

Manuel J. Gutiérrez
University of Houston
mjgutierrez@uh.edu

***Medianoche*, un bolero con lenguaje diferente para el encuentro sin límites**

***Medianoche*, a Bolero with a Different Language for an Encounter without Limits**

Resumen

Medianoche (Manns/Salinas, 1996) es una pieza del género bolero que muestra una alta calidad, tanto en su lírica como en su música. Interpretado por el grupo Inti Illimani, este bolero ha gozado de gran aceptación por parte del público; sin embargo, a pesar de su gran calidad no ha tenido el éxito que se merece a nivel internacional. La comparación con otras piezas musicales de este género deja en evidencia rasgos únicos que lo destacan con una lírica superior a muchos boleros tradicionales; por otro lado, el éxito logrado por este, aun cuando es notable, no es comparable al que han logrado los otros boleros. El análisis que se presenta discute algunas razones que podrían explicar este hecho: el contexto sociocultural en que apareció el bolero de Manns y Salinas, el compromiso social tanto del autor de la letra como del grupo que lo interpreta y el lenguaje utilizado. Esta última característica, que es el componente en que radica principalmente su alta calidad, podría haber sido un elemento importante en su difícil camino a una aceptación mayor por todo tipo de público. En el lenguaje que utiliza *Medianoche* se encuentra su mayor diferencia con los boleros tradicionales.

Palabras claves: Bolero; *Medianoche*; Patricio Manns; Inti Illimani; dictadura.

Abstract

The bolero *Medianoche* (Manns/Salinas, 1996) is a musical piece that shows a high quality not only in its lyrics but also in its music. Interpreted by the Inti Illimani musical group, this bolero has been very well received by the public, however, in spite of that, it has not had a deserved success at the international level. The comparison with other representative pieces of this gender offers evidence of unique features that show a superior lyric than many traditional boleros; on the other hand, its success, although important, is not comparable to many other boleros' success. The analysis discusses reasons that could explain this fact: The sociocultural context in which Manns/Salinas' bolero appeared, the social commitment of both the lyric and the music composers, and the language used. This last characteristic, which is precisely the main reason for its high quality, could explain the hard road that this bolero has had to follow to gain acceptance by all kinds of public. The language used by *Medianoche* is the main difference between *Medianoche* and traditional boleros.

Keywords: Bolero, *Medianoche*, Patricio Manns, Inti Illimani, dictatorship.

Introducción

En una entrevista de 2007, Horacio Salinas, director del grupo musical chileno Inti Illimani, decía: "...con los últimos trabajos que hemos hecho con Patricio, la idea era hacer casi puros boleros. Entonces, empezamos a hacer boleros y de ahí salió *Medianoche*, *Quién eres tú*; quedaron unos textos rezagados, yo hice otros boleros y me siguió mandando textos..." (Canales y Pancani, 2021).

Cuando hace algunas décadas, miembros de este legendario grupo musical, como Salinas y otros, declaraban que no debería extrañar que, en el futuro, su repertorio incluyera boleros, costaba imaginar cómo resultaría el experimento. En realidad, el grupo había dado muchas y claras muestras de su calidad en su trayectoria no solo en Chile, sino también en Europa y en otras áreas geográficas a las que llegó— debido al exilio obligado por la dictadura cívico-militar que tomó el poder absoluto en Chile en 1973—, que no se dudó de que el resultado sería un nuevo acierto. Es probable que algunos partidarios de la línea musical tradicional del grupo consideraran que la historia del bolero, desde sus inicios cubanos en 1885 o 1886 (Zavala, 1991), estaba plagada de buenas piezas y buenas interpretaciones. Este hecho hacía que la apuesta fuera arriesgada. La exitosa oferta del cantante Luis Miguel con *Romance* (1991) y *Segundo romance* (1994) ilustraba lo difícil que sería la apuesta de Inti Illimani; el escenario, por lo tanto, parecía apoyar la idea de que el grupo debería seguir con la línea de música que lo distinguía.

Un hecho que se debe considerar es que los boleros cambian y, al mismo tiempo, siguen manteniendo su carácter tradicional. Esto ha dado como resultado que no solo hay diferentes tipos de boleros, sino también la interpretación ha introducido elementos distintivos en cada época; este añadido, cuando ha sido acertado, ha permitido mantener al género vigente. Por ejemplo, una de las transformaciones más importantes las presentó este género en su parte musical a fines de los cuarenta en el siglo pasado cuando se enriqueció con elementos del jazz. Una muestra de ello fue la aparición del bolero-filin en Cuba, cuya interpretación "presenta melodías con mayor uso de cromatismo e intervalos más amplios, como también un lenguaje armónico más complejo, que incluye acordes disminuidos y acordes de tónica con séptima mayor y novena, onцена, etc." (Party, 2012, p. 228). Agrega Party que en México también algunos músicos experimentaban en direcciones similares debido a la influencia del jazz. Es interesante notar además que los intérpretes de la letra también han añadido elementos característicos y, en algunos casos, enriquecedores, como fue la incorporación del *crooning*, que consiste en utilizar un estilo suave en voz baja, lo que se benefició con el uso de mejores micrófonos (Party, 2012). Lucho Gatica podría ser un modelo en el uso de esta técnica y también otros que han utilizado el micrófono como un instrumento que les permite llegar con susurros al oído de quienes escuchan, como Leo Marini, quien se convirtió en "La voz que acaricia". En épocas más recientes, estilos característicos de destacados intérpretes que han incursionado en este género, como el caso mencionado de Luis Miguel y otros, han permitido mantener vigente el bolero.

La incorporación del bolero al repertorio de Inti Illimani no significó un desvío, sino más bien una evolución en su desarrollo como grupo musical. Su oferta era ya de por sí amplia al rebasar su propuesta original folclórica en su objetivo de llegar al público internacional más allá de Latinoamérica. Dentro de este género se destacó *Medianoche* como una pieza fundamental,

con un título que invitaba al público a ponerse en un contexto más bien bohemio. La osada oferta apareció precisamente en un álbum de 1996 titulado *Arriesgaré la piel*. La música de esta pieza es de Horacio Salinas y esta fue una nueva muestra de su excepcionalidad profesional ya vista en muchas de sus brillantes composiciones anteriores. Mientras el nivel de la pieza musical es comparable al de boleros memorables, la voz característica de José Seves, y la combinación instrumental de sus músicos, hacen que mantenga los rasgos distintivos del grupo. Todo esto permite que la audiencia se imagine un ambiente nocturno de copas, humo y otros ingredientes que estén en la mente, o en el corazón, de quienes escuchan la composición. En junio de 1996 se hizo el lanzamiento del álbum *Arriesgaré la piel* en el Teatro Monumental de Santiago y el bolero *Medianoche* fue recibido con gran entusiasmo por el público¹.

Como se sabe, la letra de esta canción fue compuesta por Patricio Manns, por lo que aparece bajo la paternidad de ambos, el músico y el músico/poeta. Aunque sea redundante, habría que decir, por ahora, pues ya volveremos a ello, que la letra de Manns es del más alto nivel, comparable a un buen número de letras de sus canciones anteriores. El propósito de este artículo es ir más allá de la recepción que ha tenido en la audiencia, pues es de conocimiento general que el público chileno y de muchos de otros lugares coincide en rendirse ante la lírica y la interpretación de *Medianoche* de manera inmediata. Su objetivo es, más bien, tratar de determinar por qué esta canción no ha tenido la trascendencia que han tenido otros boleros. En otras palabras, ¿qué tiene *Solamente una vez* de Agustín Lara (1953), *Bésame mucho* de Consuelo Velásquez (1940), *El reloj* de Roberto Cantoral (1965) o *La copa rota* de Benito de Jesús (1965) y otros, que no tenga *Medianoche*? *Bésame mucho*, por ejemplo, es un bolero considerado, en la práctica, dentro de lo que se conoce como *jazz standard*, con múltiples versiones y arreglos musicales; hay versiones en varias lenguas, aunque curiosamente algunas/os intérpretes no hablantes de español prefieren cantarla en la lengua original de la canción, como es el caso de Cesaria Evora, Diana Krall, André Rieu/Laura Engel y de Andrea Bocelli. Algo similar ocurre con otros de los boleros mencionados. Son obras consideradas mayores que sobrepasan las barreras no solo geográficas, sino también lingüísticas².

Algunas razones que se pueden explorar para intentar responder la gran pregunta puesta más arriba tienen que ver con el contexto sociocultural en que aparecieron las distintas piezas musicales, con el compromiso social de los compositores e intérpretes y con el lenguaje que se ha utilizado para componerlas.

Contexto sociocultural

Una explicación se podría encontrar en la época en que las distintas piezas musicales aparecieron. Desde sus inicios, el bolero se fue construyendo como un género que podía llegar a toda la gente, hablando tanto de las cosas relacionadas con el cuerpo y los sentimientos. Gelpi (1998) indica que esta condición es lo que podría haberlos convertido en lo que se conoce como un *clásico*. Pero el origen múltiple de esta composición, sin lugar a duda, ayuda a explicar su arraigo y el éxito que tuvo desde el comienzo. Podestá Arzubíaga (2007) apunta hacia la

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=vmtPXEGwPOc>

² Es interesante notar que este fenómeno también es posible encontrarlo en un buen número de traducciones de *Canto General* de Neruda, en las que los traductores se han rendido y han decidido que la mejor traducción para el título de la obra *Canto General* es precisamente *Canto General*.

esclavitud africana en América, y a España, como las influencias más importantes, lo que explicaría el surgimiento en Cuba de este género. Pero muy pronto se transformó en algo plural en que participan blancos, negros indígenas migrantes, adultos, jóvenes, viejos, etc. (Podestá Arzubiaga, 2007, p. 96). Con respecto a la influencia africana en la formación de varias expresiones musicales cubanas, Carpentier señala la de los "negros franceses", esclavos llegados desde Haití y la República Dominicana, "por la aportación de un elemento rítmico fundamental, que se incorporó lentamente con muchos géneros folklóricos de la isla: el *cinquillo*..." (1972, p. 130). Esta combinación rítmica de cinco notas llegó primero a la parte oriental de Cuba por la cercanía con los países mencionados, pero en las últimas décadas del siglo XIX llegó a la Habana y se incorporó al danzón y al bolero "...haciéndose uno de los elementos integrantes de la música cubana." (p.133)

La invención de la radio en las primeras décadas del siglo XX catapultó la difusión del bolero, pues casi nace con esta y para esta. El bolero cruzó desde Cuba a México, a Puerto Rico y el resto del Caribe, Colombia y el resto de Latinoamérica. Incluso ciertas barreras sociales fueron derribadas gracias a la difusión masiva que este género fue consiguiendo al llegar a los distintos lugares. Santamaría Delgado (2008) señala que "el consumo del bolero en un principio sirvió para articular los valores y prejuicios de la sociedad local, ya que para las clases medias –la audiencia que quería seducir la industria radial– el bolero representaba un modelo de cosmopolitanismo latinoamericano. Las nociones de modernidad, elegancia y decoro se usaron para marcar los límites con las clases subordinadas, poniendo de manifiesto diferencias de raza y de género." Para ello, tanto los componentes del bolero como el desarrollo de los medios que permitieron difundirlos poco a poco fueron derribando fronteras sociales, con lo que se amplió la audiencia a la que pudo llegar este género. Pero probablemente fue con la llegada del cine sonoro que el bolero comenzó a vivir su época de oro. Entre 1930 y parte de la década de los sesenta transcurrió la época de oro de los boleros; de hecho, acompañó a la época de oro del cine mexicano y de otros países hispanos. Era habitual encontrar en las películas canciones relacionadas al argumento; muchas veces también los protagonistas interpretaban las canciones³. A lo largo de los años, por ejemplo, también se ha podido ver algunas películas que han incluido boleros de Lucho Gatica (Silva, 2018).

El contexto en que apareció *Medianoche* es muy diferente. Chile, en los años noventa del siglo pasado, venía saliendo de una larga dictadura cívico-militar que había restringido las libertades de todo tipo en el país. Durante esta, toda expresión cultural que no siguiera la línea oficial fue duramente reprimida; el caso más conocido y atroz fue la detención, el asesinato y el ocultamiento de los restos de una de las mayores figuras de lo que se conocía como La Nueva Canción Chilena, Víctor Jara. Ángel Parra también fue detenido y torturado, y luego enviado relegado al campo de concentración de Chacabuco en el norte del país, hasta que pudo y tuvo que salir al exilio. Otros músicos no pudieron regresar a Chile, pues se encontraban en giras internacionales, como ocurrió con los grupos Inti Illimani y Quilapayún, y otros simplemente tuvieron que escapar hacia otros países para vivir un largo exilio, como fue el caso de Patricio Manns, Isabel Parra, Osvaldo "el Gitano" Rodríguez y otros (McSherry, 2019; Córdova Toro, 2017). A pesar de todo ello, hubo algunos que permanecieron en el país y tuvieron que sufrir la dura represión general en contra de los chilenos; en estos casos, la suerte que corrieron fue variada. McSherry (2019) estudia la política de la dictadura cívico-militar en el plano musical y

³ En <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/el-bolero-como-banda-sonora/> se lista una serie de películas que incluyeron boleros como parte de estas.

describe acertadamente lo que ocurrió durante gran parte de esta de la siguiente manera: "La dictadura impuso una estricta censura en todo el país. La televisión y la radio transmitían marchas e himnos militares y se promovía a grupos como Los Huasos Quincheros, con sus canciones patrióticas, machistas y portadoras de los valores oligarcas. Los militares prohibían todo el arte y la música relacionados con la Nueva Canción, que era considerada como "música comunista" o "música no chilena" (p. 151).

Con el paso de los años, y en condiciones muy adversas, comenzaron a aparecer agrupaciones culturales en universidades y otros lugares. Esto creó un ambiente que permitió el surgimiento de distintos grupos e intérpretes que, utilizando nuevos lenguajes, fueron arraigándose en el país de la época. Santiago del Nuevo Extremo, Congreso, Barroco Andino, Sol y Lluvia, el dúo Schwenke y Nilo, Eduardo Peralta, Nano Acevedo, son algunos de ellos. Este movimiento musical, que nació con influencias de representantes de la Nueva Trova Cubana, como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, se denominó el Canto Nuevo y logró un fuerte arraigo no solo en la generación que vivió durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), sino también en las nuevas generaciones que crecieron durante la dictadura. Este movimiento se desarrolló con la enorme desventaja de no tener acceso primero, ni tener el acceso que se merecía después, a los medios de comunicación, especialmente a la radio y, para qué decir, a la televisión. El medio de difusión fundamental, además de los actos artísticos que podían verificarse, fue el de los *cassettes* grabados con música clandestinamente por los propios consumidores. Este medio resultó eficaz, pues de esta manera las canciones de los intérpretes del Canto Nuevo y de la Nueva Trova pudieron llegar a un número muy elevado de seguidores (Jordán, 2009).

La limitada apertura ganada de hecho ya en los terribles años de la dictadura fue seguida por una apertura cada vez mayor una vez que esta cayó en 1989. Aun cuando el exdictador mantuvo gran parte del poder, y el miedo aún era un factor relevante, las libertades básicas fueron recuperándose. Esto permitió que las nuevas agrupaciones musicales pudieran presentarse y desarrollarse con mayor libertad; al mismo tiempo, grupos musicales importantes que tuvieron que mantenerse en el exilio comenzaron a regresar a su país. A su vez, nuevas expresiones musicales como el rock, que habían penetrado en el gusto musical de la juventud, eran protagonistas en la escena nacional, donde el grupo de rock/pop Los Prisioneros fue el mayor exponente de este género a partir de los últimos años de la dictadura. En este escenario, géneros musicales variados se disputaban al público a fines del siglo XX. De todas maneras, el prestigio y la calidad de grupos musicales como Inti Illimani e Illapu, y compositores e intérpretes como el mismo Manns, encontraron pronto un lugar en el nuevo escenario post dictadura. De hecho, estos no fueron olvidados durante la época de la dictadura, pues muchas de sus canciones antiguas y nuevas circulaban en *cassettes* entre sus seguidores antiguos y nuevos.

De esta manera llegamos al contexto social en que se estrenó *Medianoche*. Es, por lo tanto, un bolero que nació fuera de su contexto sociocultural o en un contexto muy diferente a aquel en que aparecieron los boleros clásicos. En cualquier época pueden componerse boleros, naturalmente; pero el contexto en que surgen es importante para el arraigo que alguna de estas piezas pueda conseguir en el público. Aunque el romanticismo, característica fundamental en cualquier bolero, no ha desaparecido entre los humanos, las distintas épocas han lidiado de manera diferente con este sentimiento. También es preciso notar que los intereses económicos de los sellos grabadores son decisivos en la disputa de la audiencia. En el Chile de fines del siglo XX, la oferta musical que predominaba era muy diferente, por lo que los artistas que regresaban del exilio se encontraron con un país distinto al que dejaron, independientemente de que algunos de ellos, como Inti Illimani, estuvieran presentes durante todo el periodo de la dictadura. Esto, sin

embargo, no ocurría a un nivel público, ya que esta música se divulgaba, como se indicó previamente, a un nivel más bien clandestino. El medio musical era, por lo tanto, más difícil de penetrar; Inti Illimani, sin embargo, rápidamente recuperó un nivel de aceptación generalizado en muchos sectores de la audiencia.

Compromiso de los artistas

Otro argumento que puede explicar lo que se discute radica en la trayectoria del compositor y del grupo que lo interpreta con mayor frecuencia. No es intención de este escrito describir la trayectoria ni de Inti Illimani ni de Patricio Manns, sino solo mencionar un aspecto muy importante que ha caracterizado a estos artistas. No es, por lo tanto, ni la trayectoria musical ni la poética de ellos lo que nos interesa; sino la política, el compromiso social, pues es un factor que, desgraciadamente, se debe considerar al analizar los éxitos de estos artistas. Chile en la última década del siglo veinte se encontraba en un periodo de transición hacia la democracia, pero las heridas estaban lejos de sanar. Los artistas retornaban a su tierra y eran valorados por su producción nuevamente; pero hay sectores del país que se niegan a mirar el valor artístico de esta, solo ven en ellos una posición política⁴. El compositor de *Medianoche* y otras grandes piezas musicales era una figura muy conocida como militante de la izquierda, incluso fue vocero del grupo guerrillero Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que estuvo muy cerca de matar al dictador; Inti Illimani siempre ha estado asociado a la izquierda política, además es intérprete de una de las versiones más conocidas del gran himno de esta tendencia, *El Pueblo Unido* de Sergio Ortega/Quilapayún (1973). Muchas de las letras de sus piezas musicales tienen que ver con los temas que ha puesto en discusión la izquierda. Para nuestro cometido, no es necesario profundizar en este tema, ya que no tiene ninguna validez; pero la percepción de la potencial audiencia es un elemento que se debe considerar. Muchos artistas, con mayor o menor éxito, tratan de mantenerse ajenos a las tendencias políticas existentes, otros se van a un lado y a otro de acuerdo con lo que consideren conveniente, según se muevan las tendencias políticas en un país determinado. Como ya se dijo, Patricio Manns siempre fue un artista comprometido, tal como el grupo Inti Illimani. Ambos han logrado un éxito que ha traspasado con creces las fronteras del país; pero, aun así, en Chile hay un sector que nunca los va a aceptar, independientemente de lo que diga la letra de la canción. Como se sabe, la letra de *Medianoche* no tiene un contenido político, pero la imagen de quienes la crearon y de quienes la transmiten es un factor que pesa en el veto que parte del público hace de esta pieza musical.

El lenguaje de *Medianoche*

Recuerdo que, a mediados de los ochenta del siglo pasado, de paso por Ciudad de México, fui con unos amigos académicos a compartir unas copas al bar de un hotel. Había espectáculo musical y este era nada menos que Miguel Aceves Mejías (1915-2006), quien, con traje de mariachi y su característico mechón blanco, cantó sobre los aciertos y despechos en las relaciones entre hombres y mujeres. Junto a *La cama de piedra* (1958) y otras, interpretó el bolero-vals-

⁴ Ya se sabe que esta situación ha pasado con muchos artistas. Un caso notable lo constituye Víctor Jara cuya poesía es innegablemente de alta calidad. Para qué decir el caso de Neruda.

ranchero *Ella*, conocida también como *Me cansé de rogarle*, de José Alfredo Jiménez (1940s). La versión más conocida es de Pedro Infante en la película de 1966 que se titula como el primer verso de la canción (Puerto, 2021), pero Aceves Mejías fue el primer cantante famoso que la grabó (1948) poco después de que Jiménez se la mostrara. El artista la interpretó magistralmente, y la lloró una vez más en el escenario frente a la pequeña audiencia de la que formábamos parte. Comentábamos luego, entre margaritas y tequilas, acerca de la característica tan distintiva de los boleros de asumir cierta cursilería. Pero quizás esta es una calificación hecha desde un enfoque académico, pues un estudio de sus letras puede llevarnos a una conclusión más simple, la de que sus letras transmiten denotativamente sentimientos en un contexto romántico. Ya que, ¿quiere decir lo de la cursilería que el discurso de los boleros pretende ser rebuscado, elegante y que al final no lo consigue? En realidad, en los boleros, lo que importa es la expresión de un sentimiento en su mayor dimensión, pero el lenguaje debe ser sencillo para que pueda ser entendido por todo el público al que pretende llegar. Es melodramático, no por las construcciones lingüísticas que utiliza, sino por el mensaje extremo que entrega. Algunos ejemplos como los de más abajo pueden ilustrar lo dicho anteriormente.

Amor Gitano de Héctor Flores Osuna (1923-2004) fue grabada en 1960 por primera vez con el nombre de *Mal pago* por Ray Arroyo y su trío, y en 1967 por José Feliciano con el nuevo nombre; comienza con unos versos que dan cuenta del descubrimiento de una traición:

Ayer te vi pasar, con él de brazos
Y sin que lo notaras, te seguí los pasos
Ayer pude comprobar que tú me fingías
Después que me juraste que no lo querías

Quien habla no necesita saber más, para él solo hay una solución y es la más extrema:

Toma ese puñal ábreme las venas
Quiero desangrarme hasta que me muera
No quiero la vida si he de verte ajena
Pues sin tu cariño no vale la pena

La métrica tiene cierta flexibilidad con versos entre 11-13 sílabas, pero se apoya en una rima, casi estrictamente consonante, que cambia cada dos versos, con lo que se ajusta perfecto al ritmo de la interpretación. Se sirve de esto para entregar un mensaje simple y directo, ajeno a significados que no se encuentran en el texto; este lenguaje, sin embargo, denota un sentimiento extremo, como lo indica la segunda estrofa que sirve de estribillo y que se repite más adelante después de no encontrar explicación a la traición de la mujer. El lenguaje y el mensaje, por lo tanto, son cristalinos.

En versos del tipo *Solamente una vez/Amé en la vida* y los que vienen más adelante en el bolero no encontramos ni métrica rígida ni rima que guíe el ritmo de la canción. El mensaje se entrega de manera clara y no hay nada que requiera digerir la información, pues esta solo consiste en una descripción que manifiesta una entrega total de amor. *Aquellos ojos verdes* de Nilo Menéndez (1929) también presenta una descripción superlativa que ensalza la belleza de la mujer y lo que provoca este hecho en quien le dedica estos versos. *Vereda tropical* de Gonzalo Curiel (1936) llora de manera muy intensa la pérdida de un amor. En *La copa rota* hay una métrica constante de 16 sílabas en cada uno de los versos, que claramente necesitan separarse en dos

hemistiquios de 8 sílabas, "Aturdido y abrumado, por la duda de los celos/Se ve triste en la cantina a un bohemio ya sin fe". La narrativa presenta la situación de un celoso desesperanzado que se consuela solo con el dolor intenso de una herida autoinfligida, que es lo que indican los versos climáticos repetidos en la parte final (con el acertado agregado "ja, ja, ja" de Feliciano): "Mozo, sírvame la copa rota, /Quiero sangrar gota a gota, ja ja ja/ El veneno de su amor".

Como se ve en todos estos casos, el lenguaje usado es sencillo, es entendido con facilidad por el público que, si quiere, puede cerrar los ojos y ver la anécdota que cuentan los boleros, muchos de los cuales encierran una historia de dolor. Una especie de literatura popular que se transmite oralmente con textos acompañados rítmicamente para facilitar su transmisión (Muñoz-Hidalgo, 2007). En realidad, la cursilería se ve solamente en los sentimientos extremos que son representados, pero el lenguaje es el que se usa en situaciones normales. La clave está en usar el lenguaje cotidiano para llevar el amor y el dolor a su máxima expresión; por ello, la entrega, en cualquier dirección, debe ser total.

Manns escribe *Medianoche* para crear un bolero comparable en calidad, o superior, a los boleros tradicionales y, en algún nivel, lo logra⁵. ¿Cómo lo hace?, pues construyendo un discurso romántico elaborado, ejecutado con maestría de poeta. Alcanza el nivel esperado de calidad lingüística, pero el sentimiento, a primera vista, no parece lograr un nivel superlativo, sino más bien humano. El bolero de Manns no es cursi en ese sentido; por eso, en teoría, puede llegar a todo público, incluso a parte de la intelectualidad que no siempre ha dado el valor que se merecían los boleros tradicionales. Como veremos, sin embargo, el sentimiento que se expresa y el que exige el hablante al destinatario del mensaje en este bolero es el máximo. La diferencia entre *Medianoche* y los boleros más tradicionales radica, por lo tanto, en las formas lingüísticas empleadas. Para demostrar esto, hay que recurrir a un análisis un poco más detallado de la forma y, más que nada, del contenido de la letra.

En cuatro estrofas de cuatro versos endecasílabos, donde van rimando de manera asonante solo los versos pares, la lírica del bolero construye una invitación a un viaje progresivo que comienza en el ocaso del día, o de algo, que es a su vez el comienzo de otro día. La primera estrofa del bolero *Medianoche* es la siguiente:

Ven a beber conmigo en doce copas
doce campanas, esta medianoche
Escucharás el bronce congelado
Tañendo nuestro adiós en doce voces

El hablante le ofrece al receptor de su mensaje un camino hacia una despedida, cuyo eco va reproduciendo y desapareciendo lentamente junto a la huella sonora que dejan las campanas. El *bronce congelado* evoca probablemente un espacio invernal lejano a Chile, donde las campanas están expuestas al frío intenso. La lírica, construida con una estructura vertical por este viaje descendente, continúa de este modo:

Ven a besar conmigo en doce copos
la nieve amarga que fundió el invierno
sobre la altura de mis sienes y este

⁵ Conversación personal con Carlos Azócar en que cuenta cómo Manns describió su motivación para escribir *Medianoche*.

desamparado corazón que tengo.

La invitación de la primera estrofa continúa en la segunda. Ahora los labios no beben, sino besan una materia que se ha ido licuando, tornándose amarga con el tiempo, y dejando huella en quien invita a compartir. El hablante de la lírica juega con la similitud fonética de algunas palabras, oponiendo los términos *beber* y *besar*, y *copas/copos* para relacionar las dos estrofas en un viaje desde el exterior hacia el interior de los sentimientos. El tiempo ya se ve reflejado en su cuerpo exterior, el color que dejó la nieve en su pelo, y también en su interior, su corazón que lo ha ido experimentando. La tercera estrofa presenta mayor intensidad en la gradación que lleva el bolero:

Ven a morder conmigo en doce gritos
los labios de un dolor ya redoblado
será la última boca que tú beses
cuando vayas camino del ocaso.

Los verbos *beber* y *besar* de las dos primeras estrofas se convierten en *morder*, y las *copas* y *copos* se convierten en *gritos*; el juego con el número doce sigue situándonos en el momento de un final en que el sentimiento en su expresión más cruda va acompañado de dolor que convida a besar una última boca, la de él, en el tramo que lleva al último momento (*camino al ocaso*).

La última estrofa lleva al desenlace de este viaje vertical.

No bien bebas conmigo el sorbo amargo
en la voz gris de los metales ciegos
vendrá esta medianoche repicando
la eternidad de nuestros dos destierros

El primer verso no constituye una invitación, el imperativo suave de invitación *ven* se convierte en el subjuntivo *bebas* y repite como en cada primer verso de cada estrofa *conmigo*, reiterando la idea del viaje compartido. La anteposición de *No bien* al subjuntivo *bebas* le da el significado adverbial de tiempo futuro para introducir lo que sucederá, lo que encontrará después de aceptar la invitación de las estrofas anteriores. El ambiente espacial es el mismo y el temporal también, pero evoca un futuro inmediato; el trago, enmarcado por el sonido de las campanas señalando la medianoche, es de sabor amargo. ¿Es una invitación a compartir la muerte? (*Será la última boca que tú beses*). En mi opinión, esta es la interpretación que más se ajusta al mensaje que ofrece este bolero. Lo que se pide es el máximo sacrificio, tema que está en perfecta concordancia con las convenciones del bolero como género. Los *dos destierros* del último verso, que se califican como *eternos*, que puede ser el sufrido por muchos exiliados chilenos en países extraños, puede interpretarse también como un viaje hacia la muerte. La estrofa final presenta la aceptación de una complicidad entre dos sujetos que se unen para siempre, pues van juntos hacia una eternidad que es una dimensión sin límites.

Cuando se interpreta *Medianoche* en el escenario, las cuatro estrofas de la lírica se cantan de corrido, luego de una serie de compases musicales, se repiten la tercera y cuarta; posteriormente, luego de una nota de silencio muy breve, se remata con la segunda estrofa.

La comparación de la letra de *Medianoche* con la de otros boleros revela claramente una gran diferencia. No cabe duda de que la lírica de este es más hermética que los boleros recordados más arriba, no se entiende a cabalidad el mensaje al escucharlo una sola vez y, quizás, tampoco al hacerlo una segunda y una tercera. Tal vez haga falta un análisis más profundo para entender el mensaje que desea transmitir. Pareciera que este bolero ha sido creado pensando en bohemios intelectuales. Sin embargo, no solo gusta a los intelectuales, sino también a gente de otros ámbitos. Pero comparemos su letra con la de otros boleros, por ejemplo, con la del que se considera la primera manifestación de este género, *Tristeza*, del músico cubano José "Pepe" Sánchez (1886):

Tristeza me dan tus quejas, mujer
profundo dolor que dudes de mí
no hay prueba de amor que deje entrever
cuanto sufro y padezco por ti.
La suerte es adversa conmigo
no deja ensanchar mi pasión
un beso me diste un día
yo lo guardo en el corazón.

El mensaje es claramente denotativo, directo, se entiende de inmediato. No hay significados que necesiten descubrirse. Expresa con claridad el sentimiento que, en la percepción de quien habla, produce la duda de su amor que experimenta la destinataria. Él tiene muchas pruebas de ello y estas habitan en su interior, su pasión se ensancha y su recuerdo lo mantiene en su corazón. En realidad, cualquier explicación de este bolero constituye simplemente una descripción de lo que dice la letra, no una interpretación.

Algo similar se puede ver en el bolero *Usted* de José Antonio Zorrilla (1951), escrito más de medio siglo después. Veamos un par de estrofas:

Usted es la culpable
De todas mis angustias y todos mis quebrantos
Usted llenó mi vida
De dulces inquietudes y amargos desencantos

Su amor es como un grito
Que llevo aquí en mi alma y aquí en mi corazón
Y soy aunque no quiera
Esclavo de sus ojos, juguete de su amor

El mensaje va dirigido también a una segunda persona claramente del sexo femenino por el uso del artículo *la* en el primer verso. Quien habla da cuenta de su estado emocional e indica que ella es quien lo tiene en ese estado. Pero incluso así, debido al amor que siente por ella, le confiesa que no puede ser de otra manera, es, *aunque no quiera* serlo, *esclavo y juguete* de quien recibe las palabras. El lenguaje es muy directo, se entiende desde la primera vez que uno escucha el bolero.

Este género musical está lleno de ejemplos que pueden probar lo que aquí se indica sobre el lenguaje que une sin intermediarios la forma con el contenido de lo que se dice. Solo para

reiterarlo, veamos algunas estrofas de *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez (1940), bolero paradigmático que ha sido grabado por numerosos intérpretes y que se ha mantenido en la cima del gusto del público desde el comienzo.

Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche
La última vez

Bésame, bésame mucho
Que tengo miedo a perderte
Perderte después

La canción sitúa a una pareja intercambiando su amor y quien habla le pide al destinatario de su mensaje que le entregue su amor, imaginándose que no va a haber otra oportunidad entre ellos. No es el último beso de la “última boca que beses de Medianoche”, es “como si fuera”, es decir, que le demuestre su capacidad de amar imaginándose que no habrá otros momentos. Todo está en la letra, el discurso llega de inmediato a quienes lo escuchan.

Para entender bien el mensaje de *Medianoche* se requiere tener conocimiento previo o hacer algún tipo de análisis especulativo, que puede ser acertado o no, para entender su contenido. No hay duda de que la lírica de este constituye una construcción brillante, pero esta característica no permite que llegue al público que lo escucha con la misma facilidad con que llegan los boleros tradicionales. De hecho, el mismo Manns dice en la entrevista citada anteriormente: "*Medianoche*, aparentemente, no dice nada..." (Canales y Pancani, 2021). Reconoce, por lo tanto, que la pieza necesita una audiencia atenta que descubra el mensaje que entrega. El costo que paga este tema musical de excepción es que, fuera de Chile, tiene una recepción limitada, pues es casi desconocido fuera del ambiente "progre". Probablemente nuevas interpretaciones ayudarían mucho a su divulgación en públicos que no son tan fieles a un tipo de música latinoamericana o que simplemente desconocen tanto al autor como a los intérpretes de este bolero. La audiencia asocia la canción con la voz de José Seves e incluso muchos rechazan otras voces para esta pieza (aunque aceptan que la cante Manns también). Es verdad que Seves la interpreta muy bien y su voz acompañará a este bolero en el recuerdo de generaciones, pero lo mismo ha pasado con otros boleros. Por ejemplo, Javier Solís interpretaba magistralmente *Esclavo y amo* de José Vaca Flores (1962) y Pedro Infante hacía lo mismo con *Me cansé de rogarte (Ella)*, pero con el tiempo han aparecido múltiples buenos intérpretes para estas grandes canciones. *Somos novios* de Armando Manzanero (1968) ha tenido innumerables versiones, entre ellas, las de Vikki Carr, Antonio Machín, Andrea Bocelli, Luis Miguel; Frank Sinatra también la grabó (*It's impossible*), como lo hizo también Perry Como con esta misma versión en inglés. Lo mismo le ha ocurrido a *Solamente una vez* y a muchos otros boleros. Sería bueno que esto le ocurriera también a *Medianoche*. En realidad, para mantener su éxito es un requisito indispensable, pues la industria musical se daría cuenta de que esta pieza no ha desarrollado todo su potencial dentro de un género que se mantiene y revive cada cierto tiempo.

El mensaje de los boleros, ya sean estos dirigidos a una segunda persona o que hablan de una historia sobre una tercera persona, tiene buena recepción en un público que quiere consumir un producto musical agradable con una lírica simple, narrativa. Esto, desde luego, no es negativo (es un gran mérito, en realidad), a pesar de que el hecho puede ser evaluado socialmente de manera negativa por algunos sectores de la sociedad. Tiene que ver con el significado social del

lenguaje y de la expresión de los sentimientos. Cuando se dice que alguien “habla mal”, por ejemplo, lo que se evalúa realmente es al hablante mismo, pues se identifica a este/a con una forma de hablar de un determinado sector de la sociedad, y con sus características asociadas, que habla de la misma manera. ¿A quiénes les gustan los boleros? Por lo general, al sector popular y a muchos otros de sectores con una mentalidad abierta, como el público más maduro, por ejemplo, que se deja llevar a la época más romántica de su vida al escuchar esta expresión tan bella de la música. *Medianoche* tiene solo 27 años de vida, la calidad de la letra y de su música tiene todo para continuar arraigándose en el público.

Referencias

- Canales, R. y Pancani, D. (2021). Entrevista a Patricio Manns y Horacio Salinas: Inti-Illimanns. *Interferencia*, 27 de septiembre. <https://interferencia.cl/articulos/patricio-manns-y-horacio-salinas-inti-illimanns>
- Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Córdova Toro, J. (2017). La música de resistencia en la dictadura chilena. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, VIII, 14-18.
- Gelpi, J. (1998). El bolero en Ciudad de México: poesía popular urbana y procesos de modernización. *Cuadernos de Literatura*, IV, 7-8, 197-212.
- Inti Illimani. (1996). *Medianoche*. <https://www.youtube.com/watch?v=vmtPXEGwPOc>. Teatro Monumental, junio (video puesto en internet por Carlos Pinto Vidal en 2017).
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 212, 77-102
- McSherry, J. P. (2019). La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo. *Resonancias* vol. 23, no. 45, julio-noviembre 2019, pp. 147-169.
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y lingüística*, 18, 101-120.
- Palmera, G. (2023). *Colección Gladys Palmera*, <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/el-bolero-como-banda-sonora/>.
- Party, D. (2012). "Un pequeño defecto": el bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica. En M. Moraña y I. Sánchez Prado (eds.), *El Lenguaje de las Emociones: Afecto y Cultura en América Latina* (pp. 227-242). Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Podestá Arzubíaga, J. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista ciencias sociales*, 19, 95-117.
- Puerto, E. (2021). "Me cansé de rogarle" una de las canciones más románticas de Pedro Infante. *La Verdad*, 19 de junio. <https://laverdadnoticias.com/espectaculos/Me-canse-de-rogarle-una-de-las-canciones-mas-romanticas-de-Pedro-Infante--20210619-0145.html>
- Santamaría Delgado, C. (2008). Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. *Signo y pensamiento*, 52, 16-30.
- Silva, P. (2018). Las películas que llevaron boleros de Lucho Gatica al cine. *La Tercera*, 13 de noviembre. <https://finde.latercera.com/musica/muere-lucho-gatica-boleros-peliculas/>
- Zavala, I. (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.