

Como lo precisa la solapa del libro, la obra ha obtenido un éxito extraordinario, lo que significa que expresa las preocupaciones de los peregrinos actuales que buscan “algo”, a veces impreciso, cuando se lanzan en el Camino; un algo que no es forzosamente de pura ortodoxia religiosa (221).

Las múltiples referencias literarias que proporciona en su libro Louis Cardaillac evidencian la importancia cultural que ha tenido el culto a Santiago y la peregrinación a Compostela durante siglos y que los escritores han hecho suyos. Las perspectivas varían, parecen adecuarse a las motivaciones y expectativas de quienes las escriben y de sus lectores.

El libro *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos* presenta abundante información con sensibilidad, calidez e inteligencia, lo que provoca una lectura rica, entretenida. No es un mero libro de historia, aborda varios campos del saber, como los que en esta reseña se han señalado. Creo, además, que despierta curiosidad y deseos de conocer más sobre el tema santiaguero, un santo que pertenece a “muchos mundos”.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

María del Carmen de la Peza Casares. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2001; 477 pp.

El título del presente libro sugiere con exactitud la intención de la autora: indagar el papel que en la educación sentimental de varias generaciones de mexicanos han jugado las llamadas canciones románticas, los boleros. El extenso trabajo de María del Carmen de la Peza Casares es una muy completa y compleja aproximación al bolero como producción artística y, en cuanto tal, generador de significaciones y vehículo de comunicación social.

El análisis, sin duda producto de años de labor, se funda en el presupuesto de que para dar cuenta de la riqueza del fenómeno bolerístico es preciso un acercamiento multidisciplinario. Así, entre la introducción y las conclusiones, los diez capítulos, agrupados en dos partes, se proponen una diversidad de asedios al objeto estudiado. La bibliografía

fia pasa por los principales pensadores que nos han enseñado a comprender la modernidad: Althusser, Bajtín, Barthes, Benveniste, Bourdieu, Deleuze, Derrida, Ducrot, Foucault, Ricoeur, Todorov. Incluye asimismo a críticos literarios, estudiosos de la tradición oral, especialistas en la comunicación de masas, sociólogos y teóricos de la recepción. Remite también a una gran cantidad de análisis generales y específicos vinculados al tema.

La necesidad de perspectivas distintas surge para la autora no sólo a partir del objeto, sino de la relación paradójica de ella misma con los boleros, como explica en la introducción. En la medida en que son parte de una cultura muy íntimamente asumida, estas canciones le sirven para expresar automáticamente sentimientos y estados de ánimo; pero a la vez, es capaz de apreciar la risible cursilería y la deplorable misoginia de muchas de las composiciones analizadas (7). Me parece interesante citar esta posición ambivalente de la investigadora frente a su objeto; pues si el bolero continúa teniendo vigencia en el siglo que se inicia, de seguro suscita en muchos de los aficionados, especialmente en aquellos familiarizados con la *alta cultura*, reacciones similares.

La primera parte, compuesta de cinco capítulos, se titula “El bolero y la cultura pública”. En el capítulo inicial se describen las canciones de amor, en general. Se explica cómo la canción de amor, materializada en el lenguaje verbal que suele aprenderse sin la mediación de la escritura y cantarse de memoria, pertenece a la tradición, al saber comunitario. Estas canciones son parte de la “memoria-hábito” de una comunidad, aquella que permite reproducir un comportamiento más allá de la conducta del sujeto. Los seres humanos memorizan las canciones completas o fragmentadas atendiendo solamente a su significante. Se retiene la forma, la estructura formularia y rítmica del texto y se almacena rítmicamente el discurso. Tanto la música como la palabra tienen en la canción de amor un carácter performativo, son acciones que se interiorizan mediante prácticas y rituales colectivos, sin necesidad de ser conceptualizadas. Pero las canciones amorosas son asimismo aprendidas mediante el otro tipo de memoria, la lógica racional, que pone el énfasis en el nivel semántico o del contenido. Esta memoria permite al sujeto retener fragmentos, retazos, figuras que se asimilan, ordenan, categorizan y archivan, permitiendo establecer lazos entre informaciones antiguas y recientes.

La canción de amor se incorpora al cuerpo y, como todos los conocimientos conservados por la memoria colectiva, se convierte en un mecanismo de poder, que contribuye a la legitimación de normas y a la construcción de identidades. Las canciones de amor forman parte de una discursividad de lo amoroso, junto con otros múltiples discursos y rituales que conforman la memoria colectiva. Esta se compone, de manera contradictoria y compleja, de los saberes universales de la ciencia, la moral y la religión, y los saberes particulares de la gente común, saberes heterogéneos y fragmentarios, según explica la autora, siguiendo a Foucault (27).

La canción de amor, al ser asimilada por la memoria, se transforma y se integra a los relatos amorosos, históricos o de ficción. Estos reconstruyen lo real, lo resignifican o resimbolizan según diferentes procedimientos de producción o de efectos de sentido, ya sean efectos de verdad o de verosimilitud. La canción de amor y las narraciones amorosas se unen a los demás discursos científicos, éticos y jurídicos que constituyen la retórica de lo amoroso. De ahí que la canción exprese una multiplicidad de voces, a veces contradictorias; de códigos culturales diversos, provenientes de la ciencia, la religión, la moral. El aprendizaje de las canciones colabora en el proceso de conformación del sujeto amoroso; ofrece a los individuos marcos mentales que les permiten interpretar sus propias experiencias sentimentales, sus propias historias.

En la cultura de masas, tanto las canciones como los relatos amorosos han sido adaptados al nivel del público medio, del sentido común; de ahí que lo dominante en esta cultura sean estereotipos, lo que la mayoría del público considera posible, deseable, bello, placentero. Así, la canción de amor se ha institucionalizado como una trama de lugares comunes, un repertorio de estereotipos. La retórica de lo amoroso comprende los mitos acerca de las identidades diferenciadas del hombre y la mujer y sus roles en las relaciones de amor; conlleva, además, prácticas, reglas de conducta, códigos rituales, guías para la acción.

De la Peza Casares relaciona las canciones de amor con los rituales de la vida cotidiana: llevar o recibir serenatas, escuchar música, asistir a un espectáculo, bailar en privado con la pareja o en una reunión, cantar, tocar un instrumento. En cada situación comunicativa las canciones se vinculan a ritos específicos de conducta.

La autora concibe asimismo la canción de amor como poesía lírica, por ser un mensaje portador de sentidos en el que predomina lo que Jakobson llamó función poética. Lo específico de la canción de amor es su temática, su finalidad como herramienta en los rituales de la relación de pareja y sus modalidades de enunciación. La escritura convierte a la canción de amor en memoria institucionalizada; y la tecnología contemporánea —discos, cassettes, registros audiovisuales diversos— contribuye asimismo a su conservación.

En el capítulo segundo, la autora pasa de la canción amorosa, en términos generales, al bolero en la tradición mexicana. Para ella el bolero y la canción ranchera son las dos expresiones principales de la canción “romántica” mexicana de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Pero, aunque los dos retoman la temática amorosa de la lírica tradicional, se trata de géneros distintos: el bolero es una expresión urbana de la canción de amor, en tanto que la canción ranchera representa la nostalgia de la vida en el campo.

El bolero puede considerarse una manifestación de la poesía lírica popular que conserva rasgos de la poesía oral y de la tradición juglaresca, pero transformados por las nuevas tecnologías de la comunicación. El bolero se transmite verbalmente en forma cantada, ya sea en vivo o a través de los medios de la industria cultural. Es cierto que, a diferencia de la poesía estrictamente popular, los boleros tienen un autor y, por ende, derechos de propiedad; pero en el curso de la transmisión del bolero, el nombre del autor se va borrando de la memoria colectiva, y la canción suele asociarse más bien con los intérpretes.

De la Peza Casares compara la estructura del bolero con la de las coplas y la de los corridos. El bolero es una canción completa de varias estrofas, con carácter lírico. Casi siempre consta de: primera estrofa, segunda estrofa con variación y estribillo. No tiene una métrica uniforme; puede emplear octosílabos o endecasílabos reunidos en cuartetas o tercetos, con diversas combinaciones de rimas.

Las canciones de amor contemporáneas con frecuencia reiteran las variaciones de la temática amorosa propias de la poesía oral que ya se encontraban en la poesía lírica cortesana del siglo XVI; reiteran asimismo expresiones y metáforas. Pero, a diferencia tanto de la lírica tradicional como de la canción ranchera, los boleros expresan la nostalgia de la ciudad moderna naciente y sus formas de decir el amor.

El bolero se caracteriza por un modo de poetizar específico, tanto por lo que hace a la música —ritmo, melodía, armonía, timbre—, como en cuanto al aspecto literario, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático. Para llegar a estas conclusiones la autora analizó un *corpus* constituido por 635 canciones, tomadas de dos cancioneros, que fueron elaborados por dos centros de investigación fonográfica especializados en el tema, uno mexicano y otro latinoamericano. Los cancioneros constituyen una muestra representativa de las principales composiciones producidas a lo largo de 100 años (1887-1987). Muchas de estas canciones, escritas en distintas épocas, por autores de diferentes nacionalidades e interpretadas asimismo por varios cantantes, han tenido una larga vida en la memoria del público. Los boleros se clasifican en esta obra de acuerdo con dos criterios: en cuanto enunciados, por la temática que abordan, y en cuanto dispositivos de enunciación, junto con los actos de habla que, como tales, propician.

El *corpus* se dividió en dos grupos, el primero, de boleros sobre el amor de la pareja y el segundo, de canciones que no tratan de ese tipo de amor; este grupo no llega a diez textos. Sería difícil sintetizar en esta reseña los múltiples aspectos atendidos, desde las características de los sujetos y los momentos de las relaciones amorosas, los temas y las modalidades de enunciación (estados emotivos, formas de interpelación, relatos y descripciones), actores, lugares femeninos y masculinos, figuras retóricas, de acuerdo con los distintos tipos de amor, etc. Cada aspecto se muestra con cifras y gráficas, además de explicaciones. También se presentan cuadros que dejan ver la transformación del bolero a través de la historia, los teatros en que se cantaban, los bares y salones de baile, las industrias disqueras, las estaciones de radio, el cine y la televisión.

El capítulo tercero se dedica al bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile. El recuento empírico aquí presentado es muy rico; abarca desde los teatros más antiguos y canónicos de la escena cultural mexicana —el Teatro de Bellas Artes, el Auditorio Nacional, el Teatro de la Ciudad— hasta espacios más bien marginales o relativamente contraculturales y de más reciente fundación, como La Casa de Paquita la del Barrio o el teatro bar El Hábito, entre otros. Se comenta la clase social a la que pertenecen principalmente los asistentes a cada sitio, el ambiente que impera, los intérpretes y, por supuesto,

los boleros que se ofrecen. Queda claro que cada lugar implica una comunicación musical diferente.

El capítulo cuarto describe el nexo entre el bolero y las industrias disquera y radiofónica. Estas industrias culturales han expropiado la música a los sujetos y a las colectividades, como espacios de creación y de juego, para devolvérsela convertida en mero objeto de consumo, como mercancía en forma de disco. El libro documenta la oferta de canciones en la ciudad de México a través de las industrias mencionadas, para comprender las formas específicas de construcción de la memoria colectiva que ellas generan, así como lo que la autora llama el “efecto bolero”. El *corpus* de análisis se formó con los catálogos de las compañías Orfeón y Poligram; se analizaron varias estaciones de radio y 16 programas, así como la revista *Tiempo Libre*. La autora inquiriere acerca del público de las distintas opciones y determina cuantitativamente la afición de aquel a los boleros en comparación con otros géneros musicales.

El capítulo quinto se refiere al bolero en el cine y la televisión. A través de estos medios audiovisuales, sostiene De la Peza Casares, el bolero se convierte en relato, historia de amor y espectáculo diferido en el espacio y en el tiempo. La investigadora revisó la filmografía producida en México entre 1930 y 1959, épocas de oro del cine y el bolero. Observa que más del 80% de las películas del periodo eran de carácter amoroso, algunas desarrolladas en el campo y otras en la ciudad. Encuentra una considerable cantidad de filmes que tenían un bolero como tema; varios de ellos incluso se intitulaban como la canción; por ejemplo, “Santa” (1930) de Agustín Lara, “Negra Consentida” (1933) de Joaquín Pardavé, “Un viejo amor” (1938) de Esparza Oteo.¹ Se describe también en este capítulo la función que el cine y el bolero juegan en la construcción de mitos como el amor-pasión y el matrimonio. Se analiza, a manera de ejemplo, la película de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres*, la película más vista del cine nacional, cuyo tema es el bolero “Amorcito corazón” de Manuel Esperón. Película y bolero proclaman

¹ En cuanto a la gran cantidad de novelas latinoamericanas inspiradas en canciones, existe un estudio complementario: el de Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

el mito del amor matrimonial. El apartado finaliza con un comentario sobre el bolero como elemento de ambientación de telenovelas y en la publicidad televisiva.

La segunda parte, denominada “El bolero y la experiencia íntima”, se inicia con el capítulo sexto, que aborda la recepción de los boleros, los procesos de comunicación oral. Con base en Deleuze y Guattari, la ensayista se propone explicar la propagación de los discursos orales como la canción de amor, su multiplicación epidémica, sin tomar en cuenta su origen. Le importa seguir la trayectoria de las canciones y la manera en que se transforman en distintos tipos de discurso. Se interesa asimismo en las relaciones de poder que los discursos actualizan y en las transformaciones de sentido que se producen, desde el punto de vista itinerante de las personas comunes, como agentes de actos de habla singulares e irrepetibles. Critica las perspectivas teóricas que tratan de encontrar un sentido inmanente en los textos, o sea, el sentido que el autor quiso darles. Más bien se inclina por la reflexión teórica que, en vez de concentrarse en el autor y la obra, se interesa por las lecturas. La semiología, la crítica literaria, la filosofía y la sociología le sirven para comprender el uso y la apropiación que del bolero llevan a cabo los sujetos en circunstancias históricas determinadas.

El capítulo séptimo se titula “Una propuesta para estudiar la audiencia del bolero en la Ciudad de México”. Aquí se describen las estrategias metodológicas utilizadas para examinar las distintas formas de interpretación, uso y apropiación del bolero en el contexto urbano. Se observan las formas diferenciadas de consumo de las canciones amorosas en dos clases sociales y la interrelación que se entabla entre los códigos amorosos del bolero, difundidos en los espacios públicos, y las historias amorosas que los sujetos cuentan como parte de su vida privada e íntima. Esta sección implica la descripción de la oferta cultural de la mega-ciudad capital del país. Anteriores investigaciones sobre el tema muestran la tensión permanente entre las estrategias de integración y homogeneización cultural y los procesos de diseminación y diversificación también culturales. La investigadora procede con herramientas y criterios sociológicos, demográficos y antropológicos —censos, encuestas, cuestionarios, entrevistas, observación participante—, los cuales explicita en detalle. Trabaja con 40 habitantes de dos barrios que corres-

ponden a clases sociales contrapuestas en la ciudad de México: la colonia Olivar del Conde y la Del Valle, para conocer las formas específicas y diferenciadas en que tales individuos se apropian del bolero. La investigadora se propuso aquí mostrar hasta qué grado la vida privada de los sujetos está condicionada por las estructuras amplias de la sociedad. Intentó asimismo articular los sentidos que los sujetos atribuían a sus prácticas con los condicionamientos sociales y culturales en la vida cotidiana. La autora se explaya en la relación de la historia de la investigación: el reclutamiento y la selección de los sujetos, las condiciones de realización de las entrevistas grupales, los efectos del dispositivo de la entrevista, la elaboración de los cuestionarios, los indicadores de clase social, entre otros.

El capítulo octavo, como parte de la investigación precedente, se dedica a la ubicación de los sujetos en los espacios sociocultural y urbano. Aquí se ofrece una descripción de los habitantes de la ciudad y su distribución socioeconómica, así como de la organización político administrativa urbana, dividida en delegaciones. Se proporcionan datos de los ingresos de las familias y su escolaridad. Se detallan asimismo las iglesias e instalaciones deportivas de cada barrio.

En el capítulo noveno se continúa con el mismo grupo de individuos y se cuestiona el lugar que el bolero ocupa en sus vidas cotidianas. Se exploran los medios a través de los cuales los sujetos entran en contacto con las canciones. Se muestra cómo los habitantes de las dos colonias analizadas dijeron apropiarse del bolero de manera distinta, según el momento. La canción puede servir como música de fondo durante el trabajo o como herramienta en los rituales de cortejo y seducción. En general los encuestados dijeron elegir distintos tipos de música, de acuerdo con su estado de ánimo. La decisión no siempre era un acto individual; a veces era producto de una negociación con familiares o amigos, lo cual podía ocasionar conflictos. Tanto los hombres como las mujeres de distintas generaciones, en ambos barrios, definieron el bolero como su segunda preferencia principal. De acuerdo con su respectiva edad, sexo y nivel cultural, los individuos mostraban diferencias en cuanto a lo que más les gustaba de esta música y a sus distintas expresiones (por ejemplo, el baile o la serenata).

El último capítulo retoma elementos de los anteriores para reflexionar sobre el aprendizaje amoroso, sobre la educación sentimental y el bolero. El fundamento para estas conclusiones fueron las encuestas realizadas a los hombres y mujeres de los dos barrios seleccionados; se les pidió que narraran “la historia de amor de su vida”, y las estructuras narrativas que resultaron fueron cuidadosamente revisadas (361). Todos los entrevistados asignaban los roles a un “él” y una “ella”, y a veces aparecían los padres de uno o de ambos. Los hombres y las mujeres del barrio de menos recursos económicos, al igual que las mujeres del de clase media alta, no mencionaron nunca la posibilidad de una relación homosexual; por su parte, entre los hombres de esta última clase, hubo una alusión negativa a la homosexualidad.

La secuencia narrativa se organizó en cuatro momentos: encuentro, declaración, conflicto y desenlace: la unión o bien la separación de los enamorados. Los papeles se organizaban como en un campo de lucha: el hombre conquista, se esfuerza en poseer; la mujer intenta resistir los embates. El sexo masculino asume una posición más activa que el femenino; los hombres se ven más como sujetos y las mujeres, como objetos. En los dos grupos sociales se asoció la función masculina con el mito de don Juan, y los encuestados de ambos sexos mostraron gran tolerancia frente al ejercicio de múltiples relaciones sexuales y frente a la doble moral varonil después del matrimonio. La función femenina, a su vez, se vincula con la maternidad y el casamiento. La respetabilidad en las mujeres tiene que ver con el confinamiento de su sexualidad al espacio del matrimonio. Sin embargo, con respecto a las mujeres que rompen con la moral convencional, hubo tanto manifestaciones de temor como de admiración. Los hombres se asociaron a la racionalidad y el pragmatismo, al trabajo intelectual; las mujeres, al sentimentalismo y al idealismo.

Las conclusiones del trabajo sintetizan las de los capítulos expuestos. Queda probada la hipótesis de la investigadora: sin duda los boleros son parte de la memoria colectiva de los habitantes urbanos del México contemporáneo y sin duda han contribuido a la educación sentimental de hombres y mujeres. El libro incluye, además, seis índices, que contienen la codificación de las canciones, el perfil de las estaciones radiofónicas, los cuestionarios de las encuestas; en síntesis, la información organizada.

La crítica que haría yo a este libro es que ha conservado literalmente la estructura de una tesis. De hecho, en la introducción la autora se refiere a él como una tesis y aclara en una nota que el trabajo se llevó a cabo para obtener el grado de doctor (5). La narración de la serie de decisiones y problemas metodológicos que acompañaron cada etapa de la investigación, por ejemplo, muy pertinentes en una disertación, tienden a lastrar el ensayo, a alargarlo en exceso y a interrumpir su fluidez. Una exposición más sintética habría beneficiado al texto. Sin embargo, tanto por la combinación de aproximaciones, como por su riqueza casuística, es este un ensayo muy estimulante, que se volverá una referencia obligada sobre el tema.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM