afecta a mi interpretación? Pero también ¿cómo afecta al resto de intérpretes? ¿cómo afectan esos otros intérpretes a mi propia performance?

La interpretación y la labor del intérprete es un fenómeno diverso y complejo y por tales motivos su acercamiento debe producirse desde diferentes perspectivas. Como apunta Cook (2001), teóricos y musicólogos han considerado durante mucho tiempo que la música se dividía simplemente en “composición” e “interpretación” y para ellos la interpretación suponía una mera traducción de lo escrito en una partitura. Frente a esta consideración del artista, en esta Tesis se defiende que un músico crea cuando interpreta y es por ello por lo que me interesaba profundizar no sólo en mi propio proceso sino en el de otros músicos; en los fenómenos que acontecen en esos otros músicos cuando afrontan ese momento de enfrentarse

al bolero. Sobre este punto coinciden los boleristas a los que he entrevistado para realizar este trabajo: a la necesidad de que el intérprete realice una simbiosis con la música que interpreta. Es a esto a lo que se refiere Danny Rivera⁶ cuando afirma que:

...para interpretar bien un bolero definitivamente, tú, tienes que haber vivido algo. Podrías tener la capacidad, si eres joven, de ser un gran actor y por lo que te hayan dicho y por lo que hayas vivido de tus padres o abuelos, si eres cantor joven, puedes decirlo y expresarlo. Pero cantar el bolero como debe ser y haber vivido esa historia del bolero, si no la has vivido y no la has experimentado, no vas a interpretar el bolero. Vas a cantar una canción más.

Como ya señalé páginas atrás, la interpretación de un bolero debe ser una liberación emocional del cantante que puede reflejarse de manera histriónica. Como medio de expresión, el bolero conmueve, hacer evocar o apela a los sentidos de la audiencia por lo que pasará a ser parte de la historia de vida de cada espectador. Cada oyente lo adapta al momento que está viviendo, y esa es una de las razones por la cual el bolero ha prevalecido en diferentes generaciones. El tenor entrevistado Fabián Robles dice, referente a este asunto, que los boleros:

...expresan el sentir humano de una manera poética y nos remontan a un tiempo en el que se enamoraba a la pareja cantándole estas canciones a manera de “serenata”, lo cual siempre me ha fascinado y es una de las expresiones de la música y el canto que más me emocionan. En mi opinión, un bolero que se pueda dedicar es “un bolero con propósito.

Todo esto conduce a que para ser intérprete de boleros sea necesario realizar un buen trabajo de pre-interpretación que ayude a la performance y a la presentación artística. Todo es bienvenido en este proceso de creación: el conocimiento de los datos históricos relativos a la temática que se trata -como cuando interpreto *Despedida* de Pedro Flores y su alusión a la

⁶ Las respuestas de los boleristas están extraídas de los anexos que se encuentran al final de la Tesis

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

milicia- o a la memoria emotiva -cuando interpreto *¡Qué falta tú me haces!*- En mi caso y en referencia a esto último, me he servido de mis clases de actuación en la Universidad de Puerto Rico en Cayey y de uno de los textos que utilicé: *Un actor se prepara*, del conocido método Stanislavki (1984). Como señala este autor:

Para mí, como espectador, lo que sucedía en el interior de ustedes era de un interés mucho mayor. Esos sentimientos, sacados de su experiencia real transferidos a su parte, es lo que le da vida a la obra... Toda producción externa es formal, fría, y sin objeto ni significación si no está movida desde el interior (p. 140).

Volviendo de nuevo a Cook (2001), en esta Tesis se defiende la concepción de la partitura, en este caso el bolero, como un guion a desarrollar y no como un texto ya fijado que se debe seguir. La interpretación de la música occidental (especialmente la denominada música clásica) se basa en la existencia de un texto que ha sido comúnmente aceptado, y en un conjunto de convenciones que regulan la comunicación entre el compositor, el intérprete y la audiencia. Desde esta perspectiva, la performance es tan sólo ese momento en el que se produce la representación sonora de una obra que ya es conocida y está fijada en el imaginario popular. Philip Tagg se expresa en el mismo sentido cuando señala (según citado en Knights, 2003) que en la música popular no es suficiente, y por ende, no es lo más importante, la partitura, a la que Tagg considera de “nivel neutro o texto primario”. Ese conocimiento musical no puede ser el único que se tome en cuenta a la hora de estudiar la música popular.

Por el contrario, y como se destaca en este trabajo, necesitamos muchos más elementos a nuestra disposición; necesitamos comprender cómo es que la música es capaz de enlazar o relacionar identidades y patrones de comportamiento. Además, el contexto histórico, social o cultural hará que la interpretación musical del bolero, en este caso, tome unos matices únicos que son

los que el receptor recibirá y decodificará más fácilmente. Las prácticas y las exposiciones artísticas no están aisladas al individuo o al colectivo social, porque el arte siempre posee una ubicación en tiempo y espacio. El arte no se da porque sí, se crea, o se produce por algo o en reacción a algo, no es inocente su aparición. Es por esta razón por la que “En cada caso, la investigación artística debe examinar el contexto y la ubicación de su objeto de investigación” (Frayling, según citado en Borgdorff, 2005, p. 20).

Cuando cambiamos la concepción entre una y otra consideración, entre la obra como texto o como guion, la división que está fijada entre la obra ya fijada y la(s) interpretación(es) a las que pueda dar lugar, se difuminan. Es entonces y sólo entonces cuando la obra se convierte en un reflejo de la sociedad, en un recurso para entender la sociedad desde la que surge o, dicho de otro modo, la obra pasa a convertirse en generadora de significado social. Entiendo que la obra -el bolero- se encuentra por tanto en continua evolución; no es un monumento histórico sino una práctica dinámica en la que intervienen diferentes factores y elementos además del compositor. Aquí es donde se pueden enmarcar casos con el de La Lupe (al que me referiré más adelante), artista de la mayor relevancia que se sirvió del bolero para canalizar vivencias o y en el que mezcló de manera magistral su vida y su trabajo creativo. La Lupe se erige como artefacto cultural capaz de lograr que el mensaje (texto del bolero) cobre vida a través de su voz y su cuerpo.

Los objetos que consideramos artísticos se caracterizan por poseer una pluralidad de significados y no se produce en ellos una relación unívoca entre significado y significante sino que por el contrario se trata, siguiendo la obra de Umberto Eco (1992), de una ‘obra abierta’ y por tanto sujeta a múltiples interpretaciones. Y dentro de esa resignificación desempeña un papel crucial el intérprete. Hay que considerar que todas las prácticas generadas por los intérpretes son tan valiosas como la propia obra original y esa es la razón que me lleva a querer conocer la

perspectiva del resto de intérpretes. Su opinión y sus percepciones son tan valiosas como puedan serlo los textos escritos con los que les he dado forma a esta investigación.

Mi aproximación se sitúa por tanto en las antípodas de aquella de corte historicista que ha sido tan valorada durante tantos años y que ha promovido creencias férreas ante lo considerado auténtico, coartando en gran medida el trabajo del intérprete. Es a lo que refiriera Peñaranda al afirmar que “La visión historicista funciona como un embudo en el que solo cabe lo “auténtico” (Peñaranda, 2015). Me interesa conocer cómo se ha plasmado la personalidad de los boleristas en sus interpretaciones porque considero que mi labor como intérprete no es la de restituir o conservar sino re-crear: no se trata de transferir sino de transmitir y traducir a la vida actual (Peñaranda, 2015). A esta mismo es a lo que se refería Iris Zavala (1991), aunque ya centrado al bolero y a su interpretación cuando afirmaba:

La voz del intérprete -como mediador/a en este caso- le confiere todo el contenido potencial al mensaje. El tema -central en el bolero- es sobre todo social; es decir, las relaciones sexuales/eróticas tal y cual éstas se perciben dentro de una comunidad específica. Cada bolero las individualiza y las inscribe nuevamente mediante el/la intérprete, que dota de una entonación especial los ideales, sueños y conflictos de su grupo sexual (p. 66).

4.2 SOBRE LAS ENTREVISTAS

Como observador participante me decidí por utilizar el método de entrevista autoetnográfica interactiva. Como señalan López-Cano & San Cristóbal Opazo (2014), este método “consiste en entrevistar a otros sobre temas que nos interesan particularmente a nosotros con el objetivo de localizar con mayor precisión las propias creencias y convicciones por medio del contraste con

las ideas de otro” (p. 166). Este tipo de entrevista me permite hacer una autorreflexión con las entrevistas realizadas, y además incluir algo que me interesaba dentro de mi proceso de indagación, incluir la autoentrevista.

Las entrevistas nos permiten conocer los testimonios de artistas que trabajan diariamente de alguna manera con el género y les permite a ellos expresar su sentir del mismo. Coincidimos en que el bolero ha sobrevivido a todos los tiempos y a las distintas corrientes o tendencias musicales en gran medida por su profundidad de discursos, por sus grandes intérpretes, por sus extraordinarios compositores, arreglistas y directores musicales. Todos los artistas entrevistados-cuyos nombres relacionaré a continuación- coinciden en que es una historia de algún momento que el compositor escribe y que el intérprete le cuenta al colectivo que a su vez se identifica, de alguna manera, con la misma. Cada uno de los participantes-artistas señaló la importancia del bolero, no tan sólo en el aspecto romántico con el que usualmente se asocia, sino más bien con el de la historia, la literatura popular y la interpretación.

4.2.1. Los intérpretes

En total entrevisté a 17 artistas de boleros, amigos y compañeros de profesión, entre los cuales se destacan directores musicales, compositores, productores y cantantes. Mucha de la información referente a la trayectoria profesional y artística de cada uno de ellos y que presento a continuación ha sido recopilada de la *Fundación Nacional para la Cultura Popular* de Puerto Rico (dirigida por Javier Santiago) y de mi experiencia personal con algunos de ellos.

Chucho Avellanet es un cantante puertorriqueño con más de 5 décadas de carrera artística. El bolero siempre ha sido un género musical dominado por él, tanto así que en Venezuela se le conoce como bolerista. Se ha presentado en Perú, Argentina, Guatemala, México, República Dominicana, Venezuela y en las ciudades hispanas de los Estados Unidos. En 1972 compitió

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

en la primera edición del Festival OTI (Organización De Televisión Iberoamericana-Gran Premio de la Canción Iberoamericana) celebrado en España, representó a Puerto Rico y obtuvo un cuarto lugar. Aún está activo en la música y en la actuación.

Danny Rivera consta de más de 5 décadas de carrera artística. De los cantantes puertorriqueños es el único que se ha presentado en el prestigioso Carnegie Hall de Nueva York en tres temporadas diferentes. Ha grabado más de 75 discos de larga duración entre los países de Venezuela, Argentina, República Dominicana, Estados Unidos y España, en donde vivió un tiempo. Es admirado por muchos de sus colegas, como demuestran las entrevistas para esta Tesis, como un excelente intérprete de boleros.

Ángel “Cucco” Peña es un versátil artista puertorriqueño. Es músico, director, productor, arreglista, compositor y cantante. Es egresado del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Ha grabado junto a artistas de la talla de Franco De Vita, Gilberto Santa Rosa (entrevistado para esta Tesis), Marc Anthony, Celia Cruz, Chayanne, Ricky Martin, Willie Colón, Rocío Jurado y José Feliciano, entre muchos otros. Con su gran conocimiento musical y con su voz grave de barítono-bajo se destaca en las bohemias artísticas puertorriqueñas, en ocasiones como cantante y otras dirigiendo las orquestas que acompañan a los boleristas.

Victoria Sanabria es la trovadora más famosa de Puerto Rico. Fue la primera intérprete femenina (tenía 19 años) en ganar el prestigioso Concurso de Trovadores que auspiciaba Bacardí. En el 2011 se incorpora al género del bolero y graba su primer disco compacto *Victoria Sanabria, Boleros*. Al año siguiente continua en el género romántico y graba su segundo disco *Boleros II*.

Alberto Carrión es un cantautor puertorriqueño. Aunque en su juventud se sumergió en la revolución “rockanrolera” de los años 60 asimismo incursión en otros géneros musicales. Por ejemplo, Lucecita Benítez, quien era en los años 70 la mayor figura de la música popular en Puerto Rico, lo apadrinó como cantante solista. Las composiciones de Carrión se han escuchado

en las voces de Danny Rivera, Lucecita Benítez, Ednita Nazario, Alberto Cortés, Eydie Gormé, José Luis Rodríguez, Marco Antonio Muñiz, Gilberto Santa Rosa, entre otros. Su canción más famosa es *Amanecer borincano*, pero ha compuesto boleros como *Velero*, *Camino abandonado* y *Mi felicidad* que han grabado grandes intérpretes.

Gilberto Santa Rosa es actualmente uno de los cantantes y salseros más importantes de Puerto Rico. También ha tenido mucho éxito como bolerista. Incluso en la entrevista para este trabajo me indicó que él puede terminar uno de sus conciertos con un bolero y el entusiasmo del público no decae. Es uno de los cantantes puertorriqueños de más fama internacional. Goza de innumerables reconocimientos y galardones como: Grammy Americano (2007), Grammys Latinos (2006 y 2010), Premios Billboard (en varias ocasiones) y muchos premios más. Asimismo incursionó como productor y realizó producciones para el bolerista Gilberto Monroig y el cuarteto *Los Hispanos*.

Rucco Gandía es un cantante, productor, músico, compositor y arreglista puertorriqueño. Aunque su mayor éxito como músico y cantante ha sido con su grupo de rock Radio Pirata, también ha trabajado como músico con grandes boleristas, entre ellos Danny Rivera. Es un músico muy talentoso e instruido. Cuenta con un Bachillerato de *Berklee College of Music* en Composición Musical. Además posee estudios de Maestría de *Boston University* en Composición Musical. En el campo literario ha compuesto música para teatro como: *La pasión según Antígona Pérez* del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y *Don Goyito, el Musical* del dramaturgo puertorriqueño Manuel Méndez Ballester.

Fabián Robles es un cantante lírico puertorriqueño, con voz de tenor. Aunque su especialidad es el bel canto, y tiene en su haber una vasta experiencia en la representación de roles estelares en las óperas de gran trascendencia histórica y cultural como *Otello*, *La Bohème* y *Don Pasquale*, es un amante del género del bolero. En sus presentaciones de música popular interpreta y reconoce la importancia de los géneros musicales de la danza y el bolero. En su repertorio

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

bolerístico nunca falta *Preciosa* de Rafael Hernández. Robles es producto, académicamente hablando, de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Ambos, Robles y yo en nuestros años universitarios, pertenecíamos al Taller de Teatro Lírico de dicha institución.

Sophy Hernández es una cantante puertorriqueña que se ha destacado nacional e internacionalmente en diferentes géneros musicales como merengue, salsa, balada, bachata y bolero. Ha trabajado con maestros musicales como Tito Puente, Willie Colón y Julio Gutiérrez (compositor del famoso bolero *Inolvidable*), entre otros. Sin duda el bolero es uno de los géneros que le ha permitido aún estar vigente. Es una cantante que desde los años 60 - cuando se trasladó a Nueva York contratada por Tito Puente como vocalista para su orquesta (en esos tiempos el bolero era el género musical que no podía faltar en ningún repertorio de cualquier orquesta)- ha gozado del gusto del público. Se ha presentado en México, Argentina, República Dominicana, Haití, Ecuador y Venezuela, entre otros países.

Rafael José es un artista polifacético. Médico dentista de profesión, se destaca en el campo artístico en el que ha ejercido de actor, animador de televisión y cantante. En 1980 el productor Paquito Cordero lo seleccionó para que representara a Puerto Rico en el Festival OTI que se celebraría en Buenos Aires, Argentina. Obtuvo el Primer Lugar con la canción *Contigo mujer* de la autoría de Ednita Nazario y Laureano Brizuela. En su discografía existen 2 discos de boleros. El primero fue *Rafael José interpreta a Bobby Capó* (1980). En este disco algunos boleros que se destacan son: *Soñando con Puerto Rico*, *Poquita fe* y *Piel Canela*. El otro disco fue *Boleros de América* (1998).

Rei Ortiz es un músico, cantautor, productor y arreglista puertorriqueño. Se estrena como productor musical con el cantante Danny Rivera de manera especial en producciones discográficas para la época navideña. Es el caso de *Mi tierra me llama* (2007) álbum en el que participé como corista en algunas canciones-, *Corazón jíbaro* (2008) producción en donde se

incluye el bolero de su autoría *Mensaje de amor-* y, unos años más tarde, *Renace en Navidad* (2011). En estas producciones Ortiz se destacó en la guitarra acústica, el cuatro puertorriqueño, el bajo, la percusión, los teclados y el violín. Entre sus premios se encuentran *People Voice* Competencia Internacional de Compositores (2009), galardón que es el primer latinoamericano en obtener y un año más tarde, el *Premio Paloma de la Paz* (2010) dentro de los Premios Paoli como galardón especial por sus temas inspirados en el amor, la esperanza y la paz.

Silverio Pérez es un músico, cantautor, escritor y presentador de los medios de comunicación puertorriqueños. Inició formalmente su carrera musical con el grupo *Haciendo Punto en Otro Son*, fundado en 1975, y con el que grabaron 14 discos de larga duración que no se centraban en un único género musical. Este grupo tuvo el fervor del público en las décadas de los años 70, 80 y hasta principio de los 90. Recorrieron todo Puerto Rico, se presentaron en el Caribe, América Latina y Estados Unidos. Aunque su fuerte fue la nueva trova, tuvieron éxitos como *Verde luz* de Antonio Cabán Vale y canciones del español Joan Manuel Serrat. También el bolero fue parte de su repertorio. Incluso Pérez, como integrante principal, incluyó parodias como Bolero de Mastropiero (o simplemente Bolero) y *Tango* (di vestimenta interiore).

José Noguerras es un cantautor puertorriqueño. Ha gozado del éxito en diferentes géneros musicales como la balada, la salsa, el rock, la música navideña y el bolero. Cantantes de fama internacional como Cheo Feliciano, Rubén Blades, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Willie Colón, Gilberto Santa Rosa, entre otros, han interpretado sus composiciones. Algunos de sus boleros más famosos son: *Amada mía*, *Aquel bolero de ayer* y *Esta canción*. Ha sido galardonado como compositor del año por la revista *Billboard* y cantante del año por los Premios Agüeybaná y Cemí.

Ángel “Cuquito” Peña. Trompetista y cantante, es un artista puertorriqueño, hijo del destacado director musical Cucco Peña. Al igual que su padre, participa en diferentes actividades al estilo de Piano bar e interpreta boleros famosos. Desde niño ha estado expuesto

al fascinante mundo bolerístico de Puerto Rico y ha cantado con grandes exponentes como Chucho Avellanet.

Ramoncito Rodríguez es un cantautor y músico puertorriqueño fundador del Trío Los *Andinos* (1962). En su trío, vigente aún, es segunda voz y guitarrista. Algunos de los artistas notables que han grabado con el Trío son Marc Anthony, Chucho Avellanet, Andy Montañez y la llamada bolerista de América, Carmen Delia Dipiní. El Trío, aunque interpreta géneros musicales variados, está principalmente especializado en la música romántica, y sobre todo los boleros. En el 2008 su producción *Bohemio* junto a Chucho Avellanet recibió su primera nominación a los Premios Latin Grammy. En el 2011 con la cantante Carmín Vega rindieron homenaje a Rafael Hernández en la grabación discográfica *Homenaje a Rafael Hernández*. Tal homenaje se presentó en el Teatro Sylvia Rexach en San Juan, Puerto Rico.

Libeth Avilés es cantante y bolerista puertorriqueña. Es la voz femenina de la Banda y Orquesta del Municipio de Caguas. Ha grabado 4 discos compactos con los arreglistas Cuqui Rodríguez y Pablo López, ambos pianistas que la acompañan actualmente en sus actividades de bohemia. Ha cantado con dos de los hijos de dos grandes compositores puertorriqueños estudiados en esta Tesis; en concreto, con Jacqueline Capó (hija de Bobby Capó) y con Alejandro “Chalí” Hernández (hijo de Rafael Hernández). Asimismo, ha cantado con la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. En la presentación de su último disco compacto *Alas del alma* cantó junto al intérprete Danny Rivera.

Debido al enfoque autoetnográfico de este trabajo, debo citarme entre los músicos e intérpretes que han reflexionado sobre el bolero, aunque mis reflexiones no se encuentran circunscritas a este epígrafe sino que se encuentran a lo largo de todo el trabajo. Debo reconocer, sin embargo, que también he reflexionado sobre muchas de estas preguntas y que ello me ha ayudado a tomar conciencia de algunas cuestiones que me han ayudado en la realización de esta Tesis.

4.2.2 Boleristas ante el bolero

La información recogida, y que se resume a continuación, procedentes de sus respuestas se manejó de manera cualitativa. Además, se partió de métodos inductivos de categorización y agrupación de los datos. Se escogió un acercamiento cualitativo porque el objetivo era conocer la actitud y las experiencias del grupo de músicos. Según Manso Rodríguez (2008, citado en Suárez Alfonso, 2015) “la gestión de la información es el conjunto de las actividades que se realizan con el propósito de adquirir, procesar, almacenar y finalmente recuperar, de manera adecuada, la información que se produce o se recibe...” (p. 73). Estas técnicas sirven para describir las interpretaciones que los participantes realizan sobre los temas que se abordan pero sin olvidar que los investigadores también realizan una función constructiva cuando interpretan los datos (Dale, 1973).

Se realizaron inicialmente 15 preguntas a los 17 entrevistados. Algunas de las mismas se fueron fusionando a medida que los artistas brindaban sus contestaciones. Las preguntas versaban sobre diferentes aspectos del bolero, ya que mi objetivo era obtener información sobre experiencias con el género musical e influencias de los diferentes artistas entrevistados. Asimismo, conocer el trasfondo musical de cada bolerista en relación con el género y las diferentes épocas ya que los entrevistados pertenecen a diferentes generaciones. Además quería acopiar, algo que para mí es muy importante, la relación bolerista-público (qué sienten ellos al interpretar y qué perciben del público al escucharlos).

Las preguntas realizadas fueron las que relaciono a continuación. Las 16 preguntas están divididas en 4 bloques de contenidos. El primero de esos apartados tan sólo quería situar al músico en la entrevista ya que, obviamente, yo conocía de antemano todas las respuestas que me dieron. Estas preguntas iniciales sirvieron para introducir a los entrevistados al acto.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Bloque I. Datos básicos sobre el entrevistado

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Qué edad tiene y cuánto tiempo lleva en el arte de cantar o componer? ¿Qué edad tiene y cuánto tiempo lleva en el arte de cantar o componer?
3. ¿Es usted cantante o compositor?
4. ¿Qué estudios musicales tiene?

Bloque II. El acto performativo. Relación artística con el bolero

6. ¿Tiene algún bolero favorito?
7. ¿Qué le hace sentir?
8. ¿Siente siempre lo mismo cuando lo escucha o lo interpreta?
9. ¿Interpretar un bolero influye en sus emociones?

Bloque III. El bolero ante el paso del tiempo

12. ¿Cuál es su cantante favorito o su mayor influencia en el género del bolero?
11. ¿En esos años de inicio hasta el presente ha visto cambios en la manera de cantar, de la instrumentación, de la temática o de componer?
13. ¿Quién piensa usted que ha sido el mayor exponente del bolero?

Bloque IV. Papel del bolero en la sociedad

14. ¿Creen que el bolero ayuda a formar la memoria colectiva y la identidad? ¿Cómo?
15. ¿Creen que el bolero cumple un rol social?
5. ¿Qué le aporta a usted el bolero?

Al formular estas preguntas quería conocer todos los datos posibles de la relación que mantenían cada uno de estos intérpretes con el bolero. Por eso las preguntas abarcan cuestiones

tan dispares como su formación, gustos personales o relación artística al género. Para la investigación que estaba realizando era muy importante conocer esa relación personal que se establecía entre cada uno de ellos y el género musical que interpretaban. La mayor parte de sus respuestas están presentes, de una manera u otra, a lo largo de esta Tesis. En ocasiones he parafraseado sus respuestas o las he reproducido de manera literal y en otras me han hecho reflexionar sobre cuestiones que me habían pasado desapercibidas o a las que yo no había prestado demasiada atención. También me han servido para conocer información referente a la historia del género al ofrecerme datos que en ocasiones no se recogen en las publicaciones o en los artículos de investigación.

En los epígrafes siguientes extracto muchas de las respuestas obtenidas de ellos agrupadas por bloques de contenidos. Otras muchas de estas respuestas se pueden encontrar a lo largo de la tesis doctoral.

4.2.2.1 El acto performativo. Relación artística con el bolero

Este bloque me resultaba especialmente interesante para conocer más sobre el acto performativo en otros músicos. Entiendo el acto performativo como un espacio de problematización, y no de mera representación de algo ya conocido. Es el papel de creador el que está presente en artistas como Danny Rivera para quien la parte creativa en el bolero que se origina en la interpretación es insustituible para el bolerista. Como apunta Rivera, cuando escucha un bolero que a él le gusta quiere ser él quien lo interprete, quiere ser él quien recree la historia que va a ser contada. Por eso son diferentes, para este artista, las sensaciones que surgen al interpretar y al tan sólo escuchar el bolero:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Al principio cuando escuchaba ese bolero favorito lo que sentía era ganas de yo cantarlo o cantarlos todos. En el momento que uno ya va creciendo y uno tiene la oportunidad de cantarlo y luego expresarlo y presentarlo frente al público pues ya es otra sensación. Son sensaciones muy diferentes que siento: cuando lo escucho y cuando lo interpreto.

La reacción artística debe ser fundamentada en cada palabra del bolero, darle la importancia que amerita cada significación explícita o implícita. Castillo Zapata (1990) reconoce que la palabra en el bolero lo mismo sirve para decir lo decible como lo indecible.

Para Gilberto Santa Rosa la respuesta a esa pregunta es similar a la obtenida de Rivera y la simbiosis que debe producirse entre un cantante y lo que canta, necesaria:

Bueno, hay “genios” que cantan y cantaron boleros, entonces uno trata de hacer lo mejor posible dentro de sus recursos. Posiblemente hay cantantes que te hacen sentir cosas que tú quisieras sentir interpretando. Yo soy fiel fanático de la música, entonces te puedo decir que no es lo mismo cuando tú lo escuchas que cuando tú lo cantas. Y también ocurre que lo oyes cuando no está bien cantado y lo sufres.

Es algo similar a lo que yo siento al interpretar boleros ya que la diversidad temática, lejos de limitarme, enfatiza mi potencial creador. Es la re-creación y resignificación que se produce de la obra con cada una de las interpretaciones que realizo de ella. Es esta resignificación la que he buscado yo, como intérprete de boleros, al escoger el titulado *¡Qué falta tú me haces!* de Bobby Capó como uno de los que interpreto en el disco compacto en esta Tesis Doctoral. Roman Jakobson (1960) en *Linguistics and Poetics* ya se refería a esa importancia que tienen las palabras en la poesía y en cómo esas palabras pueden afectarnos al convertirse en una imitación del hacer humano, en una “imitación de estados de ánimo (*stasis*)” (Merquior, 1999, p. 89).

También me interesaba de manera especial en este bloque la forma en la que el bolero influye en las emociones de quien lo interpreta. La interpretación musical es considerada como un acto que no sólo modula y desdibuja las prácticas preexistentes sino que también es constructivo por cuanto crea de nuevo sus propias condiciones creativas. Se pone en juego de esta manera un nuevo tipo de intérprete que, liberado de tradiciones fijadas y abierto a reconfiguraciones críticas de objetos musicales pasados, resignifica aquellas obras que interpreta. Las respuestas de todos los entrevistados a esta pregunta son muy similares. Para Alberto Carrión el acto de interpretar es similar al de desnudarse frente al público; para José Nogueras, interpretar un bolero es irse en un viaje por sentimientos, nostalgias y deseos; y Silverio Pérez es incluso más tajante al afirmar que si el bolero no influye en sus emociones, es imposible que pueda interpretarlo. Ramoncito Rodríguez señala que hay que internalizar el mensaje que uno como intérprete está llevando a través del bolero, para que se pueda llegar a las emociones. Libeth Avilés recalca la diferencia entre cantar e interpretar (que quizá podríamos identificar entre esa diferencia que establecía Cook entre texto y guion), y afirmaba haberse emocionado hasta las lágrimas al interpretar un bolero. Y Rucco Gandía señala que la interpretación de un bolero lo pone en contacto con su ser interior. Todo esto conecta perfectamente con lo que afirmaran Ascanio Barrios & Chasi Escobar (2019): “El bolero reafirma su rebelión y su libertad, marca su momento histórico y establece su originalidad en unión de una vida con su obra” (p.74). En mi caso, y siguiendo con la segunda parte de la pregunta, para mí el bolero es un intercambio ilimitado de historias y sentimientos sin fronteras geográficas.

En el mismo sentido, y de acuerdo a lo anterior, la interpretación de cada bolero influye de alguna forma en los músicos entrevistados. Sophy señala que “Me evoca nostalgia y me hace recordar tiempos muy bonitos de mi niñez. Inclusive uno de mis discos de boleros se titula *Nostalgia*” o Rucco Gandía apunta que “Me transporta a un profundo sentir que va más allá de lo material, el amor a la pareja, a la patria y a mí mismo”. Ramoncito Rodríguez, que “Me llena de emoción, me transporta, me enamora” y Libeth Avilés, que “El bolero me refleja, es un cruce de

emociones y sensaciones en diversas circunstancias”. Pero no sólo sentimientos o evocaciones de carácter romántico. El bolero, además, puede hacer despertar o enfatizar los sentimientos de identidad nacional. Son especialmente propicios aquellos boleros que tratan esta temática, como son los boleros *Preciosa* y *Lamento borincano* de Rafael Hernández o *Soñando con Puerto Rico* de Bobby Capó. Como ya se destacó páginas atrás, la aparición del bolero como un producto cultural de manifestación y estética popular cumple la función de formación o de reflexión de la identidad histórica, sentimental, musical y literaria (Rodríguez Tapia, 2006).

4.2.2.2 El bolero ante el paso del tiempo

Me interesaba empezar preguntando por las influencias de los boleristas para aproximarme en lo posible a sus trayectorias artísticas. La respuesta casi unánime de todos ellos fue la de Gilberto Monroig, quien fuera un excelente maestro de cómo se debe interpretar un bolero. Su época dorada fue de los años 1950 a los 1980. El cantante y compositor Alberto Carrión añadía a este nombre el de Chucho Avellanet. Algunos de ellos recordaron en concreto el bolero *¡Qué falta tú me haces!*, que me quedó grabado en la memoria -debo decir- la primera vez que lo pude escuchar. Rucco Gandía hace referencia a otros muchos boleristas como Gilberto Monroig, Danny Rivera, Carmen Delia Dipiní, Luis Miguel y, otro de los entrevistados, Ángel “Cuquito” Peña, apunta que “en lo personal aprendí muchos boleros escuchando discos de Don Gilberto, Danny Rivera y Cheo Feliciano.

La figura de Gilberto Monroig ha sido también un referente en mi trayectoria artística como bolerista aunque no el único; de Danny Rivera aprendí su versatilidad de cantar y de interpretar varios géneros musicales y la utilización siempre correcta de su registro vocal; de Chucho, es una de las voces más educadas referente al bolero, su colocación de las notas, su vasto repertorio de boleros y su serenidad ante el arte de cantar. Y por último, de Gilberto Monroig, su fraseo, su manera de decir el bolero.

Como ya se ha destacado en las páginas precedentes y también lo han hecho los boleristas entrevistados, la interpretación es fundamental en este género musical y debido a ello son muchos los elementos que deben ser tenidos en cuenta por el cantante al abordar la obra. No sólo la afinación sino también e incluso tanto como ella, el contexto o la presencia escénica. Como destaca García:

Quien utiliza la voz como instrumento musical, es decir, el o la cantante, tiene que adiestrarse, estudiar y practicar tanto o más que el músico que toca cualquier otro instrumento con dominio y nivel aceptables para producir cualquier tipo de música, sea buena o mala. El hecho de que o sea un instrumento externo y que no lo podamos ver ni tocar requiere una conceptualización, dedicación, compromiso y estilo de vida que no precisan otros instrumentos (García, 2012, p.36).

Esa importancia que se señala en el acto performativo me condujo a interesarme por la opinión de estos músicos sobre los cambios o adaptaciones que se han ido produciendo en la manera de interpretar así como en la instrumentación de los boleros o en su temática. Chucho Avellanet recoge en su respuesta esa evolución producida en el género, para él muy fácil de advertir.

Antes eran cantantes de grandes voces. Un ejemplo que puedo dar es el doctor Alfonso Ortiz Tirado, Néstor Chaire, José Mojica. Eran grandes tenores, el mismo Pedro Vargas. (...) Como ejemplo de eso te puedo mencionar a Lucho Gatica, una voz melódica. Los acordes comienzan a cambiar también a unos disonantes.

Encuentro de especial relevancia la anécdota que recuerda a continuación de estas palabras y que nos muestra la manera tan fácil en la que en ocasiones se producen esos cambios. Continúa Avellanet diciendo,

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Te voy a contar algo que el propio José Luis Moneró me contó. Él me dijo que cuando comenzó con la orquesta de Rafael Muñoz en *El Escambrón* (un sitio de baile en San Juan muy importante en la época desde donde se transmitía un programa radial) lo iban a botar por el simple hecho de tener una voz pequeña. Al dueño del local no le gustó la forma ni la voz de Moneró, pero sí le encomendó que le enseñara las canciones al próximo cantante que vendría. Para sorpresa del sueño cuando este llega a su casa y le pregunta a su esposa sobre qué le parecía el cantante (refiriéndose a Moneró) ella le contesta ‘qué lindo canta el muchacho ese que tienes’, le dijo ella a su esposo. El dueño pensó que si a la esposa de él le gustó eso le iba a gustar a las mujeres, esa forma de “decir”-interpretar el bolero. Desde ese momento Moneró despunta con sus éxitos y en la orquesta de Rafael Muñoz. Yo creo, desde entonces, en eso; es decir, decir la canción suavemente. Claro también depende de la canción que vayas a cantar, por supuesto.

Quiero mencionar aquí que esta contestación que realiza Avellanet y, en concreto, la anécdota que recuerda sobre Moneró, ha influido fuertemente en mí y me ha hecho reflexionar sobre el timbre de voz que empleo en alguno de los boleros que interpreto, incluso en los incluidos en esta Tesis como parte de mi investigación. Me refiero a *Tú me acostumbraste* (especialmente en la segunda vuelta-la repetición), *Nuestro juramento*, *Mar y cielo* y en *¡Qué falta tú me haces!* A mi entender en este último es donde más claramente se nota la sugerencia del maestro y colega⁷.

Especialmente interesante me parece la respuesta obtenida de Rivera destaca y que podría entroncar, una vez más, con una de las consideraciones que realiza Cook (2001) sobre la interpretación. Si, como dice este autor (recordando a Martin), “Performances rather than scores, are at the heart of the listener’s world” (p. 3), han tenido que producirse necesariamente modificaciones de enjundia no sólo en la forma de afrontar cada bolero sino

⁷ A esta influencia me refiero al tratar sobre la interpretación que realizo de estos dos boleros. Ver capítulo IV.

también en el gusto del público, que se ha visto modificado por diferentes influencias musicales. Y es así a lo que se refiere Rivera cuando señala que:

...el género comienza a tener influencias, empiezan los cambios naturales en el contacto con otros países, Estados Unidos, los músicos grandes de Estados Unidos visitaban Cuba. Ejemplo el movimiento del feeling cubano tiene influencias del jazz. Ahí José Antonio Méndez, precursor, crea una forma que abre el bolero a tener mucho sentimiento como en el jazz, el blues y entonces por ahí comienza un bolero diferente.

En mi opinión como bolerista, se pueden encontrar numerosas diferencias en la interpretación de un bolero y eso es lo que marcará las diferencias en los intérpretes; si el cantante es joven, en ocasiones, interpreta los boleros al modo en el que se interpretan las baladas, quizás porque desconocen el fraseo característico de este género. También se han producido cambios en la instrumentación, que desde la segunda mitad del siglo XIX se realizaba con guitarras y rasgado y con un tempo un poco más acelerado del que conocemos hoy día. Se decelera cuando el acompañamiento del bolero se realiza con un diferente instrumento y la guitarra es sustituida por el piano, en la mayoría de las ocasiones.

Esta modificación en la instrumentación se produjo cuando el bolero viajó de Cuba a México a través de la Península de Yucatán (Pedelty, 1999). Pero este cambio, aunque de importancia, no es el único que ha afectado al género. Posteriormente se han ido incorporando otros instrumentos, hasta llegar incluso a participar el acompañamiento de estas piezas, orquestas enteras. Me refiero a las llamadas "Big Band". Respecto a la temática, encuentro que también se han producido cambios significativos ya que en sus inicios el contenido de las letras giraba en torno a la denuncia social, y era frecuente encontrar boleros que se enfrentaban, con la letra, a situaciones injustas como la falta de agua potable y de los recursos necesarios para una vida digna. Pero a pesar de todos estos cambios que se han

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

producido en el género bolerístico, la temática o la instrumentación, se ha mantenido la esencia del género de esta música a lo largo de los años.

La misma opinión es mantenida por la cantante Sophy, quien hace referencia con sus palabras a las modificaciones a las que está sujeto este género musical. Como señala:

...“Todo cambia”. Lo importante es que, el público, no pierda de perspectiva lo importante que es seleccionar, con sumo cuidado, qué escogemos como bueno, y a qué le prestamos atención. Los cambios no siempre son malos. En muchas ocasiones, nos llevan de un nivel a otro superior. Por ejemplo, cuando Luis Miguel, muy bien orientado por quien fuera su representante en ese momento, grabó boleros de antaño con arreglos musicales muy atemperados, y han sido sus producciones más exitosas. En muchas ocasiones, en mi caso, he sentado la pauta de la tendencia musical del momento. Es decir, no está mal que haya cambios. Debemos procurar que, los mismos, sean para mejorar, y no para entorpecer el desarrollo y divulgación de la buena música.

Coincido con Sophy en que Luis Miguel llevó al bolero a otro nivel en un momento en que el género no estaba en su mejor momento y que lo popularizó entre una generación que no estaba acostumbrada al bolero. Pero también creo que se debe señalar que Luis Miguel no cantó los boleros como boleros, sino que los cantó casi como baladas (forma ésta de cantar el bolero a la que me he referido páginas atrás). Quizá lo hiciera para llegar a un mercado más juvenil, en ese entonces menores que él o sus contemporáneos, pero también se pudo haber hecho para ganar una mayor cantidad de público y tener acogida en el mercado musical, algo que ocurrió. Es ésta una opinión que está extendida entre muchos de los expertos del género y que tendría que ver con los límites que se deben establecer en la performance. Es decir, ¿hasta dónde puede llegar la interpretación? Irving García es tajante con respecto a este tema en su opinión:

Quienes nacieron en los ochentas (los ochentosos, como se llaman así mismo) sufrieron el infortunio de conocer el bolero en la voz de Luis Miguel, quien es sin duda un buen cantante, pero no de boleros. Luismi, como le dicen los allegados, sacó el bolero de fase y también lo saco de frase. Su pecado mayor lo fue ignorar la idiosincrasia bolerística y no honrar su inmensa tradición interpretativa. El resultado fue otra cosa y no boleros (García, 2012, p. 112-113).

Pero también se pueden encontrar ejemplos de músicos que han pasado a la posteridad por su estilo único, que han podido marcar una época determinada y que además han sido admirado de manera unánime. Es el caso de la Lupe, una de esas cantantes que, por su trayectoria y por su manera de interpretar, merecen tener un lugar predominante en la historia del bolero. Su forma de cantar, muy diferente a todo lo que existía en la época, la hizo inmediatamente famosa. Como apuntan Ascanio Barrios & Chasi Escobar:

...el artefacto cultural “La Lupe”, requiere una mirada que lo ubique más allá de su definición naturalizada para pensarlo como instrumento conceptual en permanente productividad, no solo por lo que representó para el espectáculo y la cultura latinoamericana y caribeña, sino por lo que su lectura sigue produciendo (2019, p. 69).

La Lupe es de esos casos en que la vida y la obra de un artista van de la mano como elementos inseparables para la productividad. Tanto así que los espectadores se pudieran confundir en la lectura de su productividad (considerando la productividad como texto en el artista); me refiero a difuminar las fronteras entre una y otra, entre la vida y la obra artística: “Ese lugar *entre* lo real vital y el discurso que es el bolero, es el que encarna en La Lupe, en su carácter movedizo, en esa personalidad inasible que la coloca en un espacio siempre *otro*”

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

(Ascanio & Escobar, 2019, p. 70). La Lupe, a través del bolero, fusiona su vida con el género y con el discurso que se crea alrededor de su figura como diva caribeña y todo lo que está alrededor de ella como artista le sirve o le influye en su proceso de creación. Ella encontró en el discurso del bolero el medio para que su cuerpo y su voz construyeran unas subjetividades latinoamericanas durante varias décadas, sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado.

Santa Rosa, otro de los entrevistados, también hace referencia a esos cambios producidos en el bolero aunque para él no son de tanto calado como los anteriormente señalados de Luis Miguel o el más destacado de la Lupe. Se refiere, en concreto, a la diferente instrumentación del bolero en función del espacio en el que se interprete. Es decir, que en sitios íntimos se prefiera un acompañamiento básico acústico o, por el contrario y cuando el espacio lo requiera, un acompañamiento sinfónico. Por su parte, Cuquito Peña y Rei Ortiz señalan los cambios tecnológicos que se pueden producir para realizar la instrumentación, pero destacan la importancia de que, a pesar de esos cambios, se mantenga intacta la esencia del género.

En general, los cantantes entrevistados entienden que cada generación debe aportar nuevas ideas en lo referente a la composición, la temática, la interpretación vocal, los arreglos, pero siempre que esos cambios no supongan que el género pierda su esencia musical. Es ésta también mi opinión: puedo tener de referencia a cantantes gloriosos del bolero como Gilberto Monroig, pero igualmente puedo interpretar un bolero con un acompañamiento musical más electrónico que acústico. Pero debo reconocer que en ocasiones unos instrumentos son más adecuados que otros. La guitarra le brinda atmósfera al bolero, le da intimidad; no es lo mismo cantar con una banda de músicos o con una orquesta que con la solitaria guitarra. Inclusive la guitarra con sus puentes o arpegios puede metaforizar el llanto o la nostalgia del intérprete. De esto nos podemos

percatar en boleros como *Despedida*, *En mi Viejo San Juan* o *¡Qué falta tú me haces!* En mi trayectoria artística y profesional como intérprete de boleros, he considerado una prioridad tener presente, en todo momento, los orígenes del género y el hecho de que en sus comienzos se interpretarse con un simple acompañamiento de guitarra. Y esto es algo que he tenido siempre presente en mi producción discográfica y que, quizá, haya sido mi homenaje al género bolerístico.

4.2.2.3 Papel del bolero en la sociedad

Este bloque de preguntas me parecía de la mayor importancia en mi investigación ya que es algo que ha hecho que se modifique mi interpretación de algunos de los boleros y me interesaba saber si había ocurrido también con los entrevistas. Como ya se ha indicado páginas atrás, considero que la obra musical -en la continua reinterpretación y re-creación a la que es sometida con el transcurso de los años- se puede convertir en un reflejo de la sociedad y en generadora de significado social. Con esta pregunta quería conocer cuál era la opinión de algunos de los boleristas más destacados del género y si se había producido en ellos esa transformación que había advertido en mi manera de interpretar algunas piezas.

La opinión de todos ellos fue muy similar. Según Libeth Avilés, el bolero representa “la voz de la sociedad a través de la lírica y el melodrama”; para Rucco Gandía, “es un fenómeno unificador de culturas y sentimientos”; para Rei Ortiz, “uno de sus encantos es que trasciende las clases sociales”; para Victoria Sanabria, “es una memoria colectiva e identidad que al tocar las emociones y los sentimientos se hace parte de nuestras tradiciones e historias”; y para Cucco Peña, “nos crea una consciencia”. José Noguerras, Ángel “Cuquito” Peña y Silverio Pérez coincidieron contestando que, como todo arte, el bolero cumple un rol social. Danny Rivera, referente a este tema señala:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Yo creo que el rol social viene desde el sentimiento, de querer mantener una raza, una cultura, una identidad que representa lo que somos. Por eso es que el bolero, aunque tiene más de 100 años, perdura. Hay gente haciendo un nuevo bolero en el siglo XXI porque tienen otra cultura, tienen otras historias que contar. Como por ejemplo Sabina, claro teniendo como influencia todo lo que hemos hablado anteriormente.

Este género musical, a través del tiempo y de las épocas, ha marcado los diferentes periodos históricos. Por ejemplo, el bolero *Despedida* de Flores cumple el rol social de crear consciencia acerca del servicio militar estadounidense obligatorio y todo lo que eso conllevaba para el puertorriqueño. Asu vez el bolero *En mi Viejo San Juan* de Noel Estrada refleja el problema migratorio de las décadas de los 40 y 50. De la misma manera bolerística, Bobby Capó con *Soñando con Puerto Rico* recrea la nostalgia del emigrado puertorriqueño, especialmente del que vive en Nueva York. Asimismo Rafael Hernández con sus boleros *Preciosa* y *Lamento borincano* muestra a la sociedad puertorriqueña desde la década del 30 en sus aspectos, más que todo, político-económicos. El bolero es un vehículo idóneo para que, por un lado, el pueblo se identifique y por otro, para que el intérprete y el compositor, a través de sus artes y conocedores del significado y la trascendencia de lo que están cantando, recreen la realidad histórico-social. Se produce por tanto una retroalimentación entre unos y otros que resulta enormemente enriquecedora para el género.

La vinculación del bolero como forma de transmitir o ayudar la memoria colectiva y la identidad es un tema que ha sido tratado en las páginas precedentes pero que me interesaba abordar desde la opinión de los boleristas más destacados. Jiménez Benítez se expresó sobre este tema al destacar que:

La canción popular es vida, es tiempo y es espacio, en ella se vuelca con gran emoción y sinceridad el afecto del hombre (sic) por lo más cercano y visible identificándose con todo aquello que le rodea. Es vibración afectiva que se expresa con imaginación a través de la palabra oral. Muchas veces el recuerdo se hace presente y late con honda emoción en el alma del poeta cantor. Este es heredero de la tradición de la cual forma parte y es también quien le da continuidad. Todos los que lo escuchan sienten la canción como suya, y con ello se logra afirmar la identidad nacional (1996, p. 31).

La respuesta de los cantantes a esta pregunta fue unánime. Para el cantante Rafael José, el cantautor Alberto Carrión y el cantante, compositor y músico Rucco Gandía el bolero es un género que sirve para unir Latinoamérica, que trasciende fronteras, y que, por tanto, es una manifestación de la hispanidad. Otros de los participantes en esta entrevista, además de su contestación afirmativa, señalaron que la memoria colectiva y la identidad se enfatizan cuando al bolero se le asocia con un país en particular. Es lo que ocurre con boleros tan conocidos como *María bonita* de Agustín Lara, y su vinculación con México, o *Campanitas de cristal* de Rafael Hernández, con Puerto Rico (en opinión de Danny Rivera).

También algunos boleros sirven para motivar la añoranza y el recuerdo y así lo señaló Victoria Sanabria:

...hay canciones en bolero que marcan épocas y recuerdos de la memoria del pueblo. ...el famoso bolero de Pedro Flores *Despedida* que hiciera famoso Daniel Santos. En este bolero se aludía a la difícil situación del puertorriqueño referente a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). ... el bolero de Noel Estrada, *En mi Viejo San Juan*, como reflejo de la añoranza del puertorriqueño que tuvo que abandonar a la Isla, pero que nunca ha perdido el deseo y la esperanza de volver.

Para Rei Ortiz el bolero es un legado que nos permite revivir sentimientos y memorias que de otra manera hubiesen quedado enterrados en el pasado; para el director musical Cucco Peña, el bolero se convierte en la banda sonora de distintas generaciones; para el tenor Fabián Robles se produce una identificación del público con las letras y por último, en opinión de Libeth Avilés, a través del bolero se enlaza el pasado, el presente y la realidad de un pueblo.

Las respuestas de los entrevistados se encuentra en la misma línea que lo que señalaran William Rowe y Vivian Schelling (1994, según citados en Knights, 2003, p. 5) “cuando describían la música popular como la banda sonora de la vida cotidiana”:

Esa música ayuda a formar la memoria colectiva, la identidad y el deseo del individuo mediante una experiencia material. Es decir, el consumo cultural en el contexto de las prácticas cotidianas forma parte del proceso constitutivo de las identidades.

4.2.2.4 Otras interesantes ideas a destacar

En el bolero, al igual que en la música o en las artes, es necesaria la comunicación y el intercambio que se producen entre el yo bolerístico y el público. Mientras que el primero ofrece una gama enorme de sentimientos, el segundo recoge esos sentimientos, o al menos una parte de ellos, y los altera para que sean parte de su vida. Aunque el bolero pueda presentarse con un discurso específico, el receptor puede hacer una reorganización de ese mensaje se le ofrece porque, como destacara Zavala, “las palabras se re-agrupan, se re-definen, se re-semantizan, se re-articulan a partir del receptor o receptora de la letra del texto” (Zavala, 2000, p. 107).

Todos los boleristas entrevistados coincidieron con esa re-semantización de las palabras que se produce en estas piezas musicales y, de acuerdo con ello, afirmaron la influencia que produce la música en quien la escucha. Aunque muchos de ellos también indicaron que esa influencia en el oyente depende en gran medida de la capacidad interpretativa del cantante o de la identificación del público con la historia. Porque “interpretar bien un bolero puede lograr que el público recorra contigo, paso a paso, esa historia cantada hasta identificarse y expresar sus emociones: reír, llorar o hasta levantarse y aplaudir de pie” (Libeth Avilés) y porque “El público se emociona porque cuando tú estás transmitiendo el bolero, el público siente ese sentimiento” (Ramoncito Rodríguez,). Por su parte, Gilberto Santa Rosa añade en esta misma línea que “Si el público se cree la historia, por la buena interpretación del cantante, entonces sí causará emociones en el público” porque, como Danny Rivera destaca de manera rotunda, “El público es el protagonista del bolero. Tú, como intérprete, le estás contando la historia a la gente que lo está viviendo”.

En mi opinión, el intérprete tiene que abordar esa historia como si fuera de su propia vida, estudiarla, ver en qué punto de la letra o de la música puede enfatizar tal o cual sentimiento para que el público se identifique. El bolero es un género musical que hace sentir emociones profundas en la vida diaria, emociones que cualquier ser humano experimenta. Cuando he cantado boleros clásicos conocidos, el público los canta y los vive. Los hacen parte de sus vidas, de sus experiencias.

Esta conexión tan estrecha entre el bolero y el intérprete es crucial y va más allá del acto performativo, afectando a otras facetas de la vida y no sólo las musicales. Rei Ortiz señala la influencia del bolero cuando afirma que “Como músico y compositor utilizo como punto de partida al bolero cuando compongo en otros géneros musicales”. Rucco Gandía va incluso más allá cuando afirma que “es el vínculo musical y emocional más fuerte con mi alma

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

hispana”. O Ángel “Cuquito” Peña, cuando en el mismo sentido, reconoce que “Es una parte importante de nuestra cultura musical. Sin el bolero un músico está incompleto. Todos los músicos tenemos un bolero en el pecho”. Gilberto Santa Rosa se basa en su extensa experiencia para decir que “me puedo dar el lujo de cerrar conciertos de salsa con un bolero y no decae el ánimo del público”.

Muchas de estas respuestas me han ayudado a responder a algunas de las cuestiones que me suscitaban dudas o a las que yo respondía de manera intuitiva en mi faceta como intérprete. Sus generosas respuestas, compartiendo conmigo anécdotas y reflexiones personales me han resultado muy valiosas en mi proceso creador. Pero no sólo sus opiniones sino también la investigación realizada en torno al bolero porque creo que un mayor conocimiento sobre lo que se interpreta sólo puede ser beneficioso para la interpretación. Saber qué se hace y por qué se hace; conocer cuándo, por qué o cómo se compuso. Saber qué quería transmitir el compositor y a quién iba dirigido la obra. Toda esa información resulta crucial, en mi opinión, en ese proceso creador y re-significador que tenga lugar y que dé como resultado la propia interpretación de la pieza.

En las entrevistas realizadas se revela que de los 17 artistas que participaron, tan sólo 6 cuentan con educación formal en música. Cinco de ellos tienen alguna formación musical mientras que los 6 restantes no poseen ninguna educación en esta disciplina. En la parte de los anexos de la Tesis corroboramos esta información. Entonces puedo llegar a la conclusión que el transmitirle emociones al público no depende del todo de cuánto se haya o no estudiado música.

En esta muestra de entrevistados hay diferentes encuentros con el bolero: unos son expertos en dirección musical como Ángel “Cucco” Peña; otros son arreglistas como Rucco Gandía; otros compositores como Alberto Carrión; otros cantantes, compositores y músicos en Tríos como Ramoncito Rodríguez; otros cantantes de ópera como el tenor Fabián Robles;

otros son trovadores en la música autóctona como Victoria Sanabria; otros cantantes internacionales en el género de la salsa como Gilberto Santa Rosa; otros compositores, músicos y productores como Rei Ortiz y José Nogueras; otros cantantes de géneros tropicales como Sophy; otros compositores y músicos en grupos de Nueva Trova como Silverio Pérez; otros cantantes de bohemias como Libeth Avilés y Cuquito Peña; otros cantantes triunfadores en festivales internacionales de la voz y la canción como Rafael José; otros maestros del bolero como Chucho Avellanet y Danny Rivera. Y también me incluyo yo, como bolerista, intérprete de géneros tropicales, como Tenor en la música coral y también como docente en una Universidad de Puerto Rico.

Capítulo V

5. MI PROCESO ARTÍSTICO

5.1 SOBRE LA INTERPRETACIÓN

En una Tesis en la que tiene una parte importante la performatividad se hace necesario cuestionarse el papel que desempeña el intérprete en el resultado final; es decir, si la partitura ofrece un producto acabado que tan sólo hay que reproducir o si, por el contrario, el intérprete re-crea la obra. La interpretación le brinda a la canción, en mi caso al bolero, un universo de posibilidades. Puede ser que, como intérprete, un bolero me guste, pero que al escucharlo por otro intérprete, aunque me siga gustando la letra o el arreglo musical, deje de interesarme a causa de su actuación, porque no causó nada en mí, porque a mi entender el músico sólo cantó, pero no interpretó. Como ya destacara Cook (2001), ninguna actuación que se pueda realizar agota todas las posibilidades de una obra musical. Como señala,

There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score (p. 4).

La interpretación ofrece, por tanto, una multiciplidad de textos en la música. El solista puede embellecer libremente la melodía si así lo considera y puede, también, acortar el distanciamiento, que usualmente, existe entre el artista y el público provocando que el espectador se identifique con la interpretación que está realizando. En la música existen valores, no anotados en la partitura, pero musicalmente significativos para los intérpretes, que les permiten hacer hincapié en determinados aspectos o elementos del texto. Volviendo de nuevo a Cook,

In fact it might be argued that music is projected most strongly as an art of performance precisely when the work itself is so familiar, so over-learned, that the individual performance becomes the principal focus of the listener's attention (p. 4).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Entonces surge una cultura orientada, en mayor grado, hacia la experiencia de la música como performance y que provoca que el público se conecte y aprecie más la música considerada como un espectáculo, es decir, en su parte performativa. En este sentido puedo señalar que la interpretación es una versión de la obra, por tal motivo es la interpretación, indirectamente, una especie de composición sobre la obra misma, sobre la canción. El bolero es una obra de arte en movimiento que cada oyente le da sentido. Umberto Eco (1992) señala:

Toda obra de arte, desde las pinturas rupestres a *I promessi sposi**, se propone como un objeto abierto a una infinidad de degustaciones. Y no porque una obra sea mero pretexto para todos los ejercicios de la sensibilidad subjetiva que hace converger en ella los humores del momento, sino porque es típico de la obra de arte proponerse como fuente inagotable de experiencias que, centrándose en ella, hacen emerger siempre nuevos aspectos de la misma. La estética contemporánea ha insistido particularmente sobre este punto y ha hecho de él uno de sus temas (p. 48).

Cada receptor al escuchar un bolero, se enfrenta a una interpretación referente a su vida. El oyente y el bolero se encuentran y es así que ocurre una fusión activa de sentido de pertenencia mutua, el oyente y la obra (el bolero) se complementan. El bolero no es una obra “muerta” que se escribió y ya por el contrario es una obra que cobra vida cada vez que es escuchada o interpretada. Esa es una de las características que han hecho del bolero un género inmortal en la música popular.

Croce nos plantea lo siguiente sobre la expresión artística (citado en Eco, 1992):

... en ella lo individual palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo individual, y toda estricta representación artística es ella misma y el universo, el universo en la forma individual, y la forma individual como el universo, en todo acento

de poeta, en cualquier criatura de su fantasía, están todo el humano destino, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores y las alegrías, las grandezas y las miserias humanas, el drama entero de lo real, que deviene y crece perpetuamente sobre sí mismo, sufriendo y gozando (p. 49).

Aunque el bolero, en su temática, puede partir desde un elemento universal como lo es el amor o la sexualidad es el conocimiento a través del estudio del contexto que el bolero puede mostrar sus diferentes interpretaciones. Todo de acuerdo a la perspectiva que puede ir desde el intérprete hasta el público oyente. El bolero es un texto de múltiples escrituras, múltiples historias y múltiples interpretaciones. De la Peza (1994) expone que:

Una nueva aproximación al bolero basada, no en la vida de los autores e intérpretes, sino en la historia de sus lecturas. Es decir, en los discursos fragmentarios y dispersos a través de los cuales distintos sujetos reconstruyen la historia del bolero, nos permite rehacer en cierta medida la propia historia amorosa y sentimental de los individuos y las colectividades; en la interacción entre sujetos y textos bolerísticos. En los distintos espacios donde circula el bolero se produce un “clima de recepción”, un “efecto bolero”, como diseminación de las diferentes lecturas, interpretaciones y formas de apropiación que de él hacen los sujetos y grupos sociales (p. 298).

En mi caso al interpretar un bolero recompongo dicha obra de arte popular. Muy de acuerdo con Cook (2001) cuando expresa que:

The contemporary performance studies paradigm that has developed primarily in the context of theater studies and ethnomusicology stresses the extent to which signification is constructed through the very act of performance, and generally through acts of negotiation between performers, or between them and the audience (p. 4).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Definitivamente el arte de la actuación es fundamental para un mejor desempeño a la hora de interpretar. Un buen cantante, para convencer al público de la historia que está cantando, tiene que actuar, eso es parte fundamental de la interpretación. En la música popular, y más que todo el bolero, por ser un género de ritmo lento e intimista, se hace posible llevar a cabo esa maravillosa mezcla artística de la canción y la actuación que para mí es sinónimo de interpretación. Hay que entender la música como una interpretación que significa una relación irreducible entre el compositor, el exponente y el oyente. Dewey (citado en Eco, 1992) señala:

... la expresividad del objeto artístico se debe al hecho de que ésta ofrece una perfecta y completa compenetración de los materiales del momento pasivo y del activo, incluyendo en este último una reorganización completa del material conservado con nosotros de la pasada experiencia... La expresividad del objeto es el signo y la celebración de la fusión completa de lo que nosotros sufrimos y de lo que nuestra actividad de atenta percepción lleva en lo que recibimos por medio de los sentidos (p. 50).

Si el intérprete recrea nuevamente el bolero cuando lo canta, uno de los trabajos indispensables que debe realizar previamente a la interpretación es la contextualización de la obra. Es fundamental el conocimiento de ese contexto social y cultural para maximizar el estudio del texto bolerístico que a su vez conduce a que sea mejor la interpretación. Una vez realizado ese análisis crítico por el cantante, dependiendo de su talento, podrá ejecutar un mejor desempeño en su interpretación vocal e histriónica. Por tal razón la música, además de ser un arte de sonidos, tiene que ser un arte escénico con todo lo que eso conlleva. En ocasiones, la parte performativa puede ayudar a transmitir un mensaje contrario al que es transmitido por la letra. Es a esto a lo que se refiere Knights (2003) cuando recuerda cómo las cubanas Olga Guillot o Guadalupe Victoria Yoli Raimoind (conocida como La Lupe), se valían de:

...técnicas vocales exageradas como el uso del portamento, una orquestación fastuosa e interpretaciones muy físicas en el escenario. Por medio del discurso boleril expresa (ban) abiertamente deseos sexuales, pasión e ira en una transgresión clara de los discursos tradicionales femeninos de castidad, pureza y pasividad (p. 11).

Referente al tema abunda De la Peza (1994) y señala que:

El bolero entra en juego con y es parte de la diversidad de los discursos de los medios de comunicación donde la familia y la mujer son simultáneamente enaltecidas, mitificadas y vapuleadas. La pureza y la voluptuosidad, la sensualidad y el erotismo, el moralismo y su subversión coexisten, juegan, se enfrentan y mezclan en un complejo devenir (p. 302).

Pero no sólo son importantes los análisis y estudios sobre el contexto o las características musicales de la pieza. Las representaciones de interpretaciones pasadas realizadas por otros intérpretes o sus reflexiones sobre las obras que interpretaron (y que en esta tesis están presente en la forma de entrevista) son de gran ayuda, me han sido de gran ayuda, en la interpretación. La performance de un intérprete tiene que enriquecerse por varias vías. Como destaca Cook (2001), una ruta más directa para entender la música como performance podría ser enfocarse en el funcionamiento del cuerpo interpretativo y me refiero con esto a que me nutro de varias fuentes. No tan sólo me fijo en su manera de interpretar vocalmente, como podría ser en un disco compacto, sino que me gusta ver el todo de la representación del bolerista y eso incluye su trabajo corporal, presentación en vivo o en vídeo. De la importancia del lenguaje corporal Fernández de la Torriente (1978) señala:

Nos comunicamos con nuestros oyentes por medio de la palabra y ...también de lo que evocan sus entonaciones, ritmos e intensidades, pero además con ese elocuente lenguaje mudo que es la expresión corporal (p. 55).

Coincido con Frith en que un bolero enfatiza la participación personal en la generación performativa de significado que es la música, y como lo más visiblemente representado. Una de las maravillas y el valor de la práctica artística o del arte es precisamente el elemento plurisignificativo. Muchas veces, en su letra el bolero trata un tema que puede ser abordado de diferentes maneras y que el público oyente puede hacer parte de su historia personal. Porque las “prácticas artísticas son también emotivas, porque hablan de nuestra vida psicológica y emocional” (Frayling, según citado en Borgdorff, 2005, p. 18). El teórico Charles Bernstein, citado en este artículo de Cook (2001), expone que:

...dimensions of performance as are not directly referable to the work being performed. An ethnographic approach, by contrast, seeks to understand the performance of a particular piece in the context of the total performance event, encompassing issues of program planning, stage presentation, dress, articulation with written texts, and so forth. To date, work of this kind is more familiar in the context of popular music... (p. 8).

Coincido con Cook (y con el resto de los boleristas entrevistados) en que el trabajo de un intérprete no se limita únicamente a cantar el texto. Es una labor que conlleva varios elementos artísticos, algunos relacionados directamente con el artista como son el estudio del texto (la letra), las articulaciones correctas o los matices en la voz, pero otros elementos son de entes externos como puede ser el personal técnico que se encarga de la producción del espectáculo. El intérprete puede participar activamente en los distintos elementos de la performance: puede pedir un efecto de luz en una parte del bolero que ayude al espectador y ayude a crear un ambiente de nostalgia o de intimidad; puede usar una silla para cantar algunos boleros y luego utilizar la misma silla, como metáfora de la amada o amado, y cantarles directamente. He visto esto en varios intérpretes y el público lo disfruta mucho porque ayuda a la credibilidad de la historia cantada. Aprovechando mi trayectoria pasada como actor de teatro, siempre utilizo los elementos que encuentro en el escenario porque sé que ayudan mucho en la creación de un ambiente concreto y ayudan en mi interpretación de la pieza.

En mi caso, para esta investigación, decidí grabar un disco compacto en el que podría exponer, después de una contextualización, mi interpretación de cada bolero teniendo en cuenta todos estos elementos señalados. Sin embargo, soy plenamente consciente, y comparto, la apreciación que realiza Cook (2001) sobre este medio acusmático y coincido con él en la artificialidad que conlleva:

The recording (a marketable product) purports to be the trace of a performance (process), but is in reality usually the composite product of multiple takes and more or less elaborate sound processing—in other words, less a trace than the representation of a performance that never actually existed (p. 6).

5.2. SOBRE MI PROCESO CREADOR

La grabación de diferentes tipos de boleros, referente a su temática, creo que es el elemento más original de esta investigación ya que da cuenta de todos los hallazgos de la Tesis, o al menos de aquellos que para mí han sido principales. Porque en él se recoge el resultado de la investigación que he realizado a lo largo de estos años y se conectan los conocimientos que he obtenido sobre el bolero. El conocimiento del contexto político-social, las entrevistas realizadas, la reflexión sobre mi rol como intérprete, es decir, el proceso) me han ayudado a presentar este producto. Se han conectado de manera armoniosa mis roles de educador-investigador y artista-intérprete. Y en ello han tenido una enorme importancia lo que Ellis, Adams & Bochner denominan ‘epifanías’:

...son momentos en la vida y experiencias individuales en las que tenemos una revelación profunda y estremecedora. Es un instante áurico en el que comprendemos algo que antes parecía misterioso, oscuro o ignoto en el que una idea artística o intelectual

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

por fin aparece iluminándose intensamente a nosotros y al camino que hemos de seguir... Los registros autoetnográficos en investigación artística están repletos de epifanías (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 141).

A lo largo de estos años de investigación he sufrido varias veces lo que Haseman y Mafe (2009, 2019) denominan “shock of recognition” y que, volviendo de nuevo a López-Cano & San Cristóbal Opazo, son esos momentos que “dan cuenta o bien de los contenidos de aquello que se nos ha ocurrido o que hemos comprendido, o bien de las propias sensaciones involucradas en el momento mismo de la experiencia epifánica dentro del proceso artístico” (p. 141-142).

Estas mismas celebraciones, las cosas que encontré al indagar sobre el tema, la época, en ocasiones hasta la intención del compositor o las reflexiones de otros boleristas (y que se están presentes a través de las entrevistas que les realicé), me guiaron en la ejecución de mi rol como intérprete. Anteriormente había interpretado algunos boleros de los que recojo y todos ellos los había escuchado en otros cantantes, pero sin saber la importancia y, en algunos casos, la trascendencia de cada historia bolerística. Definitivamente conocer sobre cada uno de ellos, reflexionar sobre sus detalles de composición, me brindó herramientas que han resultado fundamentales para la realización de ese “producto”; la interpretación de algunos matices, la inflexiones de voz o algo más íntimo como intérprete que es hacer que me sienta más cercano a lo pensado originalmente por el autor del bolero y, por tanto, más cómodo en su interpretación. Jamás volvería a interpretar estos boleros de la manera en la que lo hacía cuando no poseía ese conocimiento previo. ¿Por qué grabar un disco compacto y que sirva como parte de esta investigación? Como investigador entiendo que se deben utilizar todos los recursos que uno tenga a su disposición y que yo aúna esos dos roles, como músico y como investigador.

A continuación voy a recoger los resultados de esas epifanías en boleros que son interpretados como material complementario de esta tesis. En concreto en los boleros *Bajo un palmar* y *Despedida* de Pedro Flores.

5.3 MIS EPIFANÍAS

5.3.1 *Bajo un palmar*

Sobre el bolero del maestro Pedro Flores (1894-1979) *Bajo un palmar*.

Aunque este bolero es, como muchos otros, de temática amorosa, supe mediante la investigación realizada que había tenido repercusiones políticas. A ello se refería el propio autor en una entrevista al escritor Jaime Córdova en su libro *Partiré canturreando*. Como afirma tajantemente Flores, “Me prohibieron también “Bajo un palmar” porque tenía un pedazo de *La Borinqueña* (himno nacional oficial de Puerto Rico). Todo lo que me ha pasado, estos falsos homenajes donde no me dejan ni hablar y que son payasadas y pretextos para otras personas...” (p. 94-95).

A lo que se refería este músico tiene que ver con la “Ley de la Mordaza” en Puerto Rico y que fue la causante de que todo lo que sonara a nacionalismo en el país tuviera consecuencias políticas pudiendo incluso ocasionar penas de cárcel. Esta ley, que data del 11 de junio de 1948, tenía como propósito detener cualquier movimiento que advocara la independencia, ya que el gobierno entendía que ese sentimiento era el causante de las huelgas y revuelos en el país. Fue entonces cuando se estableció como delito grave fomentar, abogar, aconsejar o predicar cualquier asunto que fuera una amenaza para desestabilizar el gobierno. Asimismo, se prohibieron las impresiones, grabaciones, publicaciones o ediciones de material tanto escrito como audiovisual o sonoro. En fin, esta ley ocasionó una grave censura en todo aquel material

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

que el gobierno asociara al patriotismo. Es aquí donde se enmarca el bolero al que hacía referencia: *Bajo un palmar* y que le ocasionó al maestro Flores la prohibición de su obra. Especialmente peligroso le pareció a la censura el que se incluyeran en este bolero los acordes del himno nacional y en la parte final se utilizara parte de su melodía.

En mi grabación, este bolero se vio enormemente afectado por la investigación realizada y se apartó mucho de las interpretaciones que había realizado de él con anterioridad. En concreto, ocasionó que le pidiera al guitarrista que en la grabación ejecutara los acordes de *La Borinqueña* en el puente musical y que a continuación yo, muy consciente de lo que estaba haciendo, lo terminara como usualmente finaliza el himno nacional.

Todo lo que afectó a este bolero me hizo reflexionar y no sólo en lo que respecta a su interpretación. ¿Por qué la prohibición del bolero cuando su letra es romántica?

Yo tuve un sueño feliz
quise hacerlo una canción
y mi guitarra cogí
puse todo el corazón.

Concentré, pensando en ti
volaron las palomas del milagro
y escucha mi bien lo que escribí.

Presumo que el compositor lo que quería era enaltecer las bellezas de la isla de Puerto Rico en el Caribe y por eso colocó acordes de su himno en el puente musical y que no buscaba ninguna repercusión política con esta decisión. Aun así, de mi exégesis del porqué, me pregunto ¿Por qué tanta controversia con *La Borinqueña*? En mi opinión, y después de la investigación realizada, esto puede deberse a varias razones. El himno, adaptado por Manuel Fernández Juncos en 1901, fue declarado oficial por el Gobierno en 1952 como el himno del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Cristóbal Díaz Ayala señala que ésta fue la primera pieza puertorriqueña grabada que se conoce, cantada por la exiliada soprano cubana Rosalía Díaz, el 12 de noviembre de 1900, en la ciudad de Nueva York. Nos dice Díaz Ayala que “Puerto Rico debe ser el único

país que inicia su historia discográfica grabando el himno nacional” (según citado en Córdova, 2010, p. 25).

El título de esta obra hace referencia al nombre Borinquen o Boriquén que era como los taínos llamaban a la Isla. Originalmente era una lírica romántica con ritmo de danza.

La tierra de Borinquen
donde he nacido yo,
es un jardín florido de
mágico primor.

Un cielo siempre nítido
le sirve de dosel.
Y dan arrullos plácidos
las olas a sus pies.

Cuando a sus playas llegó Colón;
exclamó lleno de admiración:

"¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

Esta es la linda
tierra que busco
yo".

Es Borinquen la hija,
la hija del mar y el sol.

Del mar y el sol.

Del mar y el sol.

Del mar y el sol.

Del mar y el sol.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

En 1867, Lola Rodríguez de Tió, poeta que escribía a favor de la equidad y de los derechos de la mujer y resaltaba asimismo su amor por un Puerto Rico libre, escribió una letra con el mismo ritmo de la de Félix Astol Artés. Pero en esta ocasión fue catalogada como demasiado subversiva para ser oficial. Realmente pienso que todo esto se debió al hecho de que apoyaba a la Revolución Puertorriqueña, en concreto a la revuelta denominada *El Grito de Lares*, una insurrección armada que ocurrió el 23 de septiembre de 1868. Lo que pretendía esta revuelta era la independencia de Puerto Rico del gobierno colonial español. Inclusive hoy día se le conoce como el himno revolucionario.

Aquí la letra:

¡Despierta, borinqueño
que han dado la señal!
¡Despierta de ese sueño
que es hora de luchar!
A ese llamar patriótico
¿no arde tu corazón?
¡Ven! Nos será simpático
el ruido del cañón.

Mira, ya el cubano
libre será;
le dará el machete
su libertad...
le dará el machete
su libertad.

Ya el tambor guerrero
dice en su son,
que es la manigua el sitio,
el sitio de la reunión, de la
reunión...
de la reunión.

El Grito de Lares
se ha de repetir,
y entonces sabremos
vencer o morir.
Bellísima Borinquén,
a Cuba hay que seguir;
tú tienes bravos hijos
que quieren combatir.
ya por más tiempo impávido
no podemos estar,
ya no queremos, tímidos
dejarnos subyugar.
Nosotros queremos ser
libres ya,
y nuestro machete
afilado está.
y nuestro machete
afilado está.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

¿Por qué, entonces, nosotros
hemos de estar,
tan dormidos y sordos y
sordos a esa señal?
a esa señal, a esa señal?

No hay que temer, riqueños
al ruido del cañón,
que salvar a la patria
es deber del corazón!
ya no queremos déspotas,
caiga el tirano ya,
las mujeres indómitas
también sabrán luchar.
Nosotros queremos
la libertad,
y nuestros machetes
nos la darán...
y nuestro machete
nos la dará...
Vámonos, borinqueños,
vámonos ya,
que nos espera ansiosa,
ansiosa la libertad.
¡La libertad, la libertad!

Debe señalarse que todo lo que sonara, se pareciera o denotara nacionalismo, patriotismo o independencia era censurado por esta Ley de Mordaza. La presencia de la ley era tal que los artistas y cantantes del momento omitían, bien por desconocimiento, bien por temor a que no los promovieran en los medios masivos de la radio y la televisión, esa parte de *La Borinqueña*. Y así ha ocurrido durante mucho tiempo. Quizá, al menos para este bolero en concreto, debido a las circunstancias que lo rodearon, la interpretación histórica sea especialmente adecuada como forma de reivindicar la censura que sufrieron muchos de estos boleristas. Cook en *De Madonna al canto gregoriano* (2001) se refiere de manera concreta a este movimiento surgido en torno a esta forma de acercarse a la música:

La idea fundamental de la interpretación histórica (o interpretación históricamente informada, como debería llamarse realmente) es aparentemente sencilla: la música del pasado debería tocarse del modo en que se había tocado originalmente (p. 121).

Yo decidí en este bolero concreto realizar ese tipo de interpretación e incluir todos esos elementos patrióticos de la canción como una forma de posicionarme junto a todos aquellos que sufrieron represalias por sentir de una determinada manera. Es por tanto una interpretación que surge del conocimiento y de la reflexión posterior y no una mera repetición de detalles o elementos escuchados en otros intérpretes.

5.3.2 *Despedida*

Sobre el bolero *Despedida* (1941) también del compositor Pedro Flores.

Creo que en este caso es necesario comenzar con una transcripción de la letra del bolero, ya que a partir de ella expondré la que ha sido mi epifanía:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Vengo a decirle adiós a los muchachos
porque pronto me voy para la guerra,
y aunque vaya a pelear en otras tierras
voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe.
Ya yo me despedí de mi adorada
y le pedí por Dios que nunca llore
que recuerde por siempre mis amores que
yo ya de ella nunca me olvidaré.
Sólo me parte el alma y me condena
que dejo tan solita a mi mamá
mi pobre madrecita que es tan vieja quién en mi ausencia la recordará.

Quién me le hará un favor si necesita
quién la socorrerá si se enfermara
quién le hablará de mí si preguntara
por ese hijo que nunca quizás volverá.

Quién me le rezará si ella se muere
quien pondrá una florera en su sepultura
quien se condolerá de mi amargura si
yo vuelvo y no encuentro a mi mamá.

A través de esta emotiva letra, este bolero creaba conciencia de la situación dolorosa en la que quedaba la madre cuando el hijo la dejaba y partía a la guerra, en concreto a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La consecuencia principal que tuvo en su época es que ocasionó que una parte importante de los soldados puertorriqueños, después de escucharlo, no quisieran participar

en la contienda, a pesar de que el servicio militar era obligatorio. El conocimiento de este hecho-de nuevo una epifanía en mi proceso creador- me ayudó grandemente en la interpretación del bolero que incluyo en el disco compacto.

Para mí boleros como éste, *Despedida*, han supuesto un redescubrimiento con la historia de mi país, Puerto Rico. Asimismo, es un choque con la “historia oficial” que nos enseñan de manera tradicional en las escuelas. Es entonces cuando el arte popular, en este caso del bolero, me muestra o me da la oportunidad de descubrir el verdadero sentir o momento histórico de la época. Cada herramienta que obtengo como artista, en este caso el conocimiento, lo pongo a la disposición del arte, en esta ocasión, de la interpretación que realizo en cada caso.

Este bolero nos concienza, a nosotros a los puertorriqueños, de la realidad político-social que tenemos con Estados Unidos. En las primeras dos estrofas el yo bolerístico muestra una despedida hacia sus seres queridos porque partirá a otras tierras a pelear. Esta triste realidad lo vivieron muchos soldados puertorriqueños que sin saber el porqué del conflicto tenían que ingresar en una guerra ajena a su realidad cotidiana. A partir de la tercera estrofa comienza el sufrir profundo del yo bolerístico porque entra en escena su madre de edad avanzada: “sólo me parte el alma y me condena”/ “que dejo tan solita a mi mamá”/ “mi pobre madrecita que es tan vieja...”.

El resto del bolero lo que enfatiza es en todas las posibles necesidades que ella podría pasar por su hijo estar en un conflicto militar. Una de las partes que más me llamó la atención fueron los versos tres y cuatro de la cuarta estrofa: “Quién le hablará de mí si preguntara”/ “por este hijo que quizás no volverá”. Esta parte alude a una realidad que vivieron muchas madres puertorriqueñas cuando sus hijos no regresaban de la milicia, como ocurrió en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra de Corea. Muchas veces lo que les entregaban a sus madres era

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

una caja sellada y las madres tenían que por fe creer que los restos de sus hijos eran los que estaban dentro de la misma.

Esta realidad también se ha reflejado en la literatura puertorriqueña. Un ejemplo de esta triste realidad es el cuento *Una caja de plomo que no se podía abrir* de José Luis González. Solo hay catorce años de diferencia entre estos dos modos de arte que exponen una verdad histórica, el primero la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el segundo, la Guerra de Corea (1950-1953). El bolero es de 1941 y el cuento de 1954. El cuento nos relata la intervención de los soldados puertorriqueños en la Guerra de Corea. Nos muestra la incertidumbre del pueblo (los vecinos) y el sufrimiento de la madre cuando los restos de su hijo muerto en el conflicto regresaron a la Isla, pero en una caja sellada. El que la madre no pudiera ver a su hijo por última vez, aumenta enormemente su dolor y es en este momento en donde parte el cuento en el que se relata tal incidente. La madre del cabo (soldado de menor rango en el ejército) Ramón “Moncho” Ramírez:

Caminó lentamente, siempre apoyada en otras dos mujeres, hasta llegar frente al teniente. Le dijo: - Señor... tenga la bondad... díganos cómo se abre la caja.

El teniente la miró sorprendido.

-Señora, la caja no se puede abrir. Está sellada.

Doña Milla no pareció comprender. Agrandó los ojos y los fijó largamente en los del oficial, hasta que éste se sintió obligado a repetir:

-La caja está sellada, señora, no se puede abrir.

La mujer movió de un lado a otro, lentamente, la cabeza:

-Pero yo quiero ver a mi hijo. Yo quiero ver a mi hijo, ¿usted me entiende? Yo no puedo dejar que lo entierren sin verlo por última vez. (González, 1990, p. 40).

En el cuento el que muere es el hijo en la guerra y el sufrimiento es de la madre. En el bolero, a diferencia de lo señalado, se crea en el soldado la posibilidad que poder sobrevivir en el conflicto militar, pero su dolor sería que al regresar a su patria su madre ya no viviera: “Quién se condolerá de mi amargura si yo vuelvo y no encuentro a mi mamá”. Así termina el bolero.

Lógicamente después de conocer estas referencias histórico-literarias, para mí como intérprete y como puertorriqueño, se produjeron modificaciones en mi manera de matizar la voz. Personas que han escuchado el disco compacto, y que me habían escuchado interpretar el bolero con anterioridad, han notado la diferencia entre ambas interpretaciones. Quise conocer la opinión de algunos boleristas sobre el cambio que se había operado en mi voz tras investigar sobre las letras y tras la lectura del cuento. Tras hacerles escuchar el disco compacto en su totalidad, les pregunté por aquellos boleros que les habían emocionado más. Debo decir que no me sorprendió que casi todos ellos me indicaran que la *Despedida* les había emocionado de manera especial. Cito algunos de los comentarios que recibí:

-Elmer Colón (bajo-fundador del Orfeón Caribeño de Puerto Rico): “Te felicito porque no me emociono fácilmente y tu interpretación sí logró hacerlo”.

-Wina Flores (cantante popular; le cantó al Papa Juan Pablo II en República Dominicana en 1992): “Acabo de escuchar el cd ¡espectacular! Mi preferida es *Despedida*, me hiciste llorar por tu lágrima al interpretarla ¡wow! *Obsesión* me “mató” ese estilo único de interpretarlo; la última nota genial. Esa dicción perfecta, interpretación con sentimiento y proyección única. La guitarra de Melé de María ¡no tengo palabras para el maestro y sus acordes perfectos! Son unas manos mágicas. ¡Fue un deleite escucharte!”.

5.3.3 *Tú me acostumbraste.*

Sobre el bolero del maestro Frank Domínguez (1927-2014) *Tú me acostumbraste.*

Es el primero de los boleros que se incluyen en la grabación que presento (se encuentra en el epígrafe 5.4.1 en la pág. 197). Con ello pretendo rendirle tributo a Cuba por ser la tierra en la que nació el bolero. Éste es obra del cubano Frank Domínguez. El hecho de ser quizás un discurso amoroso homosexual y autobiográfico de su autor, me llamó la atención desde el principio especialmente por lo implícito que está su tema pero, al mismo tiempo, por lo ambiguo que puede ser.

Tú me acostumbraste
a todas esas cosas
y tú me enseñaste
que son maravillosas.

Sutil, llegaste a mí
como la tentación
llenando de inquietud
mi corazón.

Yo no concebía
cómo se quería
en tu mundo raro
y por ti aprendí.

Por eso me pregunto
al ver que me olvidaste
porque no me enseñaste
cómo se vive sin ti...

Debo reconocer que jamás pensé, antes de comenzar a investigar, que un discurso de este tema tan controvertible se pudiera encontrar en un bolero compuesto en una sociedad tan tradicional como la cubana y en una fecha tan temprana como 1957. En Puerto Rico el compositor Glenn Monroig también escribió una balada con este mismo tema, pero lo abordó de manera explícita y en una época muy diferente, veintisiete años después, aunque no deja de ser como una aportación vanguardista al género. Su título es *Me dijeron* (1984).

Me dijeron...que eres alguien
que no se merece mi amistad,
que eres un perdido
que anda falto de moral
y que no escriba esta canción,
si es que quiero conservar
buena reputación.
Me dijeron...que eres de “esos”
que andan siempre por
Condado y Vending Street
y que ande con cuidado
no se vayan a pensar
que yo también soy uno más
que no debo arriesgar
mi hombría por nuestra amistad.

Y yo les dije, que diablos saben
todos ellos de tu vida,
por qué no juzgan la maldad
que hay en sus mentes,

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

en vez de odiarte a ti porque eres diferente...

Y hoy les pregunto
de qué pecado se te acusa
y te resiento,
por no haber sido
más sincero tú conmigo
y haber tenido que enterarme
por ahí.

Me dijeron
que te vieron en un sitio
donde hay hombres nada más
que falta de principio
si se entera tu mamá
no saben que ya se enteró
como no se ha de enterar
si ella fue quien te crió
y ella me dijo, que has sido tú
el más bueno y sano de sus hijos
que te respeta
y que siempre serás suyo
que has sido tú
el motivo siempre de su orgullo y
hoy les pregunto
de que pecado se te acusa
y te resiento
por no haber sido más sincero

tú conmigo
y haber tenido que enterarme
por ahí.

Y ahora te digo
que entre tú y yo
no cambia nada
yo soy tu amigo
que para mí no eres otro
tú eres el mismo
el significado de ser hombre
no es machismo.

Y te repito
que lo que han dicho
ha sido para mí una ofensa
dame un abrazo sin temor
a que no entiendan
que usted es mi pana
y hoy los tragos van por mí.

Dos años más tarde el tema de la homosexualidad en la letra de los boleros y otros géneros musicales como la salsa y la balada se expusieron a nivel mundial. En 1986 el compositor panameño Omar Alfano escribió *El gran varón*, que se convirtió en todo un éxito. Se incluyó en el álbum *Top Secrets* de 1989 de La Fania All Stars interpretado por el puertorriqueño Willie Colón. Este hecho contribuyó a su gran divulgación, ya que la salsa, a diferencia del bolero, es un género masivo y más aún por la aceptación increíble que gozaba la Fania en varios continentes.

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

En la sala de un hospital, a las 9 y 43 nació Simón
es el verano del 56 el orgullo de Don Andrés por ser varón
fue criado como los demás
con mano dura, con severidad nunca opinó
cuando crezcas vas a estudiar la misma vaina que tu papá,
óyelo bien tendrás que ser un gran varón.

Al extranjero se fue Simón
lejos de casa se le olvidó aquel sermón
cambió la forma de caminar usaba falda, lápiz labial
y un carterón.

Cuenta la gente que un día el papá
fue a visitarlo sin avisar, vaya que error,
una mujer le habló al pasar
le dijo hola que tal papá cómo te va
¿No me conoces? yo soy Simón,
Simón tu hijo, el gran varón.
No se puede corregir a la naturaleza
palo que nace doblado, jamás su tronco endereza.

No se puede corregir...
Se dejó llevar por lo que dice la gente
su padre jamás le habló, lo abandonó para siempre
No se puede corregir...
No te quejes Andrés, no te quejes por nada
Si del cielo te caen limones aprende a hacer limonadas.
No se puede corregir...

Y mientras pasan los años, el viejo cediendo un poco
Simón ya ni le escribía Andrés estaba furioso
No se puede...
Por fin tuvo noticias de donde su hijo estaba
Andrés nunca olvidó el día de esa triste llamada.
Alelelelele lelelele leleleleleeee
Alelelelele lelelele lelelelelee

En la sala de un hospital
De una extraña enfermedad murió Simón
Es el verano del 86
Al enfermo de la cama 10 nadie lloró
Simón, Simóooooooooon, Simón.
No se puede corregir...
Hay que tener compasión basta ya de moraleja
el que esté libre de pecado que tire la primera piedra.
No se puede corregir...
El que nunca perdona tiene el destino cierto
de vivir amargos recuerdos en su propio infierno.
No se puede corregir...
Alelelelele lelelele lelelelele
Alelelelele lelelele

También hay que recordar la utilización del bolero para articular, como señala Knight (2003), “deseos homoeróticos prohibidos y sexualidades subversivas” (p.11). Esta autora señala para ello películas dirigidas por Pedro Almodóvar, en concreto *Entre Tinieblas* (1983) y *La ley del deseo* (1987). Como destaca, en estos boleros los pronombres “yo” y “tú” quedan abiertos en la

letra aun “él” o “ella” y posibilitan por tanto esa resemantización que es de la que se vale el director. Es decir, la sexualidad de los protagonistas de la letra queda indeterminada y cobran significado con el oyente que se apropie del texto. También resulta interesante recordar el bolero *Piensa en mí* que Marisa Paredes interpreta en otras de las películas del director manchego, *Tacones Lejanos* (1991), y que interpreta, valiéndose de esa misma resemantización de pronombres, un travestido Miguel Bosé.

Volviendo a las tres canciones mencionadas anteriormente, debo decir que las tres las había escuchado desde preadolescente y de las dos últimas (*Despedida* y *Tú me acostumbraste*) comprendía el tema que abordaban. Diferente eran los problemas que durante años me produjo abordar su interpretación, hasta el punto de convertirse en todo un reto para mí. Decidí que en su interpretación adoptaría una manera “filinesca”, tipo bar-cabaret. Esta es la solución interpretativa a la que también llegan tanto Marisa Paredes como Miguel Bosé en los boleros de las películas mencionadas.

5.3.4 *Nuestro juramento, ¡Qué falta tú me haces!* y *Mar y cielo*.

Sobre los boleros *Nuestro juramento* de Benito de Jesús (1912-2010), *¡Qué falta tú me haces!* de Bobby Capó (1922-1989) y *Mar y cielo* de Julito Rodríguez (1925-2013).

Estos tres boleros son algunos de los que me han afectado más profundamente a lo largo de los años y en los que quizá se haya visto más modificada su interpretación debido a la realización de este estudio. El primero al que me voy a referir, *Nuestro juramento*, siempre causaba en mí una gran emoción; aunque era lejano a mi historia de vida, me gustaban mucho su letra y el arreglo musical. De igual manera me pasó con *¡Qué falta tú me haces!* Son boleros que siempre me gustaron y soñé con grabarlos algún día. El primero era muy sonado en las velloneras y el

segundo muestra a un sujeto masculino aceptándole todo a su amada con tal de que ella regrese, algo que resulta especialmente llamativo en una sociedad patriarcal como la de los países en los que tiene tanto éxito este género. Parece que se retrata a una “*femme fatale*” que rompe las estrictas normas impuestas por el patriarcado y que, desestabilizan, de alguna forma, el binarismo sexual predominante en los boleros (Knights, 2003).

Ciertamente se contraponen estos tres boleros que tratan de “juramentos” y quizás sea una de las razones por la que me gustan y decidí grabarlos. *Nuestro juramento*, desde su título explícito, vemos en él un pacto de amor eterno incluso más allá del plano terrenal: “Hemos jurado amarnos hasta la muerte/y si los muertos aman después de muertos amarnos más”. En este bolero cada sujeto enamorado está en igual de condiciones y se juran amor perpetuo en vida, pero cada uno le promete al otro amor aún después la muerte, él: “Si yo muero primero es tu promesa/sobre de mi cadáver dejar caer/todo el llanto que brote de tu tristeza/y que todos se enteren que fui tu querer”. Refiriéndose a ella: “Si tú mueres primero yo te prometo/escribiré la historia de nuestro amor/con toda el alma llena de sentimiento/la escribiré con sangre con tinta sangre del corazón”. Vélez Pareja (2000), referente al tema de la muerte en el bolero, señala:

...como ese pasado no vuelve, sólo queda la posibilidad de una vida más allá de la muerte, la esperanza total. Como la vida terrenal no es suficiente, se necesita otra para seguir amando hasta la eternidad o para recuperar el amor que se ha dejado en el desamparo al amante. El amor trasciende la vida, supera el carácter terreno y se lleva a la tumba (p. 37).

El bolero es el medio idóneo para afirmar que el que ama queda para siempre adscrito no importa en que plano espacial se encuentre, en la vida, en la muerte o en la eternidad. La muerte no se ve como un final, sino como una continuación de amor. Ortega y Gasset (1996) expresa:

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Un amor pleno, que haya nacido en la raíz de la persona, no puede verosímilmente morir. Va inserto por siempre en el alma sensible. [...] la persona que amó se sigue sintiendo absolutamente adscrita a la amada. El azar podrá llevarla de aquí para allá en el espacio físico y en el social. No importa: ella seguirá estando junto a quien ama. Éste es el síntoma supremo del verdadero amor: estar al lado de lo amado, en un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un estar vitalmente en el otro (citado en Vélez Pareja, 2000, p. 37).

En el bolero *¡Qué falta tú me haces!* también existe un juramento. Pero éste es muy distinto al bolero anterior. En éste, el sujeto amado se siente traicionado y se jura a sí mismo ignorar a la persona que lo traicionó: “Juré jamás mirarte/Juré tal vez odiarte/Juré cobrar bien caro/lo que juzgué traición”. Al final del texto bolerístico la nostalgia por el ser amado del desengañado vence y éste le pide que regrese sin condición alguna: “¡Qué falta tú me haces!/¡Qué falta tan inmensa!/Yo quiero que tú vuelvas/No pongo condición”. El amado se da por vencido y entiende que su felicidad está afectada.

Es entonces cuando deja a tras su orgullo y decide ser feliz rompiendo con los estándares sociales. Siguiendo con Vélez Pareja (2000) éste expresa:

El individuo debe romper ese yugo y liberarse de esas cadenas que le impiden realizarse. El ser humano tiene como única obligación vital, ineludible y perentoria, la de buscar y encontrar la felicidad. Tiene que ser feliz. Una sociedad es sana si sus individuos son felices. Y esta vida es la única que se tiene para serlo. Aquí y ahora, después no hay una segunda oportunidad. Y para ello, lo único importante es el amor, todo lo demás es accesorio. El amor trasciende el espacio y el tiempo y no tiene límites. Éstos los inventa el mismo hombre cuando se niega la felicidad, con pretextos ciertos o imaginados. Y sí, hay que arriesgarse; el amor exige coraje y mucho valor (p. 47).

Ambos boleros tratan el tema del juramento, pero de maneras y circunstancias muy diferentes. Referente al bolero *Mar y cielo* puedo señalar otro tipo de juramento, en este caso legal. El ser amado siente lo opuesto al pacto que existe en el documento de ley. Vemos la contraposición del matrimonio legal versus el sentimiento real: “Me tienes, pero de nada te vale/Soy tuyo porque lo dicta un papel/Mi vida la controlan las leyes/pero en mi corazón/que es el que siente amor/tan solo mando yo”. En *Nuestro juramento* el pacto es recíproco entre los dos seres amados. En *¡Qué falta tú me haces!* el juramento se rompe porque después de jurarse a sí mismo no querer nada con la persona que lo traicionó, el amado trasgrede el juramento y lo convierte en súplica para que regrese. En *Mar y cielo* el juramento lo dictamina un agente legal y los amados sienten lo opuesto al documento.

5.4 INTERPRETACIÓN DE LOS BOLEROS. ALGUNAS REFLEXIONES.

En el caso de la grabación, al igual que las presentaciones musicales en vivo, la investigación histórica sirvió de base para la interpretación. Inclusive en las presentaciones que he efectuado mientras completo esta Tesis, ya es casi imposible no hablarle al público y ponerle en contexto del bolero que interpreto. O sea que esta investigación no tan sólo contribuye en mí, como investigador y docente en una universidad, en la de Puerto Rico, sino que de igual manera aporta solvencia a mi faceta de artista. Ahora antes de cada presentación me hago preguntas para que me sirvan de guía:

- ¿Cómo puedo organizar los movimientos corporales de acuerdo al bolero que voy a interpretar?
- ¿Cómo puedo, con elementos corporales o matices en la voz, crear una performance atractiva para el público?

Ahora me planteo interpretar la música también a través del cuerpo, no sólo de la voz. La experiencia de la grabación del disco compacto me ha llevado a ser más consciente con la esencia de la historia y del contenido y significado de la letra del bolero a través de la interpretación. De igual manera, los oyentes que han escuchado el disco así lo han expresado. El público, a través de la memoria emotiva, se identifica más fácilmente con tal o cual época ya que la interpretación le ha llevado a eso. La interpretación se ha hecho más consciente gracias a esta tesis porque “La investigación artística no se agota con el conocimiento generado por la obra, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística”. Y, en el mismo sentido, “...la investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico, ejerciendo sus competencias específicas en un entorno de docencia y práctica artística... (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 39-45).

5.4.1 Los boleros

Estos fueron los boleros escogidos como parte de esta Tesis. Los mismos aparecen en el disco compacto titulado *Distintos boleros: Distintos amor*.

1. *Tú me acostumbraste* del compositor Frank Domínguez, 1957
2. *Despedida* del compositor Pedro Flores, 1941
3. *Nuestro juramento* del compositor Benito de Jesús, 1957
4. *Lamento borincano* del compositor Rafael Hernández, 1929
5. *Obsesión* del compositor Pedro Flores, 1957
6. *En mi Viejo San Juan* del compositor Noel Estrada, 1940
7. *¡Qué falta tú me haces!* del compositor Bobby Capó, 1948
8. *Bajo un palmar* del compositor Pedro Flores, 1950
9. *Mar y cielo* del compositor Julito Rodríguez, 1952
10. *Soñando con Puerto Rico* del compositor Bobby Capó, 1969

Enlace para escuchar los boleros: <https://youtu.be/9EDSNt0mLQI>

Capítulo VI
6. CONCLUSIONES

6.1 REFLEXIONES FINALES

Desde que el empirismo y positivismo marcaron las premisas de lo que podría ser considerado investigación no habido apenas cuestionamiento en el ámbito académico acerca del método científico, hasta el punto que se ha establecido una relación unívoca entre lo que significa la investigación científica e investigar. La investigación científica, aquella basada en una observación objetiva y que aplica unos mecanismos de control y fiabilidad, se consideraría como la única forma de aprehender el conocimiento (Bauman, 2008). Esta forma de acercarse a la realidad supondría una separación infranqueable entre el sujeto que observa y estudia y el objeto observado y estudiado. Además, considera que los resultados de la investigación se deben reducir a resultados cuantificables con el objetivo de alcanzar de esta forma una mayor fiabilidad (Calderón García & Hernández y Hernández, 2019).

El arte genera un tipo de conocimientos que es diferente al que pueda generar las ciencias y eso obliga a todos aquellos que nos dedicamos a la música de manera práctica a utilizar otras formas de investigar. Porque, siguiendo a Calderón García & Hernández y Hernández (2019) si a través del arte, de la música en este caso, se generan conocimientos específicos es lógico que la forma de aprehender el conocimiento también lo sea. Y como creo que se ha puesto de manifiesto en esta Tesis, esta es la manera de revelar todo aquello que de otra forma se habría mantenido invisible al no haber sido captado por los métodos tradicionales de investigación.

Fueron estas razones las que me condujeron a realizar un cambio diametral en el planteamiento original de este trabajo. En un principio estaba previsto abordar el bolero desde una perspectiva más impersonal, en la que no tuviese cabida mi voz como intérprete, y se limitara a analizar este género musical desde un punto de vista más ortodoxo pero me di cuenta entonces de que me resultaba muy complicado separar los datos que iba obteniendo de mi “yo”, de mi propia

subjetividad, de este estudio. No podía hablar del bolero o de la forma de interpretarlo estando tan conectado con el tema sin intervenir activamente reflexionando sobre mi propia experiencia como una parte crucial en este trabajo. Fue entonces cuando decidimos realizar un abordaje mixto, si es que se puede denominar de esta forma, en el que el estudio inicial (de corte principalmente histórico en el que se atiende principalmente al contexto político-social) se viera completado con una investigación en la que hablara de mi experiencia artística. De esta forma al capítulo III *El bolero en la historia* le siguen otros en los que el planteamiento es más propio de una investigación artística y en donde participo como parte activa de la investigación. Me refiero a los capítulos IV *El bolero y sus intérpretes. Una aproximación desde la actualidad* y V *Mi proceso artístico*. La información proporcionada por los estudios de Rafael Castillo Zapata, Cristóbal Díaz Ayala, José Loyola Fernández, Helio Orovio, Jaime Rico Salazar e Iris Zavala se conjugan con los trabajos de investigación artística más actuales Henk Borgdorff, Natalia Calderón & Fernando Hernández, Nicholas Cook, Simon Frith, Anthony Giddens, Rubén López-Cano & Úrsula San Cristóbal Opazo & José Luis Moltó Doncel, entre otros teóricos e investigadores.

Estos dos enfoques adoptados en la Tesis han influido en este trabajo provocando lo que Ellis, Adams y Bochner (2011) denominan ‘epifanías’ -a las que me refiero en el capítulo V- como a esos momentos y experiencias personales en las que se produce una revelación y en los que cuestiones que con anterioridad parecían infranqueables se revelan ahora como accesibles. A estas epifanías también se refirieron Haseman & Mafe (2009; 2019) como a un *shock of recognition*. Como indican López-Cano & San Cristóbal Opazo (2014), con este término estos autores se refieren a esos momentos inesperados que sirven para arrojarlos cierta luz sobre distintos aspectos, bien se trate de contenidos o de sensaciones que estaban involucradas en lo que denominan “la experiencia epifánica dentro del proceso artístico” (p. 141-142).

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Las entrevistas también fueron parte fundamental en este proceso investigativo. Muchas epifanías vieron la luz a través de este método. Las entrevistas fueron hechas a 17 artistas -entre los que me incluí yo mismo como sujeto entrevistado- que de alguna manera se relacionaban o se habían relacionado con el bolero. Entre las figuras escogidas se encuentran compositores, músicos, arreglista, directores, cantantes de ópera, miembros de grupos de tríos, artistas nacionales e internacionales. Su relevancia internacional (en algunos casos) y nacional así como su dilatada trayectoria artística fueron las razones que me condujeron a contactar con ellos y a tener en cuenta sus reflexiones como parte de esta investigación. Si en esta investigación iba a tener una parte importante la autorreflexión, pensé que la de otros exponentes de este género podría producir un material interesante en este trabajo. Y de hecho, algunos de los comentarios y reflexiones de estos músicos me han servido para cuestionarme la forma en la que interpretaba algunos boleros. Además, me han proporcionado una información interesante para complementar la que ya había obtenido por otras fuentes más tradicionales. El hecho de que muchos de ellos conocieran personalmente a grandes boleristas (me refiero entre otros a Rafael Hernández, Daniel Santos o Bobby Capó) me ha facilitado información que no se encuentra en ningún texto.

Otro aspecto que se ha visto beneficiado por las entrevistas ha sido mi propia puesta en escena. A través de ellas comprendí la importancia de la parte gestual. No solamente es importante lo que digo sino cómo lo transmito, cómo lo digo y cómo utilizo todos los recursos y los movimientos con los que acompaño al bolero, que pueden acentuar o complementar el mensaje que se está cantando. La comunicación no verbal, si se hace de manera correcta, puede reiterar lo expresado en la interpretación. Como señalan Verson Vadillo & Castro de León (2005), la comunicación no verbal tiene varias funciones. Puede enfatizar, reafirmar, reiterar, inclusive comunicar independientemente, si es clara ni necesita la parte oral. Inclusive estos autores también afirman que puede diferir diametralmente de lo indicado por la comunicación verbal (p. 16).

Por tal razón la comunicación no verbal es muy importante para el público receptor a la hora de decodificar el mensaje, la historia que el intérprete está transmitiendo. Un maestro de esta combinación, palabra-gesto, era el bolerista Gilberto Monroig, un gran referente para mucho de los entrevistados. Volviendo a Verson Vadillo & Castro de León (2005) destacan que:

Muchas veces estamos ajenos a la cantidad de información que transmitimos sin ni siquiera pronunciar una palabra; y hasta nos asombramos cuando alguien logra darse cuenta de lo que sentimos con tan sólo observarnos. No solemos percatarnos que un simple gesto, una sonrisa, o un movimiento involuntario nos delatan y pueden decir más sobre nosotros mismos que la mejor de las descripciones que podamos hacernos (p. 15).

Pero las epifanías no han sido el único beneficio de este doble abordaje en la Tesis que presento. Tanto una perspectiva como la otra, tanto el enfoque histórico como el otro más propio de la investigación artística, me han ayudado en mis roles de educador-investigador y de artista-intérprete (López-Peláez-Casellas & García-Herrera, 2019). Como apasionado del bolero e intérprete profesional de este género musical, con anterioridad había interpretado prácticamente todos los boleros que menciono en esta investigación y una parte -que no la totalidad- de los que incluyo en el disco compacto que acompaña este trabajo. También los había escuchado innumerables veces en otros cantantes. Sin embargo, no ha sido hasta que este trabajo se encontraba en plena fase de desarrollo que surgieron esas epifanías que me hicieron reflexionar y darme cuenta de aspectos que habían pasado desapercibidos en mis interpretaciones. Y no fue hasta que investigué sobre el origen de muchos de estos boleros o sobre el contenido de sus letras cuando tomé consciencia plena de cuál debía ser mi interpretación.

Una vez que se decidió incluir mi propia experiencia y adoptar un enfoque vinculado al de la investigación artística se tomó la decisión de incluir un disco compacto que diera cuenta de los resultados de la investigación. Como investigador entiendo que se deben utilizar todos los recursos que uno tenga a su disposición. Entonces, ya que soy intérprete y mi investigación es sobre el bolero resulta interesante que el mismo investigador cante y perpetúe, a través de una grabación, dicha experiencia académica investigativa y artística. La utilización de registros de audio y video en una investigación artística como es ésta que presento ha sido defendida por autores como López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) o más recientemente por Calderón y Hernández (2019).

Mientras que en la investigación musical académica los libros y artículos en revistas arbitrarios son considerados la base de autoridad para la difusión de conocimiento y el fundamento para nuevas investigaciones, en la investigación artística el uso de registros de audio y vídeo es muy común y posee el mismo rango de autoridad y validez (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 92).

De entre un gran número de boleros me decidí, finalmente, por incluir diez de ellos. Pensamos que sería interesante afrontar boleros que ya había interpretado con anterioridad junto a otros que no había llegado a cantar para de esa forma ver cómo mi investigación repercutía en el resultado artístico. De entre los primeros, los ya interpretados, en sinnúmero de ocasiones y con diferentes acompañamientos musicales como a piano, banda (mini orquesta) están *Tú me acostumbraste*, *Mar y cielo* y *Soñando con Puerto Rico*. Los que nunca había interpretado (sólo conocía versos de ellos) están *Nuestro juramento*, *¡Qué falta tú me haces!*, *Bajo un palmar* y *Despedida*. Aunque *En mi Viejo San Juan* y *Lamento borincano* ya los había cantado, lo había hecho con arreglos corales por lo que ahora el acompañamiento musical sería muy diferente y, también, la forma en la que yo me acercara a ellos. Por su parte, había cantado *Obsesión* pero no como lo

compusiera el maestro Flores sino con un arreglo musical propio del género tropical del merengue.

Para interpretar todos estos boleros me valí de la información proporcionada por los textos pero no sólo por ellos. Las grabaciones en distintos formatos, mi propia experiencia como artista y las entrevistas fueron cruciales en esta parte de la investigación. Las conversaciones con boleristas -algunos de ellos intérpretes con más de 50 años de carrera profesional- me brindaron información que luego me sirvió para hacer -lo que yo considero- la mejor interpretación posible de las piezas escogidas. Estos maestros del bolero me hicieron entender, a través de la pasión que expresaban cuando hablaban del género, que es muy importante la forma en cómo cantes. Entendí que el bolero es un lenguaje, es una comunicación propia que va hacia uno mismo y hacia los receptores y que, como todo arte, es un vehículo de conocimiento para uno mismo y para los demás. Todo esto lo conocía de antemano por las lecturas que había realizado sobre estas cuestiones (Hormigos, 2008; Sans & López-Cano, 2011) pero la comunicación directa con los músicos me hizo replantearme seriamente mi interpretación. Ello me condujo a no sólo buscar proporcionar un entretenimiento con la música sino en hacer de cada bolero una metáfora que nos invitara al pensamiento crítico. Un ejemplo de esto último se puede encontrar en *Despedida*. Mientras lo interpretaba en el estudio de grabación, hice un recorrido histórico en mi mente por el Puerto Rico de los años 50 y por todo el contexto sociopolítico de esos años y que afectaría de manera irremediable a los puertorriqueños (Scarano, 2008). Me refiero a la guerra, a la Ley de la Mordaza o a los problemas económicos y sociales.

El bolero *En mi Viejo San Juan* me invitó a la reflexión de los diferentes periodos donde los puertorriqueños han emigrado hacia los Estados Unidos principalmente. Aunque este bolero comenzó su éxito en la década del 40 cuando por primera vez lo grabó el Trío Vegabajeño en 1943. Éste ha sido un himno para todos los borincanos que, por diversas razones, han tenido que abandonar la Isla. Este bolero está vigente hoy día ya que Puerto Rico, desde 2017 debido al

CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL BOLERO.

Huracán María y hasta nuestros días 2020 por terremotos y temblores que dejaron sin viviendas, escuelas y comercios a muchos puertorriqueños. Éstas han sido razones suficientes para que continúe una enorme ola migratoria hacia los Estados Unidos. Para mí, como puertorriqueño, este bolero marca la difícil decisión de partir del suelo borincano. Interpretarlo siempre es un reto nostálgico, mi único hermano tuvo que tomar tal decisión. La década del 40 fue la primera gran ola de este movimiento que hasta nuestros tiempos no parece tener fin, aunque las razones hayan cambiado. Señala Fernando Picó (2008):

Después de la Segunda Guerra Mundial, las oportunidades de empleo en la economía expansiva de los Estados Unidos y los bajos costos de transportación aérea sirvieron como alicientes para que centenares de miles de puertorriqueños acudieran a los Estados Unidos en busca de trabajo (p.290).

Sin duda las epifanías descubiertas, a través de esta Tesis, me han ayudado al momento de interpretar y matizar los boleros. Conocer la historia, que existe detrás de la letra me da información para que yo, como artista, trabaje en la construcción del personaje escénico (cantante-actor). Las epifanías que han resultado de esta investigación me han proporcionado el trasfondo que necesito para darle el sentimiento e importancia que requiere cada uno de los boleros. Estoy firmemente convencido de que ese sentimiento que logré despertar en todos ellos se debió, en gran medida, al hallazgo que, a través de esta investigación, conseguí. Recuerdo al tenor Fabián Robles (quien también participa en las entrevistas de esta investigación) y su sorpresa cuando le conté, por medio de una llamada telefónica y muy superficialmente, algunas de las historias que encierran los boleros que interpreto en el disco compacto. En sus propias palabras: “He cantado muchos de estos boleros, pero jamás imaginé lo que contenía cada palabra, sin duda esto me ayudará en mis próximas presentaciones dentro de la música popular, gracias por este trabajo, amigo”.

6.2 ESPECIAL PROYECCIÓN

Gracias a esta investigación y a la grabación de los distintos boleros que forman parte intrínseca de ella, he sido invitado a impartir diferentes conferencias en diferentes momentos. Quiero destacar las invitaciones que recibí entre los meses de enero y diciembre 2020, aunque algunas de ellas finalmente no se llegaron a realizar debido a la pandemia. Las instituciones que se pusieron en contacto conmigo son la Universidad de Puerto Rico en Arecibo, la Universidad de Puerto Rico en Carolina, la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y la Casa de la Música en Cayey. Mi forma de plantear las conferencias ha cambiado diametralmente a como lo hacía antes de comenzar esta tesis doctoral. Ahora, la música en directo -boleros interpretados por mí- forman una parte fundamental del discurso y se funde de manera armoniosa con las explicaciones que realizo de cada uno de los boleros.

En mi pueblo Cayey, en Puerto Rico, existe una Casa de la Música. Es un edificio remodelado con la estructura original del S. XVIII donde se archivan, estudian y exponen a las diferentes personalidades que son naturales del pueblo de Cayey y que han hecho o hacen aportaciones de valía en el arte de la música. El director de la Casa, el cuatrista⁸ Andrés Yambó, me solicitó que brindara el sábado 28 de marzo de 2020 una conferencia/bohemia y que presentara el disco que he grabado fruto de esta investigación (actividad que está pospuesta debido a la pandemia). Y me solicitó lo que me llena más de orgullo, una fotografía con una biografía mía para colocarla en los archivos.

⁸ El cuatro es el instrumento nacional de Puerto Rico

REFERENCIAS

REFERENCIAS

[s.a] “La canción popular”. (1999). *Revista de la Asociación Puertorriqueña de Coleccionistas de Música Popular*. 14(14), 9-11.

Agüero, A. (2004, 23 de octubre). César Portillo de la Luz: El feeling cultural del bolero cubano. *La Prensa Literaria*, 1-4.

Alberoni, F. (1991). *El erotismo*. Ciudad de México: Gedisa.

Allende-Goitía, N. (2010). *De Margarita a El Cumbanchero: Vida musical, imaginación racial y discurso histórico en la sociedad puertorriqueña (1898-1940)*. San Juan: Ediciones Puertorriqueñas.

Álvarez, L. M. (1996). La guitarra popular en Puerto Rico. *Revista de la Asociación Puertorriqueña de Coleccionistas de Música Popular*, 11 (11), 19-23.

Ascanio Barrios, C. & Ch. Chasi Escobar. (2019). *Cuerpo y bolero. La Lupe: una aproximación en clave de artefacto cultural*. Quito: Universidad de las Américas.

Aura, A. (1994). *La hora íntima de Agustín Lara*. (2^{nda} Ed.) México: Cal y Arena.

Ayoroa Santaliz, J. (2001). La orquesta de Rafael Muñoz. *Herencia Latina*, p. 2.
www.herencialatina.com/Aniversarios_PR/Orquesta_Rafael_Munoz.htm

REFERENCIAS

- Basáñez Barrio, E. (2019). La experiencia subalterna de los puertorriqueños en el Nueva York de 1950: una visión poliédrica. *Spiks de Pedro Juan Soto. Revista de Estudios Hemisféricos y Polares*, Chile, 10 (2), 64-82.
- Bauman, Z. (2008). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa.
- Bazán Bonfil, R. (2001). *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bendahan, D. (1997). *Hispanoamérica en la música del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. <http://issuu.com>
- Bottaro, F. (1991). Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien. *Caravelle*. 56, 214-216.
- Brenscheidt, D. (2015). La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical. *Una visión interdisciplinaria del Arte*. 1, 7-16.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calderón, N. & Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro Editorial.

REFERENCIAS

- Cancian, F. (1987). *Love in America*. New York: Cambridge University Press.
- Castillo Zapata, R. (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Cataño Arango, C. E. (2010). Genealogías salseras: memorias de migración. *Encuentros*, 15, 59-78.
- Cecchini, D. (2004, 20 de julio). Carlos Gardel misterioso desertor. *Primera Hora*, 50.
- Citron, Marcia J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Editorial Cambridge University Press.
- Combe, D. (1999). La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía, en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.) *Teorías sobre la lírica*. (126-153). Madrid: Arco/Libros.
- Cook N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *MTO a journal of the Society for Music Theory*, 7 (2), 1-15.
- Córdova, J. (2010). *Partiré canturreando*. Cayey: Mariana Editores.
- Coste, M. T. (1988). *Trovador de veras. Vida de Agustín Lara*. Buenos Aires: Claridad.
- Dale, R. (1973). Phenomenological perspectives and the sociology of the school, *Educational Review*, 25 (3), 175-189.

REFERENCIAS

- De Jesús, H. (2016). *Historia de la celebración navideña en Puerto Rico*. San Juan: De Jesús Books Services.
- De Rougemont, D. (1978). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.
- Del Amo, I. A., Letamendia, A. & Diaux, J. (2016). ¿El declive del significado social de la música? *Revista Crítica de Ciencias Sociales* [en línea]. (109), 11-32. <https://dx.org/10.4000/rccs.6189>
- Delgado García, G. Conceptos y metodología de la investigación histórica. *Rev Cubana Salud Pública* [online]. 2010, vol.36, n.1, pp.9-18. ISSN 0864-3466.
- Díaz Ayala, C. (1994). *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana. Primer volumen: 1898-1925*. San Juan: Fundación Musicalia.
- Díaz Ayala, C. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. San Juan: Editorial Cubanacán.
- Díaz Márquez, L. (1997). *Introducción a los estudios literarios*. Río Piedras: Plaza Mayor.
- Ellis, C., T. Adams & A. Bochner, (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 12 (1), 273-290.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta-Agostini.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós.

REFERENCIAS

- Fernández de la Torriente, G. (1978). *Cómo hablar correctamente en público*. Madrid: Playor.
- Fiol-Matta, L. (2017). *The great woman singer. Gender and voice in Puerto Rican music*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación educativa*. Madrid: Morata.
- Fraser, H. (2004) Doing Narrative Research: Analyzing Personal Stories Line by Line. *Sage Journals*. <https://doi.org/10.1177/1473325004043383>
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1 (1): 1-5.
- Frith, S. (2015). Hacia una estética de la música popular. Recuperado de sociologiacultura.pbworks.com
- Frith, S. (1996). Music and identity en Stuart Hall & Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity* (108-127). London: Sage.
- Galán, N. (1978). El degenerado bolero. *Escandalar*, 1(2), 53-61.
- García, I. (2012). *¡Oye cómo va! Santos y señas de la música popular puertorriqueña*. Cayey: Mariana Editores.
- Garrido, J. S. (1981). *Historia de la música popular en México*. (2^{da} ed.). México: Editorial Extemporáneos.

REFERENCIAS

- Gelpí, J. G. (1999). El bolero en la Ciudad de México. *Nómada*, 4, 17-25.
- Gergen, K. J. (1996). *Realidades y relaciones: aproximación a la construcción social*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gergen, K. J. (2006). *El Yo Saturado/ the Saturated Self: Dilemas De Identidad En El Mundo Contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Giddens A. (2000). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. (3^{era} ed.). Trad. Benito Herrero Amaro. Madrid: Cátedra.
- González, J. L. (1990). *Antología personal*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- González González, A. (s.f.). Frank Domínguez: Hijo del Mayabeque. Recuperado de <http://www.elhabanero.cubaweb.cu>
- Grau-Lleveria, E. (2001). “El uso del bolero en la narrativa de Ana Lydia Vega”. *Romances Notes*. 41 (3), 325-332.
- Gurméndez, C. (1994). *Teoría de los sentimientos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Balaguer, P. (1964). *Breve historia de la música cubana*. (Disertación) Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.

REFERENCIAS

- Hurtado Oviedo, V. (s.f.). ¡Oh retórico bolero! Recuperado de http://www.ssu.missouri.edu/andes/comentario/vho_bolero.html
- Irizarry Mora, E. (2011) *Economía de Puerto Rico*. México: McGraw Hill Interamericana.
- Javariz, J. (1987). 50 años de música en Puerto Rico. *La Canción Popular*, 2(2), 4-5.
- Jenkins, R. (1996). *Social Identity*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Jiménez Benítez, A. E. (1996). *La canción popular en la lírica de Gil Vicente*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Jiménez Ramírez, F. (1999). El Cuarteto Mayarí. *Revista de la Asociación Puertorriqueña de Coleccionistas de Música Popular*, 14 (14), 141-143.
- Johnson, B. & Christensen, L. (2017). *Investigación educativa: enfoques cuantitativos, cualitativos y mixtos*. Alabama: Sage.
- Krauze, E. & Bañuelos, J. (2001). *Documental Agustín Lara, con alma de pirata*. Ciudad de México: Clío TV.
- Knights, V. (2000). El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Congreso llevado a cabo en Bogotá, Colombia.
- Knights, V. (2003). El bolero y la identidad caribeña. *Caribbean Studies*, 31(2), 135-150.

REFERENCIAS

- Kohan, M. (1998). Los boleros: fabulas de amor en la cultura de las masas. *Filología*, 31, 89-104.
- Lapesa, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Lavista, M. (29 de diciembre de 2010). Chopin, nuestro contemporáneo. *Cultura*, pp. 31.
- Leal, N. (1992). Boleros. *La canción de romántica del Caribe*. Caracas: Grijalbo.
- López-Cano, R. & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta Fonca.
- López-Peláez-Casellas, M. P. & García-Herrera, C. (2019). An artistic research proposal from an A/R/TOGRAPHY perspective: a study of Strauss's oboe concerto. *Revista Música Hodie*, 19. <https://doi.org/10.5216/mh.v19.54873>
- Loyola Fernández, J. (1996). *En ritmo de bolero. El bolero en la música bailable cubana*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Lucca Irizarry, N. & Berríos Rivera, R. (2009). Investigación cualitativa: Fundamentos, diseños y estrategias. *Revista Griot*, Vol. 6, Núm. 1 (2013).
- Madraza, J. A. (1980). *Breve historia del bolero*. Caracas: El Diario de Caracas.
- Malavet Vega, P. (1988). *Del bolero a la Nueva Canción (La música popular en Puerto Rico: De los años '50 al presente)*. Santo Domingo: Corripio.

REFERENCIAS

- Malavet Vega, P. (1987). *La vellonera está directa. Felipe Rodríguez (La Voz) y los años '50*. (3^{era} ed.). Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Méndez, J. L. (1992). *Introducción a la Sociología de la literatura*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Mercado Rodríguez, S. (2012). *Novelas Boleros: Ficciones musicalizadas posnacionales*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Merquior, J. G. (1999). Naturaleza de la lírica en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.). *Teorías sobre la lírica*. (85-101). Madrid: Arco/Libros.
- Moltó Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Monsiváis, C. (1997). *Amor Perdido*. México: Ediciones Era.
- Moore, T. (1993). *El cuidado del alma*. Barcelona: Urano.
- Morales-Cales, A. (2008). El efecto del terror en la música. *La canción popular, Revista de la Asociación Puertorriqueña de Coleccionistas de Música Popular*, 21(22), 49-51.
- Moreno De La Rosa, C. A. (2011). *La propuesta de Donald Shön: "El conocimiento está en la acción"*. Recuperado de <https://upnmonclova.wordpress.com>.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza.

REFERENCIAS

- Nieves Falcón, L. (2009). *Un siglo de represión política en Puerto Rico (1898-1998)*. San Juan: Ediciones Puerto.
- Orovio, H. (1995). *El bolero latino*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Orovio, H. (1994). *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Orovio, H. (1991). *300 boleros de oro*. La Habana: Presencia Latinoamericana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Ortiz, F. (1950). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Cárdenas y Cía.
- Otero, L. (1991). *Bolero*. Buenos Aires: Puntosur.
- Pastor, R. & A. Bonilla. (2000). Identidades y cuerpo: el efecto de las normas genéricas. Recuperado de psicólogo.es/vernumero.asp?id=818.
- Paulozzi, L. (1992). *El amor, los amores*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pedelty, M. (1999). The bolero: The birth, life, and decline of Mexican modernity. *Latin American Music Review*, 20 (1), 30-58.
- Peñaranda Gómez, I. (2014-2015). El tratamiento del tiempo en la música en culturas no occidentales. Universidad de Rioja.
https://www.academia.edu/11978186/El_tratamiento_del_tiempo_en_la_música_en_culturas_no_occidentales

REFERENCIAS

- Peza, M. del C. de la. (1994) El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. VI (17), 297-308.
- Picó, F. (2008). Historia general de Puerto Rico. San Juan: Ediciones Huracán.
- Picó, F. (2003). *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Pineda Franco, A. (1996). The Cuban bolero and its transculturation to Mexico: *The case of Agustín Lara*. *Studies in Latin American Popular Culture*, 15, 119-130. Recuperado de <http://connection.ebscohost.com/c/articles/9609033917/cuban-bolero-transculturation-mexico-case-agustin-lara>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1997). Lírica y ficción en Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. (241-268). Madrid: Arco/Libros.
- Quintero Rivera, Á. G. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. (2^{da} ed.). Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Ramírez, S. (1981). *La Habana artística*. Habana: IMP del E. M. de la Capitanía General.
- Ramos, J. (2015). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. Río Piedras: Publicaciones Gaviota.
- Restrepo Duque, H. (1992). *Lo que cuentan los boleros*. Santafé de Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.

REFERENCIAS

- Reuter, J. (1981). *La música popular en México*. (2^{da} ed.). México: Panorama Editorial.
- Reyes Rodríguez, R. M. (2016). *Palabras de mujer: La construcción y destrucción de lo femenino en la narrativa de Carmela Eulate Sanjurjo, Rosita Silva, Violeta López Suria y Amelia Agostini de Del Río*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Rico Salazar, J. (1988). *Cien años de boleros*. Bogotá: Editorial Printer Colombiana.
- Rodríguez Santaliz, V. (2008). *Sylvia Rexach... pasión adentro*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Rodríguez Tapia, I. (2006). *Rafael Hernández Marín: Cantor de la afirmación nacional puertorriqueña*. (Disertación). Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico.
- Rodríguez-Victoria, E. & Gómez-García, Z. (1989). *Haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Rosado Vélez J. (2003). Configuraciones político-eróticas del bolero en la narrativa caribeña. *Revista Iberoamericana*. LXIX (205), 797-817.
- Ruiz Quevedo, R. (1988). Presencia y vigencia del bolero cubano en el cancionero latinoamericano, ponencia presentada en el Coloquio Internacional del Bolero, La Habana.
- Ruiza, M., Fernández, T. & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Agustín Lara*. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona.

REFERENCIAS

- Sans, J. F. & López Cano, R. (2011). *Música popular y juicios de valor*. Caracas: Fundación Celarg.
- Sánchez, L. R. (1989). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Sánchez Martínez, H. (2019). *Antonia tu nombre es una historia*. San Juan: Publicaciones Gaviota.
- Santiago Toro, C. (2014). Fundación Nacional para la Cultura Popular (biografía de Noel Estrada). <https://prpop.org/biografias/noel-estrada/>. San Juan.
- Santiago Torres, A. (2011). *La poética del bolero en Cuba y Puerto Rico*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Scarano, Francisco A. (1993). *Puerto Rico: cinco siglos de historias*. Santafé de Bogotá: Mc Graw-Hill.
- Scarano, Francisco A. (2008). *Puerto Rico: cinco siglos de historias*. Tercera edición. Santafé de Bogotá: Mc Graw-Hill.
- Schwab M. & H. Borgdorff. (2014). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Shön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona: Paidós.

REFERENCIAS

- Shön, D. (1998). *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.
- Sinay, S. (1995). *Inolvidable. El libro del bolero y el amor*. Buenos Aires: Espasa Hoy.
- Suárez Alfonso, A., Cruz Rodríguez, I. & Pérez Macías, Y. (2015). La gestión de la información: herramienta esencial para el desarrollo de habilidades en la comunidad estudiantil universitaria. *Revista Universidad y Sociedad [seriada el línea]*, 7 (3), 72-79.
- Tapia Tovar, E. (2007). Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero. XXVI *Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología*, Guadalajara.
- Torres, D. I. (1996). Apuntes sobre el feeling en Radamés Giro (ed.). *Panorama de la música popular cubana*. (341-363). Santiago de Cali: Letras Cubanas.
- Torres, G. (2002). The bolero romántico: From Cuban Dance to International Popular Song en Walter Aaron Clark (ed.). *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music* (151-171). New York: Routledge.
- Torres, V. F. (2017). *He sido el incomprendido: La historia de Bobby Capó*. Río Piedras: Publicaciones Gaviotas.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

REFERENCIAS

- Vázquez González, E. E. (2016). *Procesos de modernización, intimidad y lenguaje figurado en los boleros de Rafael Hernández y Sylvia Rexach*. Río Piedras: Pro Quest.
- Vega Santana, R. (1996). Dúo Quique y Tomás. Vigésimoquinto Aniversario. *Revista de la Asociación Puertorriqueña de Coleccionistas de Música Popular*, 11 (11), 49-50.
- Vélez Pareja, I. (2000). Hasta la eternidad te seguirá mi amor. *Cuadernos de Literatura*, VI (11), 32-66.
- Verson Vadillo, L. & Castro de León, J. (2005). *Introducción a la lengua*. San Juan: Plaza Mayor.
- Yero, E. (2002, 10 de junio). Pierde el bolero a la Señora sentimiento. *Primera Hora*, 5B.
- Zavala, I. M. (2000). *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Ediciones Celeste.