

Gladys Lara
Romero

*Bolero:
amor, texto
y cultura*

E

I

El canto y la existencia de canciones, son fenómenos presentes en la vida social desde tiempos remotos. Es característico de estas pequeñas formas de la lírica, el comportarse como objetos animados que establecen recorridos insospechados, tanto en la geografía como en la historia. La canción es ala y ave; es movimiento sonoro en despliegue por el espacio, es palabra retenida por la memoria y es también gesto y palpitación. Esas cualidades de la canción la hacen un material dúctil, capaz de generar intercambios culturales. Ilustraré estas ideas a través del ejemplo siguiente.

En el siglo XIII el poeta boloñés Guido Guinicelli, el más importante precursor del «dulce estilo nuevo», y a quien Dante llamara su maestro, elaboraba conceptual y poéticamente la experiencia amorosa en los términos de uno de sus sonetos:

Asalto de amor

Vuestro bello saludo, el gentil mirar
Al encontraros siempre me asesina:
Entonces me asalta amor, sin reparar
Si gracia o pecado determina;

En medio del corazón suele flechar
Y lo corta, divide y arruina;
Ardo en tal pena que no puedo hablar
Como quien su muerte adivina.

Los ojos atraviesa como el rayo
Que penetra la ventana de una torre,
Y lo de adentro hiende y viola:

Como estatua de cobre me desmayo
Que ningún soplo de vida ya recorre,
Y de hombre tiene la figura sola.¹

Siete siglos después, uno de los inventores del bolero cubano, Graciano Gómez (1895-1980), músico y trovador por placer y sociabilidad, y operario de tabaquería por oficio, musicalizaba en bolero los siguientes versos de Gustavo Sánchez Galarraga (La Habana, 1893-1934), poeta y autor dramático modernista quien hizo una importante contribución al teatro lírico cubano, muchos de cuyos versos pasaron a la historia como canciones y boleros.

En falso

A mi pecho oscuro
Asoma tu rostro
¡Oh! mujer que fuiste
Mi lejano amor,
Para ver curiosa
Si es que está cerrada
La herida que abriste tú
En mi corazón.
Contempla la herida
Pero no la toques
Con tu mano blanca
Cual lirio de abril,
Mira que hay heridas
Que cierran en falso
Y si alguien las toca
Se vuelven a abrir.

¹ Cito el texto traducido por el profesor BRUNO MAZZOLDI. Véase *Erotismo y melancolía en la poesía medieval italiana. Trece versiones directas precedidas de una introducción*.

Intentar un sencillo ejercicio de comparación entre estos dos poemas tan distantes en la historia, lleva necesariamente a advertir, en el segundo, ciertas huellas de los motivos que constituyeron el ideario del amor del filósofo-poeta Guinicelli y de la escuela de Dante. En ese ideario, como es sabido, está presente la visión del amor como experiencia espiritual por la cual el amante accede a la contemplación de la divinidad.² El proceso se inicia con el contacto del mirar radiante de la dama: el saludo en el primer poema; la emanación de luz (implícita), del rostro que asoma «a mi pecho oscuro», en el segundo.

El contacto de amor ejerce su impacto doloroso en el *iniciado*: «en medio del corazón suele flechar», hiende, destroza y arruina. Imagen presente en ambos textos. La consecuencia del encuentro es el sacrificio. Y es un sacrificio deseado: la herida puede cerrar «en falso», debe contemplarse, no tocarse. Debe continuar para morir un poco en ella.

Aunque las marcas enunciativas (tú, en mí, contempla, mira) imprimen en el segundo texto un aspecto más vívido, indicando la proximidad del otro —el objeto del amor, como interlocutor posible más que como una entidad ideal—, son evidentes las huellas del amor platónico.

Hemos de aceptar entonces que, en este caso, la concepción de amor planteada en el siglo XIII, llegó, a través del poeta, al sencillo trovador cubano del siglo XX, y debió ejercer en él honda fascinación, ya que a partir del poema creó el bolero que vive aún en esa tradición juglaresca. «Nadie podría decir hasta qué capas profundas de la humanidad de Occidente penetraron las concepciones platónicas. El hombre más simple utiliza corrientemente expresiones y nociones que se remontan a Platón», ha dicho José Ortega y Gasset (citado por De Rougement: 76).

Una de las más importantes explicaciones de los procesos seguidos por la imaginación sobre el amor, es la obra *El amor y Occidente* en la que Denis de Rougement ha mostrado cómo en esta cultura, a partir del siglo XII las representaciones del amor están, de una u otra maneras, comprometidas con los grandes mitos que estableció desde entonces la concordancia entre amor y muerte: «Amor y muerte, amor mortal: si no es toda la poesía,

² Sobre la relación de la concepción platónica del amor con otros mitos orientales y también celtas, véase DENIS DE ROUGEMENT: *El amor y Occidente*.

es al menos todo lo que hay de popular, todo lo que hay de universalmente emotivo en nuestras literaturas; tanto en nuestras más bellas leyendas como en nuestras más bellas canciones. El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental» (: 16).

La obra citada, así como otras investigaciones sobre el tema, son fuentes indispensables a la hora de llevar a efecto una reflexión en torno al tema del amor y los discursos particulares, propios del ámbito de Hispanoamérica, como es el caso del bolero.

No obstante, además de la necesaria indagación en la permanencia de los imaginarios míticos y literarios dominantes procedentes de Europa, resultan pertinentes otros criterios para la interpretación de las variadas formas del discurso de amor en nuestros contextos culturales. Es necesario tomar en consideración procesos de re-elaboración y adaptación de esos motivos, así como las posibilidades de generación de otros tipos de representación.

En el caso del estudio del texto del bolero, he tomado como punto de partida el concepto de cultura como entramado simbólico,³ en el cual diferentes sistemas textuales en diversos niveles de sistematización, coexisten e interinfluyen, tanto en el devenir histórico, como en cada etapa delimitada. Ese tejido (la semiosfera), representa la vivencia subjetiva de una comunidad y funciona de manera sistemática y dinámica. Toda formación cultural establece sus propios límites (fronteras y filtros), para la creación, selección, adopción o rechazo de maneras de concebir, de representar y de actuar.

Desde ese punto de vista, los idearios del amor y los textos que los difunden pueden tener, además de la posibilidad de comportar mitos universales —y de esa manera fijarlos en la memoria de la colectividad—, la capacidad de revelar diferencias y mostrar identidades culturales. Esta última cualidad de los sis-

³ Consúltese al respecto en IURI LOTMAN (1996), «Acerca de la semiosfera» y «La semiótica de la cultura y el concepto de texto».

temas textuales resultará más evidente al considerar, para el caso de la variada tradición cancionística de Hispanoamérica, que esta se deriva de particulares prácticas comunicativas, de formas ritualizadas del trato social de grupos específicos de población y de usos poéticos diferenciados, a través de los cuales es necesario analizar el papel determinante del uso de la lengua española en su realidad dialectal.⁴

De esta manera, más allá de la acusada homogeneidad que ofrecen hoy los productos estandarizados de la industria de la cultura para las masas, deberá indagarse en los procesos de conformación histórica de textualidades e imaginarios del amor que proporcionen elementos de juicio sobre diferencias e identidades culturales y nacionales.

Aceptaremos entonces que toda cultura crea, selecciona y guarda canciones de amor; pero al hacer esto, actúan, a manera de filtros, los usos comunicativos instituidos, sobre la base de particulares relaciones sociales. En la aplicación a la investigación, me ha interesado la permanencia del bolero y sus relaciones con la cultura que lo gestó y lanzó a expandirse por el mundo. Mi estudio del texto del bolero (del cual este artículo no es más que un somero informe) pretende explicar, ante todo, el proceso de esa tradición trovadoresca moderna, identificar sus elementos formadores (tradiciones literarias, teatrales, etcétera) y establecer los caracteres formales básicos que lo definen y diferencian.

En esa dirección, los presupuestos teóricos y metodológicos adecuados son aquellos que conciben los textos como producto de las relaciones interhumanas, y así posibilitan una aproximación al objeto de estudio considerado como práctica comunicativa que circula en la sociedad y ofrece representaciones sobre la misma. Para este propósito, los modelos analíticos desarrollados en el campo del análisis del discurso ofrecen los elementos pertinentes. A continuación comentaré algunos de estos presupuestos para proponer luego un ejercicio de análisis del texto *Te quedarás*, y la construcción de la hipótesis sobre el modelo comunicativo del bolero.

⁴ El lugar de la lengua, sus dialectos y registros es tratado por LOTMAN (1998) en «La lengua hablada en la perspectiva históricocultural».

II

En su obra *Estética de la creación verbal* (1984), Mijail Bajtin expone el concepto de «género discursivo».⁵ Lo define como un tipo de intercambio verbal relativamente estable y resultado de la especialización de una esfera de utilización de la lengua en una actividad determinada. El género discursivo toma sus propiedades temáticas, estilísticas y de composición de ese campo de actividad comunicativa.

Bajtin establece una distinción entre «géneros primarios o simples» y «géneros secundarios o complejos». Los géneros primarios aparecen en la esfera de las relaciones cotidianas del intercambio verbal, como en el diálogo, los saludos, las expresiones de cortesía, las cartas, etcétera. Los géneros secundarios o complejos como el teatro, la novela, el discurso ideológico, aparecen en el curso del intercambio cultural principalmente escrito, más complejo y relativamente más evolucionado. Señala el autor que para su elaboración, los géneros secundarios se sirven de los primarios.

El concepto de género discursivo, así como la distinción de tipos discursivos y la explicación de sus procesos de formación (conceptualización iniciada por Bajtin y desarrollada por Lotman), son de gran utilidad para la consideración del bolero como un tipo de discurso, e intentar identificar las fuentes primarias y/o secundarias de su constitución, como también los diferentes estadios de desarrollo hacia su estabilización.

Otra categoría bajtiniana, indispensable para establecer la unidad de análisis textual, es la noción de *enunciado*, la cual nos legó el autor como unidad real del intercambio verbal: «La palabra no existe en la realidad más que bajo la forma de enunciados de un individuo, del sujeto de un discurso-palabra [...] Las fronteras del enunciado concreto, comprendido como unidad del intercambio verbal, están determinadas por la alternancia de los locutores. Todo enunciado —a partir de la breve réplica (monolexemática), hasta la novela o el tratado científico— com-

⁵ El concepto de *género discursivo* de Bajtin, encuentra su equivalente en el concepto de texto propuesto por I. Lotman en las obras de referencia. Asimismo, en la explicación de los procesos generadores de textos en el ámbito de la *semiosfera* (concepto de Lotman), se confirma la distinción de géneros y sus interrelaciones formuladas por Bajtin. Estos hechos demuestran una continuidad y desarrollo de la teorización, hacia una semiótica de la cultura.

porta un comienzo absoluto y un fin absoluto: antes de su inicio, están los enunciados de los demás, después de su fin, están los enunciados-respuesta de otros [...] El enunciado no es una unidad convencional sino una unidad real estrictamente delimitada» (Bajtin, 1984: 277).

Una cualidad fundamental del enunciado consiste en su carácter de todo acabado, cerrado, que promueve una actitud de respuesta frente al mismo. La posibilidad de responder a la que incita el enunciado está dada por los factores siguientes:

- a) la exhaustividad del objeto de sentido;
- b) la intencionalidad del locutor;
- c) la forma tipo de estructuración de su finalización.

El primer factor es fácilmente observable en los géneros simples en los cuales la situación exige la eficacia comunicativa; en los géneros complejos el sentido es inagotable, pero al ser tomado como tema del enunciado, recibe una relativa determinación dadas las condiciones precisas del intercambio y principalmente debido al segundo factor, esto es, la intencionalidad del locutor. En relación con el tercer factor, es de advertir que hablar implica sobre todo elegir un género discursivo. La elección estará en función de la esfera del intercambio, de la temática, de los participantes, etcétera. Lo anterior no implica que la intencionalidad del locutor pierda su individualidad y su subjetividad, ya que estas se adaptan al género.

El enunciado constituye la unidad del discurso como unidad de sentido e intencionalidad del locutor; se diferencia de la frase que constituye una unidad de la lengua en la medida en que no incita necesariamente a una actitud de respuesta. Según Bajtin, las relaciones que han de estudiarse en el enunciado no se corresponden obligatoriamente con las relaciones gramaticales. Son relaciones discursivas entre los participantes: relaciones del locutor con el objeto de sentido, la intencionalidad del locutor frente al interlocutor, las relaciones entre enunciados, la elección de medios expresivos y demás.

La noción de enunciado se ubica en el contexto de estudio de la *enunciación*, entendida por Bajtin como el evento histórico y único que relaciona dos individuos y que se explica a partir del contexto social al cual pertenecen. Con palabras del autor: «la enunciación es el producto de la interacción de dos individuos socialmente organizados e incluso, si no hay un interlocutor real,

puede ser substituido por el representante medio del grupo social al que pertenece el locutor. La palabra se dirige a un interlocutor; está en función de la persona de ese interlocutor» (Bajtín, 1977:123).

El carácter social de la enunciación la hace inseparable de las relaciones ideológicas. El acto individual de tomar la palabra debe ubicarse en el contexto social e histórico que es siempre determinado.

Los conceptos de Bajtín son tratados también en la teorización de Oswald Ducrot, quien introduce otros criterios importantes. Ducrot establece una diferencia entre la *significación* como valor semántico atribuido a la frase a partir del sistema lingüístico y el *sentido* como valor semántico que se realiza en el enunciado. Para el autor, el sentido se construye en el acto de hablar. A partir de esta consideración Ducrot formula interesantes criterios acerca de la interpretación de enunciados: «Interpretar un enunciado es leer en él una descripción de su enunciación, en otras palabras, el sentido del enunciado es una cierta imagen de su enunciación, imagen que no es el objeto de un acto de aserción, de afirmación, sino que es, según la expresión de los filósofos ingleses del lenguaje, “mostrada”: el enunciado es visto como testimonio del carácter de la enunciación (en el sentido en que un gesto expresivo, una mímica, son comprendidos como indicadores de que su autor experimenta tal o cual emoción)» (1980a: 30).

La imagen de la enunciación dada por el enunciado, supone en primer término la participación de dos personajes: locutor y alocutor. La palabra es siempre dirigida a alguien. Según Ducrot, la enunciación crea compromisos sociales entre los interlocutores: la obligación de responder está implícita en la pregunta, en el orden, en el deseo de que el destinatario realice la acción. En la demostración, el locutor se responsabiliza de sus palabras. En la argumentación, trata de imponer cierto tipo de conclusiones al alocutor, etcétera.

En este orden de ideas el autor formula el concepto de *acto ilocucionario*. Para su comprensión es necesaria la distinción entre alocutor, como aquel a quien se dirige la palabra, y auditor como aquel delante del cual se produce el enunciado: «No se es interrogado, amenazado, impresionado, cuestionado, etcétera, si no se es destinatario. Es justamente el destinatario en cuanto tal, quien es interesado por el acto ilocucionario» (1980b: 288).

En nuestro caso esta distinción reviste gran utilidad, ya que posibilita observar en el devenir del bolero modelos enunciativos diferentes, que pueden ir desde una relación interlocutiva con destinatario determinado y posiblemente presente cara a cara, en las prácticas íntimas, hasta una relación a distancia con el auditor de los medios y de los espectáculos.

Los conceptos expuestos por Bajtin y Ducrot, así como desarrollos posteriores de las teorías enunciativas, me han orientado a ubicar el estudio de los textos sobre esas bases metodológicas. La observación y caracterización de tipos de interlocución representados, podrán ser el punto de partida para entablar relaciones con otras formas textuales y sus contextos.

En el análisis de textos de los diferentes momentos del bolero, he llegado a formular un modelo comunicativo, modelo hipotético, que tendría que dar cuenta tanto de las formas particulares de hechos de habla que encarna, como de su funcionalidad en el contexto de comunicación que lo ha originado. El ejercicio de análisis que propongo, consiste en la descripción e interpretación de una muestra textual, esto es un elemento de un *corpus* mucho más amplio de textos de los diferentes momentos de desarrollo del género; el ejercicio tiene por objetivo hacer más explícita la hipótesis de trabajo que guía la investigación y que presento en este artículo. Paso entonces a analizar el texto del bolero.

III

He seleccionado el bolero *Te quedarás*, cuyo autor es el compositor cubano Alberto Barreto, y cuyo más recordado intérprete —por la ejecución con su orquesta— es el cantante Benny Moré. Luego del ejercicio de análisis, explicaré el modelo de comunicación de que he hablado. He aquí el texto:

- A** // Te quedarás / porque te doy cariño //
// te quedarás / porque te doy amor //
// te quedarás / cuando llegues al nido //
// de mi corazón //
- B** // No vuelvas más / si no piensas quedarte //
// no vuelvas más / si me guardas rencor //
// pero quédate conmigo / mi vida //
// que yo soy tu amor //

C // Deja de pensar / en el fracaso que tuviste en el ayer //
// deja de soñar / con el pasado que no puede ya volver //

D (Repetición de A.)

(puente)

E (Repetición de C.)

F // Te quedarás / porque te doy cariño //
// te quedarás / porque te doy amor //
// O te quedas conmigo / mi vida //
// O no vuelvas más //

El texto está constituido por seis estrofas: A, B, C, D, E y F, donde D y E, son repeticiones de A y C, respectivamente. Cada una de estas estrofas forma un período de oraciones.

Las pausas y la entonación marcan el límite entre estrofa y estrofa. El acento de intensidad subraya ciertas palabras que funcionan como centros de interés. Se puede notar también el alargamiento de sílabas que modifica la fonética del habla. Este fenómeno corresponde a la modificación de la línea melódica y contribuye a individualizar ciertos términos: quedarás, cariño, nido, corazón, quedarte, guardas, rencor, vida, amor, deja, tuviste, puede.

Si se parte de la composición en estrofas, podría pensarse en la relación del texto con formas poéticas, máxime cuando los períodos oracionales en cada estrofa se organizan bajo el predominio del paralelismo sintáctico y semántico, estructura considerada como característica de la poesía.⁶ Esta organización es la causa de que en una primera lectura del texto, parece como si se dijera varias veces lo mismo.

Ahora bien, si observamos la organización y el ordenamiento de los complejos oracionales de cada estrofa, nos damos cuenta de que más que líneas de versos, esos complejos se asemejan a frases dichas en el habla cotidiana de una conversación. Los participantes en el intercambio comunicativo se evidencian en

⁶ Véanse consideraciones al respecto en R. JAKOBSON: «Poesía de la gramática y gramática de la poesía», en *Arte verbal. Signo verbal. Tiempo verbal*, pp. 59-70.

la presencia de la primera persona en: 'te doy cariño', (yo) y la alusión a la segunda persona en: 'te quedarás', (tú). Además, el ordenamiento de los grupos de oraciones se desarrolla progresivamente, impulsado por el gradual ascenso de la tensión emotiva como en una discusión, a través de la cual son expresados diferentes puntos de vista en torno al problema. Este hecho puede verse manifiesto, si se observan los elementos conectivos de frases, en cada grupo de oraciones que componen las estrofas. Conectivos tales como: 'porque', 'si no', 'si', 'pero', 'o', marcan la introducción de explicaciones en torno a motivos, condiciones y expectativas, propios de la relación comunicativa.

Visto el texto en esta perspectiva, diremos que alude o hace referencia a una situación de comunicación. Pero, ¿cómo identificar a los participantes en ese diálogo? En la situación real de emisión de un bolero (o de cualquier canción), tenemos a un cantante, quien lo ejecuta (entona o dice sus frases) frente a un micrófono sea en la sala de grabación, frente a un auditorio no diferenciado, en una presentación o en el contexto de las reuniones sociales, frente a un grupo pequeño de personas. Suponiéndose que el cantante —en este caso, hablante o locutor— es quien se postula como el 'yo' o la persona que habla, entonces correspondería al auditorio ser el 'tú', quien escucha o a quien van dirigidas las palabras. En tal circunstancia, teniendo en cuenta el sentido de los términos, en 'te quedarás', la situación comunicativa resulta un poco extraña. Es necesario, entonces, formular que la situación comunicativa a la cual el texto hace referencia, es construida por mediación de un código de representación teatral aceptado socialmente. De tal manera aceptamos que la situación de comunicación representada es la del diálogo amoroso de X pareja, existente o imaginable, que se enfrenta cara a cara para plantearse X problema, en algún tiempo y lugar, también existente o imaginable. Otra característica de la situación es que las palabras del oyente, la segunda persona implicada, son solamente supuestas por el locutor.

Sobre la base de las observaciones anteriores, tomaré las oraciones y los conjuntos de estas en el texto *Te quedarás*, como enunciados,⁷ esto es como conjuntos de palabras integrantes

⁷ Interpreto aquí el sentido dado a *enunciado*, por JOHN L. AUSTIN en *Cómo hacer cosas con palabras*.

del acto de hablar, el cual incluye otro participante al que van dirigidas nuestras palabras; acto en cuya realización ponemos en juego intenciones, intereses y puntos de vista diversos. De otra parte, en el estudio del texto que propongo a continuación, trataré de establecer relaciones entre las observaciones sobre el nivel morfológico y sintáctico y la funcionalidad discursivo-pragmática de los enunciados tomados como series, en la medida en que constituyen secuencias de frases mediante las cuales son realizados actos ilocucionarios. Este fenómeno de la relación comunicativa consiste en «llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo».⁸ Como ejemplos de tipos de estos actos ilocucionarios están: prometer, aconsejar, ordenar, preguntar, elogiar, censurar, entre otros; acciones que efectuamos en nuestra interacción de comunicación y que responden a convenciones establecidas entre los hablantes; es precisamente la convención la base sobre la que gravita la fuerza de tales actos o fuerza ilocutiva de las expresiones.

Tomemos, pues, la primera estrofa (A), y notemos que contiene tres enunciados que integran una serie:

A1) Te quedarás porque te doy cariño.

A2) Te quedarás porque te doy amor.

A3) Te quedarás cuando llegues al nido de mi corazón.

En cada uno de estos tres enunciados está presente la afirmación (aserción): 'te quedarás', propuesta como un hecho en la perspectiva de su realización efectiva en el futuro; proposición formulada por el hablante (locutor) y con carácter obligatorio para el oyente (alocutor). En A1, el conectivo causal 'porque' unido a la acción presente 'dar cariño' (yo a ti), argumenta a favor de la afirmación primera, su antecedente. Ese valor argumentativo insta y/o disuade al interlocutor en los posibles eventos convocados, es decir: quedarse/irse. Tal interpretación se basa en el hecho de que toda conversación vincula puntos de vista diferentes,⁹ de tal suerte que incluso mirados desde el ángulo de quien habla, hay en su perspectiva por lo menos dos puntos de vista: el punto de vista enunciado —'te quedarás'— y el vinculado por este —es decir: 'no te quedarás' o 'te irás'—, con el cual el locutor no se identifica. Igualmente, desde el punto de vista del oyente convocado, puede preverse la existencia

⁸ J. L. AUSTIN: ob. cit., p. 144.

⁹ Consulto aquí elementos metodológicos propuestos por OSWALD DUCROT: *Polifonía y argumentación*.

de la duplicidad de perspectiva: ‘me quedaré, no me quedaré’, como piso de la argumentación de su copartícipe en la comunicación.

Es de anotar que la acción enunciada en la afirmación ‘te quedarás’, implica a la segunda persona (tú), mediante el objeto del verbo ‘te’ en cual es ‘sujetizado’. De tal suerte, el sujeto del enunciado es esa segunda persona ya que la acción de quedar(se), es para realizarse en él mismo, reflexivamente. Todo por la fuerza ilocutiva de la afirmación del locutor. Tal hecho conclusivo podría expresarse en la paráfrasis: ‘debes quedarte porque te doy cariño’, es decir, la prescripción de la conducta del oyente.

En A2, la argumentación: ‘porque te doy amor’ reitera mediante el paralelismo sintáctico el sentido de A1, pero introduce una gradación: expresa un nivel superior del objeto ‘dar’, puesto que es más fuerte dar amor que dar cariño.

En A3, a pesar de que el paralelismo sintáctico haría pensar en la identidad de sentido de este enunciado con los dos anteriores, se plantea un elemento nuevo dado por la presencia de la expresión de una temporalidad indeterminada en el futuro: ‘cuando llegues al nido de mi corazón’. Este argumento excluye otros posibles convocados como: ‘porque estás en el nido de mi corazón’ y ‘porque estarás en el nido de mi corazón’, en los cuales se tendría cierta certitud debida al significado aportado por el modo indicativo. De esta manera, el punto de vista del hablante se identifica no ya con la seguridad de la afirmación ‘te quedarás’, pues esta queda atenuada, sino con cierta condicionalidad, (posibilidad/imposibilidad) introducida tanto por el adverbial ‘cuando’, como por el subjuntivo ‘llegues’. Así, la fuerza ilocutiva de la afirmación tan reiterada, sufre cierta mengua.

La similitud sintáctica de los enunciados, el léxico, así como los actos ilocucionarios realizados en esta primera secuencia, establecen el campo de sentido que nos permite ubicar el contexto¹⁰ de comunicación en el cual inscribir la situación representada, como la discusión o disputa amorosa.

¹⁰ Un estudio del contexto de comunicación, entendido como el marco cultural global e ideológico en el cual pueden ser posibles tales enunciados, no podrá ser elaborado sino a partir del análisis comparativo del *corpus* total. Aludo aquí a elementos contextuales aportados por la muestra analizada.

La estrofa B se compone de una segunda serie de enunciados que realizan actos ilocucionarios diferentes:

B1) No vuelvas más si no piensas quedarte.

B2) No vuelvas más si me guardas rencor.

B3) Pero quédate conmigo, mi vida, que yo soy tu amor.

En B1 la exhortación negativa ‘no vuelvas más’, orden o consejo, delimita la orientación de su sentido con la argumentación condicional ‘si no piensas quedarte’, de tal suerte que vincula conclusivamente: ‘vuelve sólo si piensas quedarte’. La contradicción ‘quedarse/irse’ continúa como el tópico central en discusión, pero esta vez el locutor impone la restricción del imperativo a través de la forma del condicional.¹¹

En el segundo enunciado (B2) de esta secuencia —‘No vuelvas más si me guardas rencor’—, se reitera la restricción del dominio de la orden proferida con la condición introducida por ‘si’. Se observa el paralelismo sintáctico y la reiteración del acto de ordenar condicionando. No obstante, se establece un sentido nuevo que plantea otro tópico en la discusión: ‘si me guardas rencor’, el cual vincula en la perspectiva del hablante la disyunción posible: ‘tú me guardas/tú no me guardas (rencor)’; y, desde el ámbito del oyente: ‘te guardo/no te guardo (rencor)’, unido a los ya planteados: ‘me quedaré/me iré’. A partir de este nuevo tópico, podría inferirse una causalidad mayor para ‘me quedaré/me iré’ en la perspectiva del oyente. Esto es, la causa del ‘rencor’, la cual el locutor no nombra.

El supuesto anterior justifica el cambio en la fuerza ilocutiva de la expresión del hablante, puesto que de la orden y acondicionamiento del oyente en ‘no vuelvas más’, en B3 —‘pero, quédate conmigo mi vida, que yo soy tu amor’— pasa de la imposición a la súplica, subrayada por el vocativo ‘mi vida’ y la afirmación argumentativa causal: ‘que yo soy tu amor’. El ámbito de restricción del imperativo está claramente manifiesto en el adversativo ‘pero’, que contrapone la expectativa de la orden: ‘no vuelvas’ con la manifestación del deseo y súplica: ‘pero quédate...’

Había anotado al comienzo, en la primera serie A, cómo el proceso enunciado en ‘te quedarás’ concierne al oyente (tú),

¹¹ Para el estudio de los conectivos en la pragmática discursiva, véase VAN DIJK: *Texto y contexto*.

sujeto en el cual ha de realizarse la acción quedar(se) que tiene la significación reflexiva. En esta segunda serie, específicamente en B3, en la forma del imperativo atenuado 'quédate' tenemos el esquema gramatical que anexa el pronombre a la forma verbal 'te' enclítico, hecho que en el plano enunciativo funciona como orientación al oyente. Tal caso corresponde en las modalidades enunciativas estudiadas por Antoine Culioli, a la llamada *injonction*; según el autor: «con el "injonctif", en sentido amplio, tenemos algo que no es ni la aserción, ni la interrogación, pero alguna cosa que es compatible. El término cubre tanto la súplica, como la orden o la sugestión».¹² Al consultar el origen latino del término 'iniungére', la modalidad o acto ilocucionario realizado corresponde al verbo *inyungir*, esto es prevenir, mandar, imponer. Puede decirse que el *inyungir* es una de las marcas discursivas más características en los textos del bolero.

La secuencia enunciativa de la estrofa C reitera la orientación de mandato al oyente a través de C1: 'Deja de pensar en el fracaso que tuviste en el ayer' y C2: 'Deja de soñar con el pasado que no puede ya volver'. La presencia del artículo definido 'el', sin antecedente co-referencial explícito en 'el' (fracaso), 'el' (ayer), 'el' (pasado), presupone el conocimiento de la situación por parte del hablante y del oyente, y nos permite inferir un episodio pretérito, por el cual el oyente 'hoy' se enfrenta a la alternativa 'quedarse/irse'. Si relacionamos ese 'relato' con el enunciado B2: 'no vuelvas más si me guardas rencor', es de suponer cierta responsabilidad del locutor en 'el fracaso'. Responsabilidad que el locutor no asume, no reconoce ni pide 'perdón', sino por el contrario: ordena 'olvidar', bajo el ropaje de la invocación y la súplica.

La estrofa F, como hemos visto, repite los enunciados A1 y A2, y cierra el texto con la admonición disyuntiva: 'O te quedas conmigo, mi vida, o no vuelvas más', enunciado en el que el locutor manifiesta su expectativa en relación con hechos alternativos sobre los cuales el poder de su palabra puede estar en cuestión.

La repetición de la primera y la tercera estrofas puede interpretarse como medio de convencer al oyente de la buena fe y la sinceridad del hablante. En este texto, la relación inter-

¹² Citado por FISHER, 1983: 157.

locutiva se caracteriza por el fenómeno de inclusión de la voluntad de la segunda persona, a través de los presupuestos y argumentos del locutor. Sin embargo, esa figura genera momentos de tensión y contradicción traducidos en las modalidades: ordenar, acondicionar, prevenir, exclamar, suplicar. Esta forma de relación enunciativa está presente en muchos textos al punto de que puede ser una característica de todo un período. En este caso, si pensamos que el intérprete es un hombre, el receptor presupuesto ha de ser una mujer: objeto de deseo, sujeto pasivo en relación con las órdenes y acondicionamientos, pero sujeto activo en lo que tiene que ver con la toma de decisiones.

IV

Al igual que en otras formas musicales cantadas, en el bolero, como mensaje transmitido por los medios masivos —radio, televisión, disco—, la relación entre el emisor-compositor, cantante-público, es una relación a distancia.¹³

Dentro del mensaje complejo compuesto por música, gesto y texto, considero este último como el soporte principal que une al emisor y al receptor en el establecimiento de una referencia.

El enunciado lingüístico del bolero se nos ofrece como un turno de palabra, como el momento en que el emisor se dirige a su interlocutor, a quien presupone, señala y diseña a su manera, como una presencia real que escucha y responde. Se diría que el objeto que representa, o el objeto del cual se hace signo, es la conversación, el diálogo amoroso. En la medida en que es signo, se puede suponer que finge, que imagina una relación interlocutiva.

En cuanto a la estructura musical, considero que en virtud del arraigo conseguido a través de muchos años de permanencia, fue configurándose como imagen significativa que genera la evocación de la atmósfera y la situación de intimidad o proximidad de la pareja, contenido que manifiestan también las figuras del baile. La música contribuye además a la comprensión predominantemente emotiva del mensaje como un todo.

En este campo de significación involucra también los recursos empleados en la emisión: tratamientos de la dicción y de la

¹³ Consulto aspectos de la propuesta por JOSÉ DE MENEZES BASTOS en *América Latina en su música*.

voz, que crean tensión en la estabilidad del texto con deformaciones de palabras, reiteraciones y otros factores de la ejecución verbal que pueden ser útiles en la distinción de estilos y épocas.

Además de la música y la palabra, en el acto de emisión, interviene también otro elemento signifiante que es la gestualidad del intérprete; ese comportamiento puede ser más o menos convencionalizado en las distintas etapas del bolero, pero en general alude a la proxémica interlocutiva.

Sobre la base del funcionamiento del complejo: texto, gesto y música, el bolero realiza objetivos de sugestión, mediante los cuales se produce, como en los ritos animistas, la recuperación imaginaria del ausente. Una definición de esta forma de canción, propuesta por uno de sus creadores nos ilustra este fenómeno de la realidad: «La gente siempre vive del amor, y el amor a diferencia de lo que muchos creen, es un enfrentamiento fecundo y dramático y de él siempre queda el drama. La gente cuando habla del amor, habla porque éste ya pasó y porque quieren que vuelva a pasar, y es ahí cuando viene el bolero. El bolero es un acto de agresión, de alevosía, el reto por lo que fue y el reto por lo que vendrá».¹⁴

La recuperación de lo ausente o la expresión de lo deseado por medios sígnicos —palabra, canto, ritual—, tiene su explicación para el orden social en los procesos de mitificación, y en el plano individual en los mecanismos de sublimación a través de los cuales se logra establecer o reestablecer un equilibrio entre el dolor y el goce, entre la pena y la alegría. Esta es una de las funciones de este modelo de comunicación.

La función descrita no solo tiene lugar en la forma de relación a distancia, cuando el emisor es el intérprete, sino que el amante del bolero puede reproducir el sistema según sus necesidades expresivas. Se canta a veces a solas y pensando en las palabras, también se ofrece la canción a otro, se ejecuta en reuniones sociales. Los usos, en fin, están muy ligados a las condiciones de vida en cada época, pero el canto persiste.

Ahora bien, debido a que el desciframiento del mensaje moviliza en primera instancia el nivel afectivo del que escucha, podría pensarse que en esta forma de comunicación se oscurece el acceso al nivel lógico-discursivo propio del habla común. En efec-

¹⁴ CATALINO CURET ALONSO, citado por CÉSAR PAGANO en *La clave latina*.

to, esta interpretación se ha propuesto en estudios críticos de los medios masivos; sin embargo, pienso que en los procesos de aprehensión no es posible aislar sus niveles y factores mediadores: concebir independientemente lo puramente sensorial o lo emotivo y lo puramente lógico no es adecuado cuando la inteligencia obra como un todo. Pienso además que en toda forma de representación se encuentran nexos con lo real concreto y también con lo imaginario, y que en este último se manifiestan niveles de conocimiento que nos hablan de significaciones propias de la sensibilidad y de la emoción humanas en cada paso de la historia.

Considero, pues, el bolero como una forma especializada en poetizar tipos de relación social, y creo que entre la amplia producción de boleros perviven textos que, más allá de los estereotipos, resultan síntesis de la expresión artística de modos de creer, de sentir y vivir, propios de su contexto cultural.

Hasta aquí les he presentado mi modelo hipotético; queda para otra ocasión la tarea de remontar la historia del género, a través de su multiplicidad y en relación con fuentes diversas: literarias, teatrales y musicales.

Bibliografía

- AUSTIN, JOHN L. (1990): *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.
- ARETZ, ISABEL, comp. (1977): *América Latina en su música*, Siglo XXI Editores, México.
- BAKHTINE, MIKHAEL (1977): *Le marxisme et la philosophie du langage*, De Minuit, Paris.
- _____ (1984): *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.
- DE ROUGEMENT, DENIS (1996): *El amor y Occidente*, Editorial Kairós, Barcelona.
- DUCROT, OSWALD (1980a): *Analyses Pragmatiques. Communications*, E.H.E.S.S., Paris.
- _____ (1980b): *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris.
- _____ (1990): *Polifonía y argumentación*, Universidad del Valle, Cali.

- FISHER, SOPHIE (1983): «¡Tiens-toi tranquille!» Note sur l'injonction en espagnol et en français», en S. FISHER et J. J. FRANCKEL (1983): *Linguistique, énonciation. Aspects et détermination*, E.H.E.S.S., Paris.
- JAKOBSON, ROMAN (1995): *Arte verbal. Signo verbal. Tiempo verbal*, F.C.E., México.
- LOTMAN, IURI (1996): *La semiosfera*, t. I, Editorial Cátedra, Madrid.
- _____ (1998): *La semiosfera*, t. II, Editorial Cátedra, Madrid.
- MAZZOLDI, BRUNO (1975): *Erotismo y melancolía en la poesía medieval italiana. Trece versiones directas precedidas de una introducción*, Universidad del Cauca, Popayán (mecanografiado).
- PAGANO, CÉSAR (1984): «Catalino "Tite" Curet Alonso» (en «La clave latina»), *El Tiempo*, 29 de julio de 1984.
- VAN DIJK, TEUN A. (1993): *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*, Editorial Cátedra, Madrid ●

*Instrumentos
de la música
popular
tradicional
cubana:
tumbadoras*

