



Dosier

Pasiones cantadas: tango y bolero

Rodrigo Bazán Bonfil
Centro Interdisciplinario de Investigación en
Humanidades, Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México
<https://orcid.org/0000-0002-6148-9589>
rodrigo@uaem.mx

Gerardo Pignatiello
Department of Romance Languages and
Literatures, Binghamton University –
SUNY, Estados Unidos
<https://orcid.org/0009-0004-6958-999X>
gpignati@binghamton.edu

El tango y el bolero constituyen, entre otras cosas, un amplio repertorio de viejas y nuevas pasiones amorosas. “Este lenguaje amoroso y su ritmo se inscriben en 1885 o 1886 para unos, 1898 para otros (el tango en 1880)”, asegura Iris Zavala sobre el bolero (2000: 23). Tanto el bolero como el tango son fenómenos de la Modernidad, y como tales se ocupan de un mundo de relaciones y afectos organizados en torno a la nueva vida del capitalismo industrial: ciudades, migraciones, fábricas, familia nuclear, fidelidad, barrios; sí, pero también nostalgia de cierta vida rural casi bucólica recién dejada atrás por quien enuncia boleros en un Caribe que se va haciendo continental sin perder lo guajiro.

Enamorados de sus vecinos, de los ricos y ricos inalcanzables, cayendo de lo más alto cuando suben rápido, sufriendo por no poder subir, lamentándose por la no correspondencia de amores más módicos, esta gente de clase trabajadora pasa sus días entre el barrio, la fábrica, la calle, el café y, cuando pueden, van a bailar. De modo que sus amores aparecen encarnados, en el caso del tango, en el compadrito, el muchacho de barrio, la milonguita, la madre, el niño bien, mientras las letras del bolero, una y otra vez, hacen emblemática la dificultad amorosa en la figura de la prostituta: inalcanzable sin riqueza que ofrecerle, despreciada por su comercio de sí, ideal del amor sublime (¿o el deseo exacerbado?) que todo lo supera.

El tango nace prostibulario en una Buenos Aires cosmopolita que se convierte vertiginosamente en metrópolis (Gustavo Varela 45-49). En ese primer tango, sus protagonistas sentían un orgullo sin igual: grandes bailarines, guapos sin rival, rodeados de mujeres y fiesta (cf. “El porteño”, “Cuerpo de alambre”, “El más criollo”, “Pamperito”, “Soy tremendo”, entre otros). Es un tango del encuentro, que con el correr de las primeras décadas del siglo XX se va convirtiendo en el melodrama del desencuentro, que es su marca más trascendente.

El tango muestra el funcionamiento de la cultura popular en que los modelos morales con forma de *cautionary tale* –no te enamores de los niños bien, no te vayas para el centro,



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons
Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional

no abandones a tu hombre honrado— conviven con el orgullo y la pertenencia a una ética arrabalera. Y es ahí donde, con igual importancia, la traición como trama de hierro para estas músicas despliega una nueva moralidad en torno a las figuras femeninas —dramatizada como amor y fidelidad— cuya novedad son estas mujeres capaces de “amurar” a los hombres y permitirles llorar, cantar y tener epifanías sobre el sentido real de la vida (Piglia 1993); aunque no por ello sean géneros que les permitan descender del pedestal en que *por su propia seguridad* —la de los varones que cantan— se les colocará aun durante los cincuenta años siguientes.

El bolero es menos local: surge en Cuba al final del siglo XIX y se desparrama por el Caribe hacia Puerto Rico al mismo tiempo que entra a México por Veracruz y Yucatán en su camino al norte y el Pacífico, de modo que termina habiendo “boleros rancheros” escritos en Jalisco y una variedad enorme de formas y tratamientos para la nostalgia y los dolores amorios que igualmente se internacionalizan cuando la Segunda Guerra Mundial consolida en el continente la omnipresencia que la radio empezó a construir al fin de los años 1920.

Pensamos este dossier a partir de la relación entre afectos, modernidad urbana y canción popular porque la tríada nos parecía un esbozo correcto para una *pasión cantada*, y como tales entendemos el bolero y el tango.

Pensamos, además, que el enfoque predominante de los artículos sería histórico porque nos resulta innegable la relación entre la modernidad latinoamericana y el surgimiento de sus industrias culturales, vinculadas ambas a la urbanización del continente en los primeros 50 años del siglo XX. En este escenario, tango y bolero representan un mundo de relaciones y afectos organizados en torno a la —entonces nueva— vida del capitalismo industrial, marcada por la migración o las migraciones —si además de las que se dieron internamente entre el campo y la ciudad consideramos todas las que trajeron poblaciones europeas para avocindarse en el continente—, la vida fabril y de barrio, el afianzamiento inicial de la radio y la discografía como industrias y cierta nostalgia por un entorno rural que se representará casi bucólico y que Florencia Garramuño identifica como rasgo de una “modernidad primitiva” (2007: 16) en tanto rescate de un pasado premoderno a través de la música moderna.

No se trata, por lo tanto, de manifestaciones *líricas tradicionales* como corridos y payadas, pero tampoco son géneros de poesía narrativa, sino líricos y que, como tales, reproducen infinitamente “el resplandor de la palabra —mírame, bésame— y el estremecimiento de la distancia” (Zavala 2000: 90) porque además han perdido el aura y dejado de ser acontecimiento, revelación fugaz o atisbo de un misterio, para hacerse acompañamiento cotidiano, dado que “la grabación a gran escala, como ha demostrado Walter Benjamin, transforma una obra única y casi ritual en un bien accesible a todo el mundo” (Kyrou 2004: 77).

Un “todo mundo” que, sin embargo, incluye ya a un sector nuevo, a medio andar entre lumpenes y proletariado, que busca una poesía y una música que le permitan abanderarse y, al mismo tiempo, enfrentar cambios enormes en su forma de vida. Estas clases populares se exponen a las entonces nuevas tecnologías de reproducción (fonografía, fotografía y cine), las sienten incidir en su propio *sensorium* y acercar, acelerar o retardar su propia percepción e interpretación del mundo y sus representaciones, abriéndolos a una “naturaleza diferente” inaccesible al oído y el ojo sin esas prótesis (ver Yúdice 2007: 20).

Invitamos, pues, a hacer reflexiones que abordaran tanto las poéticas que determinan las identidades propuestas por el tango y el bolero, como las dinámicas sociales que condicionaron su primera construcción, y el resultado no pudo ser más diferente ni un mejor

indicador de las muchas aproximaciones que no habíamos considerado, pues donde esperábamos análisis textuales que dieran cuenta del *amuramiento* en el tango como rasgo afectivo *de clase* hallamos, en cambio, el interés por el uso de la tecnología y las bases de datos para los análisis de las letras en un afán por mostrar en ellas la evolución de las emociones como tema, por ejemplo.

El resto de nuestras propuestas fue también renovado por el material recibido. No hubo textos sobre “la música vieja como resistencia poscolonial en el consumo”, pero tenemos uno que –¡mucho mejor!– aborda directamente la milonga anarquista y el contexto que le dio origen y sus posteriores derivaciones; como tampoco hay una discusión sobre el *revival* del bolero y los nuevos usos que tuviera siglo y medio después de nacido, sino una explicación sobre el *cronotopo* en que coincidió con la Nueva Ola y la balada romántica y cómo se tejió con ellas.

Finalmente, dos textos casi cumplen –aunque por fortuna superan ampliamente– nuestras expectativas disciplinares menos creativas: y mientras uno sacude fuerte la arraigada idea de que el tango es (únicamente) rioplatense, planteando en cambio que el Valparaíso de 1900-1920, dado el carácter de ciudad-puerto que comparte con Buenos Aires y Montevideo, pudo ser un escenario socio-económico-cultural y aun político igualmente favorable a la práctica tanguera de entonces, el otro se vuelca sobre las relaciones entre el bolero y la *samba-canção* y el modo en que, tras incorporarse en espectáculos musicales durante las décadas de 1940-1950, la hibridación origina importantes productos culturales que repercuten en la telenovela y juegan un papel clave en la circulación y preservación del género en Brasil.

Abrimos, entonces, el dossier con “Boleros enfermos de rock. Nueva Ola y Balada Romántica en México y Latinoamérica”. Su autor, Juan Antonio Vargas Barraza, explora el desarrollo del rocanrol latinoamericano y su relación –intermitente y frecuentemente negada– con el bolero, género con el que, sin embargo, tiene cruces, toma préstamos y hace adaptaciones que se establecen y permanecen hasta hoy. Este primer aserto permite un par de reflexiones que importan: una sobre la naturaleza de estas interacciones en tanto apertura de posibilidades, pero igualmente como planteamiento de obstáculos; y otra, en función de los cambios que, con el tiempo, mostraron sus discursos de fondo a partir de los contextos socioculturales en que se produjeron, mediaron y consumieron. Finalmente, en el texto se propone y explica cómo, si en algún punto ambos géneros alcanzan a fusionarse, ello es resultado de un proceso de reapropiación juvenil del bolero y la música romántica, mismo que documenta uno de los posibles diálogos entre las diversas modernidades del continente que enriquecen su horizonte musical. Y permiten que este nuevo “todo mundo” se enuncie a sí mismo, aunque sea con “ciertas palabras revestidas del prestigio algo dudoso del lugar común, elevadas a potencia emocional” (Rojas 2022: 39).

El segundo artículo se titula “Las milongas anarquistas”. Juan Carlos Balerdi traza la historia de la milonga vinculada al movimiento anarquista, que en Argentina comparte origen con el propio fenómeno cultural del tango, hacia finales del siglo XIX. Esta historización abarca casi un siglo pasando por diferentes etapas hasta llegar a la década de 1970. El trabajo representa un aporte importante tanto por lo abarcativo, como por la sistematización del género y el análisis de la particularidad de estas canciones utilizadas como vehículos históricos, ideológicos y partidarios. Así, se da cuenta de todo otro universo de circulación del repertorio tanguero –insuficientemente estudiado hasta ahora y, en todo caso, ajeno a las asociaciones que más rápidamente se hacen cuando se piensa en él– vinculado a la discusión y la militancia política.

En tercer lugar, “Análisis Literario Computacional de las letras del tango: métrica, emociones y evolución temática” de Ricardo Martínez-Gamboa representa una novedad metodológica. Su autor demuestra la capacidad cuantitativa de estas herramientas tecnológicas para los estudios vinculados a la búsqueda de patrones temáticos, tipos de versificación, variantes léxicas y análisis lingüísticos, entre otros problemas. El mayor logro del trabajo, además de su novedad, es la posibilidad de procesar una enorme cantidad de datos –¡más de 6.800 tangos!– en breve tiempo, que sirven para verificar hipótesis, fortalecer argumentaciones o abrir nuevas lecturas. Así, por ejemplo, los datos recabados demuestran el lento proceso de languidecimiento y tono triste que gana al tango a partir de la década de 1930 al observar el incremento de tópicos graves como la muerte. Otro punto interesante es la observación respecto del progresivo abandono de versos de Arte Menor a medida que se abandonan temáticas rurales y se pasa a escenas más urbanas expresadas en versos más libres.

El cuarto artículo es “La aparición del tango en Valparaíso. 1900-1920”. Aquí, Abel Gallardo plantea también una novedad que es mostrar la cultura tanguera en sus años de esplendor fuera de los lugares habituales: Buenos Aires, Montevideo o incluso París. El autor describe el fenómeno del tango en Valparaíso durante las primeras décadas del siglo XX. Su hipótesis es que el florecimiento tanguero en la ciudad del Pacífico radica en su condición de ciudad-puerto, similar a las dos ciudades rioplatenses. Debido a esta característica, aparecen condiciones similares: surgimiento de una cultura de masas, avances tecnológicos para la grabación y la escucha, el cine, la industria discográfica. Pero también se plantean diferencias pues, explica, en Valparaíso el tango fue menos un arte de y para las clases populares, como lo fue en el Río de la Plata, que un género para las clases altas.

El último trabajo de este dossier, titulado “Historias de un Amor: Fluxos do bolero na música popular brasileira e seus ecos midiáticos”, examina la incorporación del bolero, entendido como música caribeña, en el contexto musical de Brasil y presta especial atención a la forma en que se funde con el *samba-canção*. Con una visión historiográfica documentada con la programación radial de las décadas de 1940 y 1950, Heloisa Duarte y Raphael Lopes Farías señalan un proceso de hibridación entre el bolero y las músicas brasileñas, la influencia en su estructura poética, y la forma en que ésta origina una serie de productos fonográficos que repercutirán en las telenovelas. Pero igualmente muestra sus relaciones previas dando por ejemplo cómo el género caribe-mexicano había ganado espacio en el gusto brasileño gracias al cine, pues el éxito del “bolero *canção*-tema ‘Santa’ de Agustín Lara –*soundtrack* do filme *Santa: o destino de uma pecadora*– motivou a abertura do mercado cinematográfico mexicano no Brasil”.

Finalmente, esperamos que el dossier pueda evidenciar los flujos culturales transnacionales –visto cómo el bolero creció en parte zurcido al teatro musical, presencia viva e itinerante entre La Habana, Buenos Aires y la Ciudad de México desde el final del siglo XIX (Adamovsky 2023)–, pero sobre todo, la forma en que ambos géneros musicales son o no “extranjeros” según quién, pero siempre son resignificados localmente, sea a través de los medios o, mejor aún, en la voz y el oído de quienes los oyen, conservan y transmiten, y así evidencian los intercambios simbólicos complejos que nutren la historia de la música popular latinoamericana.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. 2023. “Canciones de comparsas de blancos tiznados del carnaval de Buenos Aires, 1865-1909: relevamiento y descripción”. *Diálogos. Revista electrónica de Historia* 24/2: 1-32.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Kyrrou, Ariel. 2004. “Elogio del plagio” en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. E. Rodríguez y R. Sánchez eds. Madrid: Traficantes de sueños: 75-86.
- Piglia, Ricardo. 1993. “El tango y la tradición de la traición”, en Ricardo Piglia *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca: 78-80.
- Rojas, Waldo. 2022. *El bolero, seducción y clave*. Viña del Mar: Ediciones Mundana.
- Varela, Gustavo. 2016. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Zavala, Iris M. 2000. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste.