

masivos); el condicionamiento consiste en invadirlo todo de ideología ("una especie de lente por el cual pasarán todas nuestras actividades, determinando así una visión específica del mundo por medio de mecanismos de racionalización y reproducción de la realidad. Lente de contacto interpuesto entre el mundo y mi explicación... Lente creado por la estructura socioeconómica, volviéndose principio interpretativo. Entendemos así cómo nuestra visión del mundo está básicamente viciada, distorsionada, y podemos afirmar que la ideología sirve para que la conciencia que tengamos del mundo sea una falsa conciencia") (págs. 50-51). Con tales premisas, emprender el análisis se reduce a encontrar lo que de antemano se sabía que existía. Es evidente, porque si la ideología lo invade todo irremediabilmente, al analizar no puedo encontrar nada que no sea ideología. Tendríamos, entonces, un orden social sin fisuras, sin contradicciones, de una armonía y organización inquebrantables.

Una de las limitaciones fuertes que tiene el análisis de contenidos consiste en olvidar las formas de contar o de decir, lo cual presupone que el contacto del público con los discursos de los medios reside única y exclusivamente en el campo de los mensajes, y que éstos tienen una existencia en sí en el interior de los programas, de las fotonovelas, de los anuncios publicitarios, de las canciones, de las películas, etc., algo así como unas esencias, más o menos evidentes, más o menos camufladas, que habría que desentrañar. El trabajo de F. Thomas deja, al respecto, entreabierta una ventana cuando, al estudiar la canción, se pregunta por la relación entre la música y la letra, duda de la validez de analizar la letra como portadora total del mensaje dejando de lado la música. Esa duda se podría extender a la fotonovela y a las cuñas televisuales, para interrogarnos si la forma como están narradas, su estructura y sus operaciones expresivas en busca del interés e impacto, no participan tanto en la relación con el espectador cuanto en la creación del universo del texto analizado.

Sin embargo, para valorar el libro se requiere establecer una diferencia neta entre lo que es teoría sobre la sexualidad, sobre la feminidad y la masculinidad, y lo que es análisis de contenidos de los medios masivos seleccionados. El problema reside en lo segundo; ahí es donde se recurre a teorías y métodos de investigación en comunicación que hoy sufren un cuestionamiento de fondo, especialmente en América Latina. El aporte está en lo primero, en el tema de la sexualidad, que parece ser la especialidad de la autora: la solidez de los conceptos y la sutileza de los matices que presenta hacen de *El macho y la hembra* un libro indispensable.

MARTHA BOSSIO

## Con el bolero en la distancia

**Que nunca llegue la hora del olvido**

*Orlando Mora*

Universidad de Antioquia, Medellín 1986, 173 págs.

Bien porque plantea aspectos e interrogantes que revierten nuestra imaginación sobre la realidad latinoamericana, bien porque nos colecciona (más que nos selecciona) un puñado de nombres cardinales dentro de una tradición, o porque, finalmente, nos infunde una nostalgia emanada de la comunión con las anécdotas relatadas; por todo ello, lamentamos en este pequeño libro de Orlando Mora la falta de profundidad, de vehemencia para localizar una tradición de bolero que cree innegable, de mayor extensión y desarrollo para numerosas ideas apenas esbozadas, y hasta la falta de consistencia de redacción sumada a las fallas de edición en textos e impresión.

En lo que toca al primer aspecto, el de la falta de profundidad, aludo a algunos temas e interrogantes princi-



pales: en primer lugar, la consideración del sentimiento amoroso como esencia misma del bolero, en diferenciación con otras manifestaciones de la música popular en las que tal sentimiento reviste apenas el carácter de temática. En lugar de sustentar tal hipótesis con ejemplos de letras (que son unas entre miles y no dan pie a demostración), el autor pudo recurrir a cierto tipo de ambientación que intentó en otros y posteriores capítulos del libro: el mito personal de mujeriego trágico de Agustín Lara, el carácter no subjetivo sino genérico de la relación de pareja en la "historia" cantada (que se prestaría a contradicción, como veremos más adelante), la mujer fatal de Lara, el aspecto de popularidad no folclórica del bolero, arraigada, como bien lo menciona Mora, en una sensibilidad muy propia de la idiosincrasia latina. ¿En qué términos plantear esa sensibilidad, desde dentro del bolero? Recuerdo que en una entrevista que se le hizo en Colombia al poeta Alvaro Mutis, se le preguntó sobre su opinión acerca del bolero: su respuesta despectiva hablaba del derrotismo y la mediocridad de esa sensibilidad. Fuera de la órbita de los juicios maniqueos —que en el caso de Mutis son arbitrariamente "justos"—, el planteamiento de ese tipo de sensibilidad, enteramente consagrada al amor, deja el interrogante de su autenticidad, en dos direcciones, a saber: ¿qué factores determinan su no folclorismo, es decir, su

no pertenencia a tierras o a gentes definidas en ellas?, y ¿cuál es la raíz de ese sentimiento amoroso exclusivista? (igual lo encontraremos en la poesía quechua, en el *Sakuntala* de Kalidasa, en el *Ars amandi* de Ovidio, en Corín Tellado y la telenovela diaria). La ejemplarización es débil: se habla de lo exclusivo de la relación de pareja y se citan letras obvias; pero qué decir de un bolero como *Poema*, que logra lo rechazado, o sea, la abstracción (que es diferente del alejamiento del compositor, para que viva la situación por sí sola), mezclando la consideración de los elementos del paisaje con alegorías no necesariamente amorosas (poema es “un trovador en serenata queriendo la luna enamorar”). Así también, *Mujer*, de Agustín Lara, es un tema que excluye el mundo de la pareja, en cuanto la mujer es colocada en un pedestal, “afuera”, sola; igual sucedería con canciones de Rafael Hernández como *Pobre gaviota* (la mujer en el “mundo de la perdición” no es la mujer en pareja) o *Amigo*, en la que el tema de la pareja es apenas implicado, pero no cantado. Todo ello sin contar con el atractivo panorama de boleros dedicados al pueblo natal o a la ciudad evocadora, centro, en últimas, de *Noches de Cartagena*, del maestro Jaime R. Echavarría.

El segundo aspecto, que capta la atención del estudioso y del sensible, pero que no tiene resolución ni desarrollo en el libro, es el de la tradición del bolero. Aparte de un anecdota-rio, que muestra, es cierto, la mano de un enamorado del género, los problemas que, finalmente, han de concluir en aquella pregunta por el bolero hoy en día, y cómo mirarlo, no ofrecen más mirada histórica que la fragmentaria, y fragmentariamente

valiosa, que transmiten las respuestas de los tres entrevistados, en especial las de César Portillo de la Luz. Los orígenes del bolero no son precisados, o, por lo menos, planteados, salvo por las referencias cronológicas al bolero en México, con Agustín Lara (sin ampliaciones sobre los antecedentes de éste), y al bolero cubano, en el que, por otra parte, notamos una laguna importante en su problematización del bolero y lo “tropical” (ya que el bolero, sea cual fuere su origen, nos presenta una extendida y casi inmodificada “historia criolla”). Frases como éstas nos dejan desconcertados: “Lara no crea de la nada; él prolonga unas vertientes transitadas por otros, desarrolla unas inclinaciones y llega a un estilo...”; “Agustín Lara es hasta cierto punto el creador del bolero”; “[...] es cosa sabida el origen cubano del bolero”. Para mí lo más claro en este punto es que queda barrida la tesis de una nacionalidad del bolero. Todo el problema va a: ¿en qué radica su criollismo latinoamericano?

En tercer lugar, apunto al vuelo algunas cuestiones que toca Mora y que reclaman un desarrollo y conducen a consideraciones serias sobre el bolero: su caracterización por la carencia de lo narrativo, que me parece un acertado comentario, pero que remite al planteamiento sobre el tipo de personaje creado por el bolero y, sobre todo, su diferenciación con ese otro impersonal y cursi (tan aéreo que permite la evasión de la narración) de la balada de nuestros días, más que un personaje una situación que mal llama Mora universal (no hay que confundir universal con popular). A partir de las letras de Lara, el fenómeno de las influencias “literarias” en los primeros letristas

de bolero, cuya obra, salvo la de Lara, apenas si se menciona; es maravillante y cierta la presencia de los nutrimentos léxicos de Darío en el cantor veracruzano: la relación alude a cierto clima decadentista y transnacional del que el Modernismo se hizo eco alguna vez en la mezcla de exotismo y telurismo. Sin embargo, la relación directa carece de sentido porque se trata de dos lenguajes diferentes —literatura y canción—, y la diferenciación de un Lara exótico y rubeniano y un Lara más popular y sencillo es inane y desconoce la apertura de mundo que tal relación ofrece. Finalmente, ¿quién es el verdadero compositor de boleros? No hay figura estructurante, porque Lara también es compositor de valeses y pasodobles, Rafael Hernández de rumbas y sonos, y ni qué decir del polifacetismo folclórico de los colombianos José Barros, Jaime R. Echavarría y Edmundo Arias.

Es verdad: el bolero no ha muerto, y es porque, como todo género auténtico, crea una tradición (sobre la base de su autenticidad). Pero la tradición no se muestra ni demuestra por el álbum de recuerdos; la tradición no es una nostalgia.

OSCAR TORRES DUQUE

## Lo que no han dicho los tolimenses

Historia de la música en el Tolima

Helio Fabio González Pacheco

Fundación para el desarrollo de la democracia, Antonio García, Ibagué, 1986, 116 págs.

¿Qué puede esperarse del choque entre un lector costeño y un libro de música tolimense? Sin hacer mucho esfuerzo, es claro que cualquier cosa va a surgir en este intrigante encuentro de dos culturas, ambas de antepasados caribes, la una de aguardiente tridestilado y la otra de ron de caña.

