

La agonía interminable de la canción romántica

Carlos Monsiváis*

¿Por qué no he muerto cuando eras mía y yo tu dios?

México, 1901. La Sociedad se estremece, la única existente, la de los caballeros que le dan oportunidad a las damas de venerarlos, la de propietarios que le regalan a la gleba el don de su presencia ocasional. El porfiriato consolida vigorosamente la pretensión de una sociedad digna que todo lo mira a través de la Conciencia Escandalizable. ¿Por qué no usar la Conciencia para dar voces de alarma? Se ha luchado mucho por vivir como-en otra-parte, por la *responsabilidad a los ojos del mundo* y es justo indignarse moralmente luego de oír *Perjura*, la canción de Miguel Lerdo de Tejada, sobre un poema de F. Luna Drusina. Los curas condenan la canción en los púlpitos, los padres de familia protegen mentalmente a sus hijos, y fuera de los salones se esparce todavía más la canción:

Cuando mis labios en tu albo cuello/ con fiebre loca mi bien posé;/ y en los transportes de amor excelso/ no sé hasta dónde mi alma se fue./ ¿Por qué no fueron aquellas horas como soñé?/ ¿Por qué ¡ay! huyeron y ya no pueden jamás volver?/ ¿Por qué no he muerto cuando eras mía y yo tu dios?/ ¿Cómo es que vivo si éramos uno y hoy somos dos?

La educada voz del tenor esparce las vibraciones que el oyente aguarda para el sacudimiento de placer. No en balde el bel canto ha sido el culto bienaventurado, el golpe acústico que toma por asalto a una sociedad nueva y la va guiando a través de los vuelcos y las contrariedades. Dejada atrás la música exclusivamente religiosa, el corrido y la tonadilla son notoria afición de clases bajas, y la ópera es el espectáculo donde esplende la nueva sensibilidad. Allí, circundadas de amor, las sopranos son los vehículos por excelencia de las emociones sublimes (Angela Peralta, el Ruiseñor Mexicano, la mención inevitable. Tan proxima al cielo, tan alejada del acetato). Pero los tenores expresan y codifican los sentimientos encumbrados, la sensación de poseer altivamente la realidad. (Por eso, Caruso es El Idolo. Nadie como él para descubrir continentes

* México, escritor y periodista.

en la emisión de una sola aria, para domar naturalezas salvajes o vencer resistencias femeninas.) Si la música sinfónica eleva el espíritu, los tenores descubren la embriaguez del alma (Confrontar *Fitzcarraldo*, la película de Herzog, con su personaje enloquecido por Caruso).

El tenor canta *Perjura* y los guardianes del breve período (históricamente hablando) de castidad ciudadana se ponen en guardia. Ellos han defendido esa virginidad del-ojo-y-el-oído-; han encastrado escenografías permisibles y “géneros decentes”. Las habaneras conmueven las veladas familiares e incitan al virtuosismo de señoritas que, con encanto seguramente restringido, acometen el piano, la declamación, el canto, el bordado físico y espiritual. *Cuando salí de La Habana, válgame Dios*. A fines del siglo XIX, *La Paloma* de Sebastián Yradier, *La Golondrina* de Narciso Serradel, y *Marchita el alma* de Antonio Zúñiga son canciones que certifican la pureza de los sentimientos y la afición por el equilibrio de melancolía y buen gusto. El Hit Parade de 1896, por ejemplo, ostenta los siguientes títulos de Habaneras y Romanzas: “Pregúntale a las estrellas”, “Ilusiones perdidas”, “Boanerges” (un personaje de la novela de Sue, *El Judío Errante*), “Tristezas”, “Horas de luto”, “Corazones de mármol”, “Guarda esta flor” y “Resignación”, en cuya letra se concentra la belleza del amor como sentimiento que disipa las brumas de un país semi bárbaro:

*Hoy sin pensar en esperanza alguna/llorando siempre mi ilusión
perdida,/ veo correr mi infortunada vida/hasta aquel día que acabe mi
penar./ Desprecios, falsedad y desengaños;/ el mundo en vez de amor
me ha prodigado/ ¡Qué he de hacer, si esta suerte me ha tocado!
Sufrirla quiero sin pensarlo ya.*

La tecnología se asoma tímidamente en 1897, al perfeccionarse el fonógrafo (el dios salvaje que las multitudes oyen transidas de miedo y piedad). En la Alta Sociedad, triunfan los valeses y abundan las *melopeas*, el espectáculo que combina poesía y música en trasposición del éxtasis religioso. Al “entrar en los hogares”, la canción atenúa las audacias de la poesía romántica y las ambigüedades de los modernistas. Por eso, *Perjura* es la gran provocación. ¿Cómo deslizar el deseo físico en un centro de cumplimiento devocional? ¿Cómo aludir al coito y a la ronda de amoríos en una canción que quizá escuchen inocentes? ¿Cómo verter “indecencias” en un vehículo de los salones?

*Con tenue velo tu faz hermosa/camino al templo te conocí,/ al verte pñ
niña, tan pudorosa/ por vez primera amor sentí/ ¡Ay! cuántas veces la
luz del día nos sorprendió/ ¡Ay! cuantas otras tus juramentos el cielo
oyó;/ esos momentos, amada mía, no olvidaré/ cuando en tus brazos y
en beso amante mi alma dejé./ Hoy que te miro pasar radiante/ con otro
amante como yo fui,/ siento que mi alma en un infierno/de amor y celos
está por ti.*

Mustia la faz, herido el corazón

En 1913, en pleno dominio de Victoriano Huerta, Manuel M. Ponce, músico de vanguardia, recopila viejas canciones y las arregla para canto y piano. La revolución impulsa el redescubrimiento de lo popular. Difícil ignorar a estas huestes en harapos que infestan el país. ¿Qué cantan y desde dónde se filtran sus cantos? Ponce rescata *El Abandonado* (“Tres vicios tengo, y los tengo muy arraigados”) y *A la orilla de un palmar* (“Su boquita de coral, sus ojitos dos estrellas”), y refuerza un sentimentalismo que, pese a lo que indique el auge del corrido, no contradice en absoluto a la época; más bien, la expresa.

En esos años, la canción romántica no es algo escindible del todo de la vida social. Es elemento insustituible del lenguaje comunitario, donde son valores irrefutables la Lírica, el Amor, la Metáfora. *Morir por tu amor, morir, sí, morir...* No morir de verdad, como los desesperados de generaciones anteriores, como el arquetípico Manuel Acuña, sino democratizar esa “temperatura cultural” del siglo XIX, la mitología morbosa donde el frenesí de los sentidos se acomoda y que desatan las canciones. Cuando escuches este vals, haz un recuerdo de mí... y, de paso, afirma — en el periodo que va de *Perjura* a la producción de Tata Nacho y Lorenzo Barcelata — la esencial rectitud de una sociedad cuyo idioma amoroso contradice severamente su comportamiento diario.

En medio de la presencia “amenazadora” de los ejércitos campesinos, Ponce hace de la poesía evidente un instrumento de recuperación de la confianza. El define a su celeberrima *Estrellita* (1912): “*Estrellita* es una nostalgia viva; una queja por la juventud que empieza a perderse. Reuní en ella el rumor de las callejas empedradas de Aguascalientes, de los sueños de mis paseos nocturnos a la luz de la luna, el recuerdo de Sebastiana Rodríguez.” Con *Estrellita*, él intenta cortar las distancias entre la música clásica y la popular. Que el supremo juez de la música sea el oído, ya que “la ciencia de la belleza está todavía en pañales”. El criterio de calidad es la respuesta psíquica: “Sentimos — dice en una nota sobre Debussy — la emoción sin que nos preocupe la procedencia de la obra de arte ni los detalles que entraron en su estructura. como al recibir el beso del sol no nos interesa saber el número de kilómetros que nos separan de él ni las manchas que hay en su disco.” Si *la obra de arte es igual a la obra de arte*, que lo popular se redima por la intensidad de las emociones que suscita.

Estrellita

Letra y música de M. Ponce

*Estrellita del lejano cielo/ que sabes mi querer, que miras mi sufrir/ ven
y dime si me quiere un poco,/ porque ya no puedo yo sin su amor/
vivir./ Tú eres mi estrella, mi faro de amor,/ tú sabes que pronto he
de morir;/ ven y dime si me quiere un poco/ porque ya no puedo sin su
amor/ vivir.*

Sobre las olas de este vals te digo

Con su formato de vals o de habanera, la canción romántica confirma el placer del arte lírico en teatros y veladas poético-musicales; afina las impresiones de cortejo y —cuando se puede— seducción, y le hace falta a las parejas para fechar su apasionamiento.

Todo influye en el encumbramiento de la canción romántica: el fin de la poesía rimada y alejamiento de las masas de la poesía culta, las licencias y hallazgos del modernismo, la tradición que juzga a un estilo melódico “dulce y entrañable”, y lo prodiga en veladas y serenatas. Un ejemplo adecuado, *El adiós* de Carrasco.

Adiós

de Alfredo Carrasco

Los ojos que tú tienes/son luz de mis amores;/ dime si ya no me quieres,/ moriré sin ilusiones.

En un momento quiero yo/ decirte lo que siento/yo te juro serte fiel hasta el morir/ si me amas tú.

Sublime, es el amor/ que yo he cifrado en ti,/ tú en cambio, ni un recuerdo/ guardarás para mí.

Yo quiero/ unir nuestros corazones ya,/ para quererte y adorarte/ sin cesar.

No ocultes tus miradas,/ ni ocultes tus enojos,/ ven y escucha un momento/ mis palabras a tu oído.

En un momento quiero yo/ decirte lo que siento,/ yo te juro serte fiel hasta el morir/ si me amas tú.

Falta la música (la versión de los Tecolines) que agrega la melodía prensil a la letra doliente, pero ya está manifiesto lo esencial: el término *canción romántica* corresponde más a una definición cultural y literaria que a un estado de ánimo. *Romántico* es el poeta que se suicida de amor; *romántico* es el afán desmelenado que acepta a la noche como territorio del instinto y la creación, que cree en la amada como la tierra virgen de donde manan las energías de la vida, que se desvive por capturar la frase exacta, que se entrega a la inspiración, la única lámpara votiva. Casi literalmente, la poesía finisecular se masifica, se diluye y se congela en la canción, refugio último de la pureza y la ingenuidad según esta mitología.

Un idioma puede durar mucho más que las costumbres que lo determinaron. Incluso en los años de la revolución armada, el lenguaje del público es neoclásico o romántico. Aislado, leído en fragmentos, escuchado sin sus contextos, este lenguaje se vuelve *cursi*, como las canciones en donde encarnó notoriamente. Pero en las primeras décadas del siglo XX mexicano sólo privó un idioma, vehemente y arrebatado. Recorro a un testimonio preciso. El libro

de la Asociación de Diputados Constituyentes, *Antología literaria*, que incluye discursos, artículos y poemas de los autores de la Constitución de 1917. El Constituyente Marcelino Dávalos escribe, por ejemplo:

Iras de bronce

*Yo no canto la Roma de Suetonio;/la que Nerón incendia en su delirio/y
asaz gentil satirizó Petronio.../La Roma de que rindo testimonio/es la
nuestra: la Roma de Porfirio.*

Continúa:

*Perfumadme la intensa cabellera/ con esencia de nardos; que procuren/
cuando ya al fin dentro del baño muera/ y mis venas el líquido purpuren
dar a mi faz sonrisa placentera./ En el áureo tazón de
Calcedonia/ escandiadme licor falermitano.*

Y concluye:

*¡Qué porvenir el vuestro! ¡Deja, divino Apolo,/ que se desborde de mi
lira el estro/ y un pálido bosquejo haga tan sólo/ de lo que oculta el
porvenir siniestro!*

El Constituyente Andrés Magallón evoca su infancia: “La canción ‘La Valentina’ me trae el dulce y placentero recuerdo de los días ya lejanos de mi niñez; de aquella noche constelada de límpidos celajes, de cielo azul de ‘La Labor’; rumor del sereno que cae sobre nuestras cabezas; húmeda tierra que remueve la recua...”. El admirable Constituyente Francisco J. Múgica escribe poesía:

Tristes arpegios

*Piensa, virgen, que he sido toda mi vida/ pobre paria que al cielo nunca
ha llegado,/ caminante que mira siempre perdida/ la esperanza de un
sueño que no ha tocado./ Que si al cielo yo quiero tornar mis ojos/ y
ese cielo lo busco yo en tus sonrisas,/ tus sonrisas me niegan tus labios
rojos/ y se cierra tu boca que es mi delicia./ Esta es mi triste vida, virgen
de mi alma,/ soñar siempre contigo sin poseerte,/ delirante pedirte que
me des calma/ y jamás... un momento dejar de verte.*

Y don Jesús Romero Flores escribe

Sinfonía

*... Virgen: oculta el sol de oro/ sus ignicentes resplandores,/ y Afrone
tiende su negrura/ cual presagiando tempestad;/ con alas de ébano
en mi torno/ revolotean los dolores;/ ¡luz con tus ojos, vida mía,/ que
sus dulcísimos fulgores/ abran un surco esplendoroso/ dentro de
la negra inmensidad!*

El Presidente Alvaro Obregón escribe versos; el Presidente Plutarco Elías Calles escribe versos. Darío lo afirmó: “¿Quién que es no es romántico?”, y la respuesta es unánime, unifica clases sociales y regiones, estados de ánimo y prejuicios morales, enamoramientos reales o teatrales (¿quién los distingue?), descubrimiento del amor y reconstrucción casi de laboratorio del proceso amoroso. Los ejemplos se prodigan casi indefinidamente. Un corolario: la canción romántica tomó prestado su primer lenguaje del que entonces regía, se tratase del amor o de la política. Aisladas de su paisaje verbal y melódico original, las canciones parecen cursis. Es más justo decir, mustia la faz y herido el corazón que por décadas la canción romántica es una de tantas vertientes del lenguaje indivisible que afecta por igual a un compositor, a un líder sindical, a un ama de casa y a un Presidente de la República. La etapa armada de la revolución no interrumpe ese flujo, y los radicales más violentos no mandan besos sino suspiros de su pecho.

Para entender las vicisitudes de la canción romántica, acéptese un hecho: antes de ser industria, es asunto de creación colectiva. La XEW y la RCA Víctor de México, al programar el gusto popular, acatan en gran medida la imposición ambiental, el vocabulario profesionalmente *poético* y la música literaturizada que son vehículos de exaltación. El corrido arrastra consigo una poesía-de-la-gleba que conmueve pero no dispone de aura cultural, no “eleva” o “transporta” a intérpretes y oyentes. En cambio, ¿cómo evitar sentirse *otro*, sentirse *otra* ante canciones donde el sentimiento se afirma y se depura?

Alevántate

Tata Nacho

*Alevántate, dulce amor mío./ Lo que yo siento mi bien/ es venirte a quitar el sueño;/ pero alevántate,/ y oye mi triste canción,/ que te canta tu amante,/ que te canta tu dueño/ y es por tu amor.
Lo que te encargo, mi bien,/ mientras viva yo en el mundo,/ que no ames a otro hombre/ ni le des tu corazón,/ Pero alevántate...*

Será mejor no perturbar al Verbo. Las imágenes de todos preferidas enmascaran un sistema duro y voraz, que suprime a la mujer y sólo la concibe etérea. A este lenguaje lo sustenta el clima cultural dominante, el arrebatado sidéreo de los discursos, la conversión de metáforas en modos de vida. Palabra es declamación y declamación es arrebato colectivo y eso se toma en cuenta en 1921, al continuar la Secretaría de Educación Pública la tarea de Manuel M. Ponce que colecta y valúa entre 1911 y 1914 canciones populares. En 1921, Vasconcelos le confía la recaptura al maestro Joaquín Beristáin, la recolección del “alma popular” a la que entonces no definen los logros anónimos campesinos en el estilo de “El Barzón” (“Se me reventó el barzón, y sigue la yunta andando”) sino lo propio de la clase media, que al ser el Pueblo

mientras no se demuestre otra cosa, impone su sensibilidad como la única posible.

En los veinte se reinventa lo popular, tarea a cargo de los compositores como Tata Nacho y Marcos Ruíz que se atienen al habla campirana (según la carpa) y al habla de barriada (según actrices y cómicos). “Borrachita me voy, para la capital”. “Adiós mi chaparrita”. En su conjunto, la canción popular vulgariza el idioma literario y se aparta paulatinamente de los estrechamientos del bel canto. No sin riesgo: la clase media ya en los veinte se propone ser refinada y respetable y desea la condición de búcaro o jarrón del Espíritu. Para justificar su falta de status, la canción romántica quiere ser instrumento de consolidación hogareña y de neutralización de las nuevas franquezas y audacias de una capital (de una cultura central) modernizada la canción al relevo: la trova yucateca difunde la poesía que ya no escriben los jóvenes Pellicer, Maples Arce o Novo; Agustín Lara ejemplifica el término del reinado de la desexualización oficial.

Las muy elogiadas reglas del juego

Perjura establece casi todas las reglas de juego de la canción romántica mexicana que, en gran medida, se preservan 82 años después.

1. Se acepta el valor testimonial y confesional de un género, la “canción romántica”, llamada así especialmente por el estado de ánimo que desata en su auditorio y que se caracteriza por una invención social: el sentimiento de adoración abstracta a la mujer. Como fenómeno cultural, deriva de esa operación democratizadora de la mística que reclama para la mujer amada el tratamiento antes sólo concedido a la Virgen María. En su vals *María Elena* (1925), Lorenzo Barcelata será explícito:

Tuyo es mi corazón, oh sol de mi querer, / tuyo es todo mi ser, tuyo es, mujer, / ya todo el corazón te lo entregué, / eres mi fe, eres mi Dios, eres mi amor.

La mujer, suplente de Dios en la ardiente metamorfosis. Esta exaltación se corresponde con el descubrimiento del rostro femenino en el cine, con la proliferación de close-ups que contribuyen con furia subliminal a una nueva costumbre. En la pantalla, divas y diosas. En la calle, seres a quienes los hábitos de seducción convertirán en divas y diosas. En el exceso, las canciones hallan su razón de ser. Si Lara celebra a la prostituta es para mostrar que en el límite la femineidad siempre se recupera, que no será la carencia de velos morales lo que impida la sacralización:

*Mujer, mujer divina
tienes el veneno que fascina / en tu mirar...*

¿Qué adjetivo mayor? Si ella es *divina*, la relación con ella transfigura. A esto, la Iglesia y la Familia no hacen demasiado caso, y sólo contestan a las pro-

vocaciones evidentes (Por ejemplo, en los cuarentas, Lara escribe: “Aunque no quieras tú, ni quiera yo, ni quiera Dios”, y la presión moralista le hace purificar velozmente la letra: “Aunque no quieras tú, ni quiera yo, lo quiera Dios”). Previo castigo a las excepciones más osadas, todos consideran inútil oponerse a la perturbación religiosa del sentido amoroso.

2. Se aplica el vocabulario litúrgico a otras zonas del comportamiento. El proceso es borroso pero inequívoco. La “secularización de las lágrimas” (Cioran) traslada los sentimientos antes reservados a la Virgen a la multitud de “vírgenes” de la idealización masculina; el vocabulario restringido a la divinidad se abre e incorpora a las emociones que fundan hogares o le dan sentido pleno a la existencia. La *religiosidad* se extiende, difusamente, no hacia las relaciones personales sino hacia la idealización que es un marco de veneración al machismo real, y con esto se “democratiza” el impulso de los trovadores, de los poetas, de los músicos exaltados. Por fin, se convierten en cultura popular las nociones burguesas del XIX: el carácter sacro de la mujer amada, la mística del amor matrimonial y del noviazgo. Al ama de casa se le compensa de su esclavitud doméstica declarándola primero la dueña del corazón.

Los letristas, por lo general poetas fallidos, prodigan sus palabras clave: amor, corazón, dios, juramentos, traición, ternura, alma, dulzura, candor, luna, querer, falsedad, muerte, besos, llanto, esperanza, lágrimas, distancia, volver, compasión, pasión, nostalgia, olvido, culpa, mirada, amargo, tiempo, eternidad, dolor, cielo, mundo, perdón, fe, vida feliz, temor, odio, martirio, tormento. Los vocablos (y las frases en donde circulan de modo automático) actúan a modo de reflejos condicionados, para evitar distracciones: ya el oyente atenderá de preferencia no la letra de la canción sino su propio estado de ánimo al que la letra le da nombre. Desde el principio, hay seguridades: estás en el universo autosuficiente del exceso y la pérdida efímera del control, te encuentras ante una canción romántica, ese resarcimiento de la vida convencional, ese mandato de la búsqueda de pareja... En 1905, la señorita en-edad-de-merecer oye *Guarda esta flor* y presiente la bendición del matrimonio coronando su vida.

3. No tiene sentido separar la letra de la música en la canción popular. Hacerlo, aún en el caso arquetípico de Agustín Lara, es no entender el sentido de esta corriente. De acuerdo a un criterio estrictamente literario, las letras suelen ser pobres y reiterativas (es excepcional la calidad) pero la canción demanda un juicio específico donde la calidad depende del poder de impregnación de una frase o de una melodía, y de la alianza de la música (memorable por memorizable), la letra (que, en el oído popular, debe sonar “poética”), la voz de los cantos (dulce en demasía o muy original o con el vigor prefabricado de los tenores de 180 decibeles) y la elocuencia instrumental (la guitarra, por ejemplo, transmite atmósferas íntegras, sensaciones envolventes). Pacto social: tú me atiendes con devoción y yo modifico tu estado de ánimo. La canción romántica es, en principio, vulgarización de la música culta, conjunto de normas y respuestas aprendidas que aporta la sensibilidad que podrían negarle al oyente su educación y su vida cotidiana. Se afina una aspiración

psicológica, la de expresar (de forjar) para el público las emociones que no tiene tiempo de imaginar por cuenta propia. *No podré jamás olvidarte...* y el oyente se sumerge en “paisajes de ensoñación”, no los de su vida específica, sino la proyección interna de un orden amoroso que, por el hecho mismo de serlo, pertenece a la mitología, a la transfiguración de la realidad. Se intenta apresar la autobiografía ideal de los oyentes, que el ejercicio simbólico y canturreado reanime pasiones atrofiadas por falta de destinatario o exceso de vida conyugal. La canción desdibuja los verdaderos rasgos de la novia o la esposa y la amante, y le confiere semblantes de arrobos y relaciones fatales. (En el caso de la mujer ¿es permisible hablar de auto-idealización?)

4. Se encomienda a la canción romántica la divulgación de las conquistas poéticas. Se difunden y diluyen hallazgos literarios. Gracias a “lo poético” se sobrevalora la vida cotidiana. Eso se corresponde con un movimiento cultural. Al aparecer la vanguardia poética (López Velarde, Tablada, Pellicer, Novo, los estridentistas) queda sellado el destino de la poesía dócilmente rimada, ostensiblemente musical. No pierde a su público, pero ya a principios de los treinta no se le cultiva como actividad principal. Una minoría se reserva el lenguaje innovador, abandonándose a disposición de quien lo desee la palabra que levanta al instante resonancias colectivas, vínculo entre literatura y vida íntima, con su aire clásico, su desenfreno, su imitación de Darío o Neruo, la falta de autocritica que denuncia la absoluta sinceridad. Quien oye esta poesía y se conmueve, es poeta a su modo, y todos anhelan el pasmo de las alegorías.

Tuve ganas de verte muy cerca

Repertorio de soluciones anímicas. De manera graduada por edades, por clases y por regiones, la canción romántica suplanta en México al refinamiento que el desarrollo social no surte, y origina la ilusión de juego amoroso que la mayoría no ejerce por falta de condiciones económicas y condicionamiento cultural. Inspírate, extasíate, conmuévete, derrama una lágrima que valga por todas, instálate en la única alternativa a tu disposición, la irrealidad cotidiana. Entre la pobreza y el apiñamiento, entre el relegamiento de las mujeres, entre el odio a lo diferente, surgen géneros de música popular que describen cuidados, térmuras y languideces que —por lo general— sólo existen en el ámbito de la canción. El ilusionismo urde una convención gigantesca, donde son recursos básicos la dulzura, la resignación, la entrega. En el terreno de los hechos, el autoritarismo patriarcal cede muy paulatinamente; en la invención romántica, el amor solícito y abnegado se apodera de la escena.

En los veintes, el Estado y la sociedad quieren alejar, por todos los medios, el impacto de la violencia revolucionaria. La canción romántica, involuntaria y sistemáticamente, asimila y digiere algunos contenidos brutales de lo que recién ha sucedido. ¿Cómo estuvo esto? Reloj, no marques las horas, porque voy a teorizar. En el siglo XIX y las primeras décadas del XX, en la vida pública mexicana (y la generalización abarca a Latinoamérica), la poesía es

el espacio fundamental de encuentro entre la cultura y la vida cotidiana. No es sólo el valor cultural más alto; también y principalmente, es la única prueba de refinamiento interno, barómetro de la sensibilidad personal y colectiva. Un político, un profesionista, un empleado, un sacerdote, una mujer decente, un pilar de la comunidad deben —si en verdad se consideran ciudadanos de primera en un país de tercera— expresarse, dulce, amorosa, altiva, encendidamente. Quien, en algún momento de su vida, no arribe a la poesía queda reducido ante sus propios ojos.

Lo que hoy conocemos divertidamente como cursilería es por más de un largo siglo el único lenguaje aceptablemente distribuido, y la repartición se lleva a cabo a través de la prensa periodística (y su lectura ufana), los discursos (y su recepción enardecida), la poesía (y su fervorosa memorización) y la canción romántica (y su repetición con los ojos cerrados). Sin lirismos airados, sin comparar a la patria con una tan nevada como enrojecida montaña, y al amor con un corazón desfalleciente, sin dar todo de sí para aproximarse con voz, ademán y metáfora a la épica nacional; sin este conjunto de productos culturales y técnicas para resentirlos, vividos como milagro del temperamento nativo, la vida cultural hubiese sido aún más pobre. De algo sirvió el empeño de darle atmósfera de sonatina pasional al patriotismo y a las relaciones interpersonales.

¿En qué momento se distingue con claridad entre canción romántica e intimidad hogareña? En los veintes, hay una consigna a reiterar, adentro y afuera: México ya no es tierra de bandidos, el escondrijo de Pancho Villa y sus atroces pistoleros. Si el nacionalismo es inevitable, por lo menos que se refinen los modelos y se enseñe al hombre del pueblo a cortejar y a la mujer a sentirse territorio de conquista. (Al insistirse en el asedio, se insiste en la existencia de una voluntad en la mujer, algo distinto a la realidad antes prevaleciente.) Las canciones son la prosecución lógica de la poesía culta y del trato en los salones porfiristas. Al perder practicantes el verso rimado, la canción difunde masivamente a la poesía en un medio donde el espectro de lo cursi (de la amenaza de ser cursi) se insinúa apenas o no existe. Temor de ser feliz mientras las canoras avecillas en su prados por cantarte dan sus trinos y te ven. Los nectarios perfumados son entonces necesidad inaplazable.

Agustín Lara: el palpitar de la canción

En tanto poeta, Agustín Lara (la entidad casi designada, al margen del nombre exacto del autor de las letras) vive el frenesí de quien descubre de golpe la vastedad de un idioma y sus vertientes adjetivales y metafóricas. El es, en materia popular, un resumen muy aproximado del encuentro entre la cultura porfirista y las primeras aportaciones de la revolución. Por eso, mucha de su producción lleva la fecha adjunta, y revela con detalle la época en que la proferición de la poesía era un acto místico, y la elaboración melódica una búsqueda anímica. Por eso, a partir de su muerte, Lara ha perdido el presti-

gio genuino de ser el Músico-Poeta, y ha ganado el status de “esencia de una época cursi” Sus continuadores ya no se sienten iluminados, vasos del Espíritu o aras de postración ante la Mujer Eterna. Son más bien, profesionales de la música que piensan y deliberan sus carreras, las conciben en términos fundamentalmente económicos y publicitarios. En torno suyo, el público experimenta transformaciones paralelas. Desaparece el tumulto anímico que rodeaba al estreno de canciones en los teatros; se uniforman las reacciones; el fervor ante la poesía se envuelve cada vez más en brumas (aunque su efecto milagrero persista); desaparece el estilo suntuoso y se reduce el peso de lo operático.

Pero no es sólo como acumulación histórica de la cultura por lo que Lara importa. Con él culmina (y con él se disuelve) la creencia que identifica canción romántica con *bohemia*, esto es, el conglomerado de poetas, pintores, escultores, caricaturistas, compositores y hetairas de semilujo que todavía alcanzan la década de los cuarentas. Lara aprovecha la fama de los bohemios, asume tal condición y proclama la verdad de su locura sagrada o cualquier otra fórmula en boga. En rigor, nada tiene que ver con la “bohemia de la muerte” y su culto a la autodestrucción. A él le toca la fortuna de que se le vea, al mismo tiempo, como un rezago y un adelanto. Por un lado, encarna a los ojos del público la doble vertiente del romanticismo mexicano, el deleite de la marginalidad (la vida bohemia) y el rechazo de la vulgaridad circundante (el sentimiento poético); por otro, expresa gustos melódicos y literarios radicalmente nuevos en la medida en que llegan de otro modo a otro público, y contienen las preferencias de las ciudades que crecen, la estrategia de quienes no desean separarse demasiado de la generación anterior, y sus valores del hogar y del grupo, pero conscientes de vivir ya de otro modo. En este orden de pareceres, Agustín Lara (1900-1970) simboliza, en su obra y en su persona, el tránsito de una sociedad cerrada a una con fisuras, infiltraciones, mínimas zonas de permisividad. En 1901, *Perjura* escandalizó al celebrar la existencia de amantes y el sexo fuera de la ley eclesiástica; Lara escandaliza (menos de lo que se dice, más de lo que se recuerda) por idealizar el amor físico bajo contrato.

¿Cómo te enamoraste de una prostituta? Es decir: ¿cómo le dedicas tu amor, sensación típicamente hogareña y bendecida por Dios, a un ser fuera de la protección familiar, a un no-ser como la prostituta? Lara recoge un impulso cultural donde convergen la novela naturalista y la poesía que fue culta y ya es popular. Los poetas Antonio Plaza y Manuel Acuña le cantan a la ramera, y la consideran digna con tal de afrentar a la sociedad que la desprecia. Los novelistas Federico Gamboa y Mariano Azuela compadecen y vejan al ser roído por las enfermedades y el desprecio. Dice Rubio, un personajes de *Santa* (1903) de Gamboa: “- ¡Entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. Todas son mujeres!...”. Para compensar tal brutalidad niveladora, Gamboa le agrega lucidez a Rubio: “Pero se percató pronto de que los remedios que vende el burdel son ineficaces, y de que a Santa ni con labios de bronce que en toda una vida se cansaran, le rasparía las

entalladuras acumuladas de las ajenas caricias y de los besos de otros.”

El problema se localiza: los celos, el derecho de posesión exclusiva del hombre. De modo más profundo que la mera calificación de “pecadora”, a la prostituta se le condena porque está en su naturaleza no consentir los celos ni el dueño único. En *Narcisismo y cultura moderna*, Richard Sennett señala las tres estructuras de creencias que determinan el erotismo represivo de la burguesía decimonónica. “La tercera: a pesar del deseo de retirarse de las relaciones sociales y asegurar el carácter privado del reino del sentimiento, las emociones íntimas como el sexo permanecerían expuestas, y juzgadas en términos sociales.” Y esto, en México, a lo largo de un siglo es categórico y no admite zonas de excepción. En *María Luisa* (1907), Mariano Azuela describe la agonía de una mujer “arrojada al vicio” y reafirma el juicio social. María Luisa sufre los estremecimientos de la muerte:

Después se abría una cortina y su vida entraba en la sombra. El horror retrospectivo al placer sensual, que ahora calosfría su agotado cuerpo; el espanto a la prostitución brutalmente impuesta por la ley de las gentes honradas; su odio reconcentrado a esa vida de venta de su propio cuerpo; y el alcohol, ¡el bendito alcohol!, el que la hacía olvidar toda su miseria.

Es fácil entender la conmoción de Lara que, en una zona equidistante del sufrimiento artístico y la obligación religiosa, le hurta vocabulario a Darío, Díaz Mirón y Santos Chocano, expropia el amor del claustro pequeño burgués, manifiesta un sentido melódico que vulgariza hallazgos de la música culta, aprovecha el cambio de la moral social y se enamora idealmente de las parias *prescindiendo del cielo* (López Velarde es mucho más audaz y es ciertamente un genio pero carece de acompañamiento musical). En 1926, Lara presenta en sociedad una canción:

Imposible

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

No creas que tus infamias de perjura / incitan mi rencor para olvidarte, / te quiero mucho más en vez de odiarte / y tu castigo se lo dejo a Dios.

No se le tome demasiado en serio. Pero no se minimicen los resultados de donde el amor a Lara se desprende. En los veintes y los treintas, ya no es aceptable confiar el sentimiento al concepto feudal del hogar. Si bien nadie cuestiona al patriarcado, las lecciones de la Revolución, la gozoza promiscuidad de soldados y soldaderas, el advenimiento de decenas de miles de madres solteras, la prostitución como mercado de trabajo multitudinario, la explosión de mujeres obreras o “fabriqueñas”, la nueva visión de la pobreza de la capital, el desprecio por la moral porfirista, todo el conjunto de trans-

formaciones actúa sobre un sentimentalismo ya normado por el cine y la canción. Con la influencia del teatro en retirada, el cine proporciona figuras, primeros planos, modelos de conducta, idolatrías y estilos; la canción cede frases y estados de ánimo. El cine influye de modo más rápido; la canción arraiga más en la memoria colectiva.

A Lara lo hacen posible varias cosas: las concesiones forzosas de la moral familiar, la expansión de la ciudad de México y la irrupción de los poderes publicitarios, mercantiles y culturales de la tecnología. La radio es una revolución del gusto que complementa la fuerza de las imágenes cinematográficas y preserva, con la infinita reiteración, los descubrimientos emocionales. En 1930 se instalan la XEW y la RCA-Victor de México. Basta de grabar en el extranjero; la industria exige la rapidez y la contigüidad, y se apoya en la emergencia (visible e invisible a la vez) del nuevo público de la canción romántica, las mujeres.

Lara, casi por su cuenta, y sobre esto hay numerosos testimonios, detiene la invasión de ritmos extranjeros, contiene al tango, le crea un público a los compositores mexicanos. El, compulsivamente, le canta a la mujer e insiste, sin decirlo, que su oficio no es compositor sino enamorado. Gracias a él y a la trova yucateca la canción romántica es el elemento de afirmación familiar que, gracias a la resistencia que le oponen los sectores más tradicionalistas, no es ortodoxo por entero. En Lara culmina el proceso de adoración abstracta que en el cine el close-up conduce al éxtasis de la sacralidad:

Mujer

Bolero de Agustín Lara

*Mujer, mujer divina, /tienes el veneno que fascina/en tu mirar.
Mujer alabastrina, /tienes vibración de sonatina/pasional.
Tienes el perfume de un naranjo en flor, /el altivo porte de una
majestad. /Sabes de los filtros que hay en el amor, /tienes el hechizo de
la liviandad.
La divina magia de un atardecer/y la maravilla de la inspiración./
Tienes en el ritmo de tu ser/todo el palpitar de una canción.../eres la
razón de mi existir... mujer.*

El hechizo de la liviandad. La melodía nunca se aparta de la atmósfera de las veladas literario-musicales, y en la letra se afirma que sólo lo sensual interesa. Durante su carrera, Lara producirá diversos tipos de canciones, encomiará por igual a las aventureras y a las fortalezas de la hispanidad, fomentará el espejismo de una "canción mexicana" distinta de las demás por sinceridad inocultable, construirá a diario un personaje cuya falta de miedo a la cursilería lo conduce a vestirse de majo para cantarle a la Virgen de Guadalupe o a destilar en sus programas la poesía instantánea que nunca superará sus admirables parodias del modernismo ("ovillo de ternuras donde un rizo se atreve" dice de la cabellera de su madre). El, junto con José Alfredo Jiménez,

constituye el límite de la canción romántica. Nadie irá tan lejos en la tarea de confundir la producción artística con las más íntimas revelaciones.

La loca/y apasionada fuente de tu vida

¿Por qué en Yucatán, un sitio tan alejado del centro que ha sobrellevado tan exhaustivamente las condiciones del radicalismo y del enfrentamiento de clases? Guty Cárdenas o Ricardo Palmerín no son productos aislados, son los mejores frutos de una cultura musical y literaria, muy ligada a La Habana y muy necesitada, por su aislamiento, de las pruebas del refinamiento espiritual. Al advenir tímidamente a la visibilidad, las mujeres se sienten reconocidas de un modo distinto.

Golondrina viajera

Letra y música de Guty Cárdenas

Golondrina viajera/ de mirar dulce y triste,/ que tu nido formaste dentro del corazón./ Dí, ¿por qué me has amado?/ Si tan pronto te fuiste, golondrina que vuela/ como una canción./ Mi tristeza es profunda, mi dolor es callado,/ recordando los besos/ que me hicieron soñar./ Nadie sabe viajera/ que tu ausencia he llorado,/ con la dulce esperanza/ de que habrás de tornar,/ golondrina viajera/ yo te habré de esperar.

En Yucatán, la poesía sigue otro camino a fines y principios de siglo. Allí no se veneró al extremo la audacia modernista, ni se experimentó, ni se produjeron los equivalentes del “ondulante espíritu disperso” de Gutiérrez Nájera o de la “helada soledad” de Manuel José Othón. La poesía quiso ser fina y neoclásica y la trova se acerca a esta poesía, estrictamente para llevarle a las masas esa “inspiración”, esa quintaesencia de cultura y sensibilidad que en los poetas Ricardo López Méndez, Antonio Médez Bolio y Luis Rosado Vega tiene representantes excepcionales. ¿Quién, fuera de esta cultura adoratriz de la palabra podría escribir las líneas de Médez Bolio “Caminante del Mayab” de Guty:

Caminante, caminante.../ que vas por los caminos,/ por los viejos caminos del Mayab./ Que ves arder de tarde/ las alas del Xtacay,/ que ves brillar de noche/ los ojos del Cocay?

La exaltación funde y combina la retórica de élite urbana y la retórica de provincia; allí se reúnen “la boca de púrpura encendida” de Guty, el “pie diminuto como un alfilerero” o “el pavo real que se aburre de luz en la tarde” de Lara y el estro de compositores en la índole de Alfredo Núñez de Borbón:

La flor de las aristocracias/ es la nupcial camelia que brotó/ en el huerto de mis desgracias/ y fuera para mí como un primer amor.

La consagración de la radio

En este proceso, la tecnología es fundamental. La radio, la industria disquera y —consagratóricamente— el cine, le otorgan a las canciones paisajes perdurables. Y la radio, instrumento de plenitud persuasiva, elige las voces y los estilos a ensalzar, sobre todo al instalarse el imperio de la XEW, la voz de la América Latina desde México. Gracias a su potencia tecnológica la XEW crea un gusto capitalino (que será gusto nacional), apuntala una nueva moral con apoteosis de prostitutas míticas y adulterios legendarios, desplaza al orador en favor del locutor, selecciona voces no educadas, relega con discreción a sopranos y contraltos y promueve el Arrabal, el mito preferencial de los años cuarentas.

Los cuarentas y los cincuentas son desde la perspectiva de la coincidencia del público y los creadores, la gran época de la canción romántica en México. Todo coincide: la plena madurez de los grandes compositores, la mitificación de figuras extremas, el candor y la credibilidad combinados, el equilibrio entre una pasión que se sobreactúa y un cinismo machista que se atempera, el influjo del cine que prodiga imágenes definitivas, la consagración popular de cantantes, el auge de los tríos. Díganse nombres que evocarán secuencias definitivas, versiones imposibles de superar. Pedro Vargas canta y Ninón Sevilla recorre el escenario; Ana María González canta y Pedro Armendáriz y Andrea Palma bailan quedamente en *Distinto Amanecer*; Daniel Santos convierte en pregones populares a melodías banales; María Luisa Landía canta “Amor perdido” y el Arrabal —realidad social e invento sociológico— conoce su himno; Elvira Río perfeccionada su dicción, *dice* y abrillanta “Janitzio” o “Una mujer”; Fernando Fernández canta y Meche Barba le corresponde con una rumba que es ofrenda al amor desexualizado; los Panchos entonan “Contigo” y los Diamantes canturrean “La Gloria eres tú” y los Tres Ases murmuran “Amor mío” casi al oído de la más hermosa a nuestro alcance (¿No sería ya tiempo de medir la belleza en función de la accesibilidad?)

Las exigencias de la radio determinan cambios: un formato prácticamente único para la canción, un ritmo de entrega de los compositores famosos, canciones a pedido... y la atención creciente a un público que siempre había existido, pero que los medios electrónicos y la industria publicitaria configuran arquetípicamente: el Ama de Casa que aguarda paciente los estímulos que distraen y alivian la esclavitud doméstica. La radio es la realidad inventada a medidas de las dimensiones de hogares pequeños con familias crecientes. Es el tiempo de la canción romántica: Lara, Gonzalo Curiel, Gabriel Ruiz, Consuelito Velázquez, Abel y Alberto Domínguez, los compositores cubanos. *La sinceridad* es idolátrica o cae en la recomendación machista:

No le debes tú nunca decir a una mujer/ lo que quieres./ Pues es muy difícil comprender/ el corazón de las mujeres./ Y por más que tu amor se desespere/ No se debe asomar porque se muere./ Si le tienes tú veneración

*a una mujer/ no se lo digas./ Y jamás le formes un altar con tu querer/
porque te olvida./ Mientras más vea que la desprecias,/ más te querrá,/ y
nunca ya te olvidará.*

En la canción romántica se refugia la última gran pedagogía destinada al sector femenino: “Una mujer deber ser/ soñadora, coqueta y ardiente,/ debe darse al amor/ con frenético ardor/ para ser una mujer” (*Una mujer*, de Mario Clavel). Sin embargo, a pesar de la orientación profusamente masculina de la canción, por vía del Ama de Casa las mujeres se convierten ya en el primer público.

Aisladas, relegadas, sin capacidad de elección, casi de pronto cientos de miles de mujeres y jovencitas se agregan al mercado, sin necesidad de orientación patriarcal. Mínimamente despojadas del yugo, se inician como compradoras de discos y se presentan como la multitud anhelosa que es un solo cuerpo y un solo deseo, que amplía las unidades de la emoción y el sentimiento. Si en el XIX la mujer había leído novelas y suspirado, y había leído poesía y sollozado, y había ido al teatro y se había apoderado de las técnicas del melodrama, ahora se aferra a las canciones, desiste de su rincón intimista e inaugura a un personaje: la Admiradora, la prueba de que la canción romántica, en cuanto a teatralización de los sentimientos, ha dejado de ser propiedad exclusiva del hombre.

El modelo inevitable de comportamiento es Estados Unidos, en el boom de la primera industria cultural. El disco retiene el instante maravilloso (*the magic moment*), las voces y melodías privilegiadas que disuelven y solidifican al auditorio. Con las características de México (mayor represión sexual y laboral), la Admiradora resulta un bien social, la adoración es certificado de existencia, las sensaciones límite se obtienen vertiéndolas en la contemplación de fotos de los ídolos, en la adquisición meditada de discos, en el apretujamiento de los estudios de radio, en el trance ante la información vicaria: “Se dice que el conocido cantante sale mucho últimamente con la actriz...”

El primer alarido dispuso de traducción simultánea: ella grita/ ella se rinde/ ella confiesa su amor/ ella literalmente se derrama. Los ídolos sonríen y besan a sus seguidoras y agregan lágrimas post-coitum a los ojos vírgenes y acarician minuciosamente el micrófono, el primer descaro erótico ante la tecnología (la poesía futurista, encumbramiento de la máquina, desdeño las implicaciones freudianas de los instrumentos mecánicos). El micrófono tan acariciado, es o no símbolo fálico, atrae o no a las vírgenes con su presunción erguida, pero interviene de modo amable en el diálogo entre tecnología y erotismo y el crooner insinúa suavemente con su voz quemadura (“aterciope-lada”, es adjetivo con fecha adjunta, una vez mullida para frotarla o utilizarla como reclinatorio, la sinestesia en su apogeo), y las jóvenes eligen el desmayo y la confusión de las vocaciones eróticas. Luego de tan profuso mensaje conviene el desvanecimiento, sueño que invita a la seducción y si se puede, a un desfloramiento retrospectivo.

En México, las admiradoras se inauguran conquistando los pasillos de una estación de radio, la XEW. Gimen y se estrujan las manos y palidecen y se levantan alborozadas de sus asientos al cantar Emilio Tuero: “Si yo sé que me

querés (AY) y yo sé que me adorás (AY) y si no me lo decís (AY) es porque no te animás (AY)". Y en cada AY —cuenta la leyenda— ellas conducen el Estudio Azul de la W a una orgía gimnasta de rendición. Sin necesidad de corrientes culturales las admiradoras adelgazan de amor con sonatinas apasionadas y, ya mujeres divinas, son estrujadas por la confabulación de poesía que-loses-a-simple-vista y melodías incorporadas a los sonidos más entrañables. Es absoluta la influencia de estos contingentes femeninos en el destino de las industrias radiofónica y disquera; allí se engendran los nuevos criterios, en la confianza ante la receptividad del Ama de Casa, el verdadero personaje que alienta y hace posible a la Admiradora. El Ama de Casa es el instrumento de sedentarización o doma de audacias. A ella le corresponderá entender que la canción romántica no vulnera institución alguna y entusiasmarse —falsa hembra rendida ante la falsa carga expropiatoria— por el show de virilidad de los charros cantores (que perdidamente transforman la nacionalidad en don erótico y manejan la esencia tricolor en cada grito levantisco). Y el amor que nos conduce a la muerte dispone de nombre y fotografía.

En la canción romántica y en el cine nacional, cuenta la seriedad del intento, la veracidad del afecto y el desafecto, el modo en que el interesado descubre que las palabras para enunciar los sentimientos son muchas veces los sentimientos mismos. Lo primero es hurtarse de la moral tradicional, y lo segundo, sin contradicción, respetar las instituciones. Así, aunque los términos cambien demasiado, se modificará enormemente el paisaje de la canción romántica. Ya no es posible seguir viviendo igual; se extravió la fe en las rendiciones de la poesía, y el melodrama de 1908 es distinto —aunque no lo parezca— al de 1924. De pronto, un aspecto fundamental de la canción romántica queda al desnudo junto al aparato de radio, en el cuartucho, contemplando la película, canturreando la canción en plena vecindad, recordando fragmentos de letras en las brumas del cabaret. Rotos los asideros literarios, salta a la vista el papel de conducción melodramática de la canción romántica (y el fenómeno se potencia en el caso de la canción ranchera). No son elegías al amor hallado, intuido o desaparecido, son tramas ocultas e insinuadas, el amante perfecto que se acrisola en la serenata, el infeliz que envidiosa no a lo sublime sino a lo accesible, el adolescente que descubre al amor entre las recompensas de su edad, la mujer madura que añora la felicidad vislumbrada la tarde en que oyó por vez primera esos compases, el obrero dueño del planeta por breves minutos, el borracho al mando efímero de la lucidez.

Intuición, presentimientos, pálpitos, latidos del corazón. El gran teatro del mundo se comprime en los tres minutos de una canción y los oyentes actúan infatigablemente sus reacciones. Se evapora la antigua espontaneidad (tan pre-tecnológica) y se entroniza un "teatro" callejero y hogareño. La canción le agrega credibilidad psicológica a cantinas y cabarets, gracias a la sifonola las colectividades se enamoran de sus gustos y reiteraciones, y las canciones son algo más que capricho; son temperamento público, historia

íntima que despliega las escenificaciones fulgurantes sobre la monotonía, estímulos comerciales que se tornan autobiografía.

La industria cultural complace las peticiones (inducidas) de su gentil auditorio. Transcurre el *descubrimiento de la poesía* (lo que afecta incluso al jornalero que, de súbito, advierte cuán bonito es esto de “auroras que son puñaladas”) y triunfa el Sacudimiento Poético; no recordar a la amada, sino evocar, en medios tan propicios como un café o una pista de baile la satisfacción de la entrega sin medida. Los sentimientos pasan de su exploración a su certificación-ante-notario, y los cantantes son autores literales de las tramas comunitarias, son actores de las emociones ajenas. Las voces y acompañamientos son atmósferas en sí mismas, estremecimientos ligados al júbilo que estrena nuevas formas ciudadinas, la vida licenciosa, el pecado y la vida nocturna que le corresponden a una ciudad absolutamente del siglo XX. Si Lara expulsó al tango en los veinte, la canción romántica despliega a las nuevas emociones melodramáticas, ya francamente urbanas y masivas. En este envío melodramático, que modifica hipócritamente la herencia del teatro español del XIX y el cine mudo, ya no se injuria o venera a la-amada-en-el-nicho, ni se continúa la poesía escrita por otros medios; lo que músicos, letristas e intérpretes anhelan es liberar las tensiones de su auditorio, elevar las insinuaciones sexuales, dejarle libre campo a los sentimientos por dudar de que siquiera existen, borrar las fronteras entre realidad y teatralidad, traducir la conciencia de la época a la idea de vida como la película secreta donde cada uno es el primer actor.

Humanidad

Bolero de Alberto Domínguez

*Oye lo que yo te canto/perlas de mi llanto/para tu collar;/sabes que te quiero mucho/y quien nos separa/es la humanidad.
Humanidad/ ¿hasta dónde nos vas a llevar?/ Con tu trágico sino,/ ¿cuál será mi destino?/ Humanidad:/yo de sangre te he visto teñir,/pobrecito del mundo,/pobrecito de mí...
Si vagando los dos por el mundo,/un encuentro nos diera el ocaso,/ sólo un beso, tal vez un abrazo,/te daré, nada más te daré./
Humanidad:/hoy de ti me separa el deber,/quiera Dios que mañana,/nos volvamos a ver.*

En el tránsito de la sociedad cerrada a una de masas, el melodrama se vuelve la tierra firme, gracias a la operación descrita clásicamente por Lionel Trilling al analizar las relaciones entre sinceridad y autenticidad. Si la sinceridad —de Trilling— perdió su rango anterior, si la palabra misma tiene un sonido vacío y parece casi negar su significado, se debe a que ya no utiliza su yo como un fin sino como un medio. El término *autenticidad* a su vez sugiere las deficiencias de la *sinceridad* y experiencias morales y una concepción del yo más exigentes. De acuerdo a esto, la canción romántica es el grave festejo

de las contradicciones, que siempre favorecen a la sinceridad sobre la autenticidad: encumbra a la mujer en una sociedad que la rebaja; ennoblece los sentimientos límite que no existen en la práctica; se aferra a un vocabulario tradicionalmente poético en pleno desplazamiento de las tradiciones; es un envío exclusivo del hombre en un ámbito donde la mujer tiene una participación cada vez mayor; deifica a la amada desde el principio. Y esto ni siquiera se modifica al introducirse una tendencia cínica e injuriosa en la canción romántica.