

AGUSTIN LARA CAMINANTE DE CALLES DESIERTAS

Carlos Baptista Díaz

«El rostro pálido, de pómulos salientes. Profundos los ojos, la boca delgada y el mentón agudo. Cara vista de nariz, cara de hacha, cara de caricatura oblicuamente cortada por el golpe celoso de una Carmen de arrabal. Aquella que lo marcó para siempre con un filo de vidrio, dejándole un barbijo de gaucho a lo Evaristo Carriego, ese poeta argentino cantor de costureritas que dan un mal paso y de compadritos que llevan el prestigio de la cicatriz como una condecoración de barriada.

Todos lo que un día lo vimos al piano, lívido como las teclas blancas y vestido de negro, no olvidamos su presencia aristocrática y desmedrada, de smoking o de frac. A pesar del atavío, reconocíamos un Pierrot nostálgico y lunar, enamorado del amor y su tristeza, bajo las advocaciones diversas de sucesivas y numerosas Colombinas». (1)

Escribir sobre Agustín Lara es pensar en mitología. En realidad el famoso compositor que con su acervo fecundísimo llena toda una etapa de la canción popular en México —digamos tam-

bién de Latinoamérica y de Europa, principalmente España— tuvo una existencia tan pintoresca, tan múltiple, que su obra es, como queda dicho, fecundísima, su vida abunda en anécdotas tan variadas, que todas ellas, al irse encontrando unas con otras forman un gran mosaico en que destaca la figura del personaje. De hecho la «mitología laresca» —como la gardeliana— empieza por las contradicciones. En realidad, no es posible pensar en un Lara sin curiosos y hasta contradictorios comentarios. No hacerlo sería desvirtuar la imagen que de él se plasmó en la mente popular, personaje querido y admirado por unos, por otros despertando envidias y malquerencias, pero en todos los casos clasificado en la triple adjetivación rubendariana cuando dice aquello de «sentimental, sensible y sensitivo»...

Son muchas las plumas que se han ocupado de él, todas las opiniones contradictorias entre sí; pero que sirven para apuntalar el pedestal en que se levanta el nombre del compositor. Los más diversos cristales a través de los que ha sido juzgada su obra, muestran la crítica más severa, la devaluación de muchas de sus canciones, la plusvalía de varias de ellas en contraste permanente, y la supervivencia de numerosas que han quedado en la predilección del público.

Pero retrocedamos y veamos las primeras décadas de este siglo. De 1910 a 1925 la Revolución Mexicana opera un cambio radical en todos los órdenes de la vida en México. Es como si cambiara de rumbos cardinales el mapa social de la República: a una nueva organización social —árbol con brotes de marzo— corresponden distintos frutos y diversa vida; y, particularizando, a condiciones nuevas de vida, surgen diversas formas de arte. Apuntando esto, sólo toca señalar sus consecuencias elementales por lo que se refiere al arte musical y, en forma concreta, a la producción musical de Alta Popularidad Urbana que se desarrolla en la Ciudad de México.

Hasta la primera década del siglo actual —precisando más, antes de la Revolución— toda la música, incluyendo en ella la de Alta Popularidad (vales, schótis, pasodobles, canciones, dúos, fragmentos de operetas, etc.) que principalmente se producía en la Ciudad de México y a veces en las capitales y ciudades de Provincia, tuvo un sello inconfundible: venía directa o indirectamente de Europa, «era como los casimires que usaban los «lagartijos» de aquel entonces: Made in Europe, aunque cortados por las irreprochables tijeras del sastre y gourmet francés, Paul Elle».(2) Prueba de ello, son las obras de Juventino Rosas, Felipe Villanueva y Jesús Martínez, para tomar sino tres de las hojas del biombo mexicano que privaba en los salones de 1905, las cuales doblaban reverentes en su inspiración ante la técnica de la Europa de fin de siglo. Pero a partir de la Revolución todo cambia. La dependencia artística de Europa pasa a segundo término; apenas se vive, al rescoldo de un recuerdo, en el Conservatorio, en la vieja Academia de San Carlos y en las aulas de la Universidad Nacional. De 1910 a 1920 se inicia el arte nacionalista. Con los antecedentes de Saturnino Herrán, Manuel M. Ponce y Ramón López Velarde, lanzan sus primeros ensayos la pintura, la música y la poesía nacionalistas. Por otra parte, el pueblo en triunfo impone un temario popular; y las influencias de la música norteamericana, cubana, argentina y colombiana se filtran sin dificultad, ya sea porque los artistas de la Revolución no quieren ser provincianos del Arte Europeo, o porque la Europa trágica y salvaje, ya dio todo lo que podía dar. (3)

La música de Alta Popularidad —aquella que entusiasma a las grandes masas urbanas— se desarrolla, dentro de su vida, que por lo general es transitoria, en la capital y en las principales ciudades de provincia. Necesita, pues, un *medio* y un *público*. Este medio es la ciudad: Ciudad de México; y el público: el público urbano.

La Ciudad de México, sufre de 1910 a 1920 una transforma-

ción radical. Cuando la Revolución *en marcha*, que extrajo de las masas campesinas y provincianas la carne de cañón y los cerebros que llevaron al éxito, se transformó en la Revolución *en triunfo*; cuando en el vaivén de las entradas y salidas a la Capital de la República las turbas revolucionarias se pusieron, a largos bostezos, en contacto con la Ciudad de México; cuando el terror, el miedo y el anhelo desesperado por una seguridad máxima en tiempos de revuelta hicieron llegar a los *payos* boquiabiertos hasta la urbe, la Ciudad de México se convirtió en un punto de concentración para el miedo de los burgueses de provincia. Por otra parte, la Revolución hecha gobierno centralizó su gente y sus valores en la propia Capital, operándose así un fenómeno de concentración de habitantes.

Ya para 1925 la Ciudad de México contaba con un millón de habitantes aproximadamente, una reducida minoría de profesionales del arte se ocupaba de lanzar y de estudiar iniciativas para la investigación de la música popular, como fuente de folklore, tratando de plantear los problemas del nacionalismo y de la enseñanza musical; otra minoría, continuando la tradición, pero procurando encauzarse por los modernos derroteros europeos, gusta y favorece el desarrollo de la música llamada «clásica»; y por último, la masa anónima, las mayorías urbanas, que sólo gustan y entienden la música de Alta Popularidad, empiezan a tomar interés y a gustar de la música popular, que se ha concentrado en la Ciudad de México. Entonces cabe preguntarse ¿Qué quiere en 1925 la mayoría urbana de este millón de habitantes desde el punto de vista de la música? ¿Qué quieren esos burgueses provincianos congregados por el miedo; estos soldados de la Revolución *en triunfo* que por quince años han peregrinado por el territorio mexicano, jugándose la vida día a día en el azar de las batallas? ¿Qué quieren los trabajadores de la ciudad, duplicados en números a través de los años, que son esclavos del Comercio y la Industria citadina, y que aún viven en las típicas vecindades? ¿Qué quiere la mayoría?, una sola cosa, lo que siempre ha querido la urbe en su inevitable desnivel de miseria y de riqueza: *Divertirse*.

Divertirse y con facilidades, llegar al placer en forma rápida y barata. De 1910 a 1925 la ciudad ha multiplicado sus burdeles y la prostitución clandestina es casi incontrolable; los teatros se triplican y una nueva diversión aparece: el cine; se inauguran los salones de baile con careta de Academia. (4)

«Un joven espigado caminaba sin prisa y despabilándose por las tortuosas callejuelas donde se ubicaba un conocido prostíbulo, para alquilar sabiduría musical de sus manos, un atardecer de febrero (...); era difícil ver en él a quien habría de ser, andando el tiempo, el compositor más popular de México» (5), Agustín Lara.

Como se dijo al principio de este capítulo, muchas plumas se han ocupado de él, y no se pretende en este estudio involucrarnos en lo anecdótico de su vida privada, sino más bien, centrarnos en lo que ha sido su producción musical y concretamente sus letras, su inspiración y su estilo; sin olvidar que a medida que vayamos redactando, la música —no se pretende hacer un estudio musicológico— deberá siempre estar presente en esta aventura.

Dentro de las muy diversas influencias literarias que se pueden notar en las letras de las canciones de Lara, o mejor aún, dentro de su tendencia a lo modernista, un lazo común reúne a todas sus producciones, atándolas en un ramillete. Este lazo común es el tema único que aborda: *la mujer y el amor*.

¿Cuántas veces se pronuncia la palabra mujer, o las metáforas y atributos que a ella se refieren, en esas canciones? ¿Cuántos miles de piropos dedicó el trovador a las mujeres? ¿Cuánta pasión, rendimiento, nostalgia, celos y reproches manifiesta hacia la dulce enemiga? Pero, frente a esa inconsciente y desbordante presencia, no es inútil preguntarse qué es la mujer para Agustín Lara.

Un simple recorrido por las cumbres de los títulos de sus

canciones nos lleva directamente, o por zig-zag intencionado, hacia la mujer: «Santa», «Mujer», «Rosa», «Monísima», «Tus Pestañas», «Flor de Lis», «Vencida», «Cortesana», «Aventurera», «Señora Tentación», etc. y estos mismos títulos nos servirán para poner el polícromo tapete de las canciones de Lara a los pies de la mujer, único ídolo que se venera en sus altares.

Partiremos, pues, de la explicación y justificación del motivo de sus composiciones por medio de dos aspectos: al carácter autobiográfico de sus canciones y sus preocupaciones estilísticas.

En este primer aspecto, encontramos tres puntos que nos revelará el tema de la mujer en el discurso lariano. Dentro de la atmósfera de su romanticismo, Lara suele ser simple y sencillamente un enamorado, es decir, un compositor que en el fondo hace arte confesional. Por una parte la mujer es la novia o la esposa, entonces para ellas son las canciones, para muchachas *buenas* y para mujeres soñadoras, que todavía piensan en que él volverá, en las serenatas y en el amor intrascendente de los trajes blancos y de la misa rezada, con acompañamiento de órgano, de violoncello y de soprano, y que sueñan y sueñan... y patinan hacia el abismo de la realidad.

Otro cariz, y sin dejar su actitud romántica, es decir, confesional, se acerca más a la realidad: canta a la mujer con el ardor de un verdadero amante. Más, como se sabe que en estas condiciones el corazón de la mujer —y de los hombres— late al mismo ritmo del amor que se acerca hasta la pasión, entonces intensifica su romanticismo a fondo, matizándolo apasionadamente en cuanto a la forma, es el caso de la letra de «Mujer», para dar solo un ejemplo. Estas canciones donde Lara presenta a las mujeres que aman apasionadamente, que se entregan con fe y se sacrifican por amor, que viven su momento —tal vez el mejor de su vida— y que sin duda será el único que les deje el surco profundo del recuerdo.

El último punto y quizás el más importante dentro del discurso bohemio de Agustín Lara, es el tema de la mujer vencida; mujeres maduras, tal vez jóvenes aún, pero que por azares de la vida han perdido en el juego del amor: unas tienen resuelto el problema de vivir y, en efecto, viven; otras lo resuelven por la pendiente del vicio —y también viven— pero en ambos casos reina —dueño y señor absoluto de sus almas —el desconsuelo. Entonces Lara sabe evocar el recuerdo, les entrega el opio falso del sueño, toca sus fibras románticas —siempre latentes en la mujer— y les hace olvidar momentáneamente la verdad de su desesperada situación espiritual.

Parte de su vida, Agustín Lara la pasó trabajando en bares y centros nocturnos donde conoció a este tipo de mujeres dedicadas a la prostitución, y a las cuales trataba de reivindicar en sus canciones. «Por qué asombrarse de su entrenamiento musical en casa meretrizas, no dijo Borges que todas sus investigaciones sobre el nacimiento del tango lo llevaron —pese a las discrepancias— a un lugar común; el lupanar bonaerense de los ochentas, donde una orquesta de instrumentos exigüos —piano, flauta, violín, después bandoneón— acompañaban la lascivia bailable de las parejas (...) música de una sensualidad clasemediera, que, en las composiciones de Lara se edulcora y se anostalgia en las cortesías burdeleras de contrapunto inusitado de la época»(6). Vemos así, que el tema de la mujer caída sirve al compositor para complementar sus variaciones sobre el enaltecimiento del amor.

Con tonos sombríos y amargos Lara representa a estas mujeres como motivo de sus canciones y como testimonio de su experiencia. En efecto, las composiciones de Lara están orientadas a exaltar una gama muy amplia de sentimientos humanos y precisamente el amor aparece como tema esencial; con variaciones y panegíricos sobre el mismo tópico, este compositor crea todo un lenguaje, un código para decir a su manera —al estilo de Agustín Lara— la experiencia del amor.

Ese amor que al decir de Denis de Rougemont: «Si no es toda la poesía, es al menos todo lo que hay de popular, todo lo que hay de universalmente emotivo en nuestras literaturas; tanto en nuestras más bellas leyendas como en nuestras más bellas canciones» (7) Y es que el amor para Lara no siempre es feliz, sus letras reflejan el dolor y la pasión hacia esas mujeres—o esa mujer— que han caído al abismo de su propia existencia; y esto es lo que se valora en el poeta. «El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado, condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentimientos ni de la paz fecunda de las parejas. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento.»(8) Pasión-sufrimiento que revela cada composición en la que este poeta popular expresa con un lenguaje que todo el pueblo es capaz de entender.

Otra de las formas de valorar la poesía de Agustín Lara, es estableciendo su carácter de epígono del modernismo, como ya lo señalamos; no inútilmente dice José Emilio Pacheco en la introducción a su **Antología del Modernismo**: «Aquí hallamos otro fenómeno típicamente hispanoamericano pues las canciones francesas de 1930 no se parecen a Baudelaire como las letras de Agustín Lara se asemejan al modernismo». (9) Pero no nos detendremos para averiguarlo, ya que saldríamos del tema que estamos explorando. Pero si podríamos señalar la definición que hace Pacheco del modernismo «la originalidad consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente». (10)

Y es aquí donde se nos presenta el segundo aspecto, sus preocupaciones estilísticas; «ligado a una tradición galante que había encontrado en la poesía del modernismo su camino fundamental, Lara aporta a la lengua bolerística un considerable cargamento de metáforas exquisitas y rebuscadas, fue capaz de escribir, con ritmo y léxico que recuerdan al mejor Darío». (10) Sí, Agustín Lara fue un modernista tardío que cantó a las princesas y a los

cisnes con lápiz prerrafaelista y rubeniano («dame el marfil de tu perfil ritual») o se acercó a Baudelaire con fácil rima e inconfundible olfato («melodía que esconde un vago perfume de perversidad»); además de marquesas, azules, palacios encantados, perlerías, sedas, diamantes y perfumes capitosos.

Lara creó y transformó el lenguaje del bolero a través de la metáfora, produciendo así un discurso bolerístico que ha llegado hasta nuestros días como el mejor logrado dentro de los compositores de este género, y en el cual se ubica la presencia de este poeta popular que supo hacerse entender con su poesía. Y debemos estar de acuerdo: para que un poeta sea popular, es necesario que se exprese en un lenguaje que todo el pueblo es capaz de entender. Y para aumentar la evidencia añadimos: el poeta realmente verdadero debe nutrirse en el genio, en el habla, en la sabia popular, para ser realmente sabio en toda su sabiduría.

Entonces, sentimental, romántico, modernista, Agustín Lara capta con su experiencia el sentir de un pueblo, ese que habla la lengua del bolero; y crea todo un discurso sobre el amor y la mujer, convirtiéndose, en el intérprete de nuestros sentimientos.

«Lo cursi sólo lo ven los demás»

Otro de los puntos en que debemos detenernos y hacer referencia, es a propósito de la catalogación de *locursi* en las letras de Agustín Lara ¿Quién siendo romántico no es cursi? ¿al que escucha un bolero, no se le cataloga de cursi? ¿Qué enamorado no lo es?, pues bien, todo discurso amoroso es cursi, «el vencedor vencido: el lenguaje amoroso», (12) como lo expresa Carlos Monsiváis; y más si retrocedemos a la primera mitad de este siglo, de hecho todo lo que se refiere al pasado ha sido juzgado como cursi. Pero habría que preguntarse ¿Qué es cursi?

«*Cursi*, «de mal gusto» 1865. Vocablo semijergal de origen incierto. Como aparece primeramente en Andalucía debió de tomarse modernamente del árabe marroquí donde *Kúrsi* significaba «figurón», «persona importante», y es aplicación metafórica de la palabra corriente para «silla» que en otras partes se registra en el sentido de la «ciencia», «saber», «sabio», «docto», y «cátedra de profesor o predicador»; de ahí pasaría a «pedante», «presuntuoso» y la acepción española». (13)

«*Cursi*. Adj. fam. Dícese de la persona que pretende ser fina y elegante sin conseguirlo. U.t.c.s/Fam. aplícase a lo que con pretensión de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto». (14)

Agustín Lara, se ha dicho, está entrañablemente unido al concepto de lo *cursi*. Pero este término cuyos orígenes etimológicos acabamos de mencionar, adquiere en nuestra contemporaneidad significados más amplios y, por consecuencia, alcanza una acepción más extensa que el simple mal gusto.

«Lo que en México se suele calificar de *curtilería*, es en lo básico un desprendimiento de los lenguajes (el romántico, el neoclásico, el modernista) que representan el pasado...» (15). Dentro de este concepto, sí tenemos que situar a Lara, ya que es claro que en el fondo de sus preocupaciones estéticas se encuentran estas inquietudes literarias. Una revisión de su amplio repertorio de canciones ofrecen con bastante claridad y certeza esta ambición.

Las imágenes que reúne en sus escritos y versos son asombrosas y pintorescas, y hasta surgen con imaginación y acierto. Aun cuando no pareciera tener una alta capacidad autocrítica, cuando ésta era ejercida, sí se dirigía a podar lo menos adecuado.

«Para Agustín Lara lo cursi era él mismo y aceptaba cualquier exceso, puesto que ya había concedido que ser cursi era ser excesivo y que no había razón para poner a la cursilería un límite». (16) Pero esta cursilería a que se refiere Taibo I tiene otra acepción. Si tomamos las categorías de lo cursi que nos propone Gómez de la Serna en su maravilloso ensayo, encontramos que existen dos formas: lo *cursi malo* y lo *cursi bueno*. El primero es sensiblero, coacciona, adormece, inmoviliza, recarga, suprime vuelo al espíritu, es redundante; en cambio lo *cursi bueno*, «es frente al cursi malo, lo que lo sensitivo es a lo sensiblero. Lo sensitivo se aprovecha de la ternura, no abusa de ella, haciendo que caiga el alma en perezas deleznable. Desde lo cursi se puede respirar mejor por la belleza y la pasión». (17). Y es que Lara no abusa en sus composiciones, aun cuando muchos que han querido desvirtuar su imagen lo han catalogado despectivamente de «ridículo y de mal gusto». Pero tomemos solamente un ejemplo de los que algunos han catalogado de cursi:

«Como un abanicar de pavo reales,
en el jardín azul de su extravío».

Este verso de una fuerza extraordinaria, nos dice que el hastío es un pavo real; Lara logra así uno de sus versos más extraordinario, entonces, ¿con una pluma de esta talla podemos limitar la producción de Agustín Lara en el concepto de lo cursi en forma genérica?

Lo cursi es otra cosa, mucho más de lo que nos da a conocer un diccionario, es «el idioma público de la sociedad», esa que encontró en las letras de Lara una manera de vivir, un reflejo; esos poemas que el oyente no podía escribir, pero que tomó como suyos, como un hecho vital de su imaginario amoroso.

Descalificar a Lara ha sido tan común, que pocos se han encargado de estudiarlo. Sí, y lo afirmamos, representa la cursile-

ría en todo su esplendor, ya que, «elevar a lo cursi el arte es lo que hace la gran obra de arte»,(22) y lo hemos estado sustentando. Tanto su música como sus letras han de ser estudiadas, despojándonos de todos esos prejuicios que han rodeado a este extraordinario poeta que sigue llamándose Agustín Lara.

Entonces, como poeta popular, como creador indudable de canciones, Agustín Lara sigue ocupando un lugar singular entre los grandes compositores de la música mexicana e hispanoamericana, en esa forma fina y delicada que es la canción que el pueblo canta.

Lo que más sorprende, lo que en verdad definió mejor a nuestro autor, es que comprendió mejor que nadie la importancia de adueñarse del lugar común en las palabras y en la música que acuñan una canción. Pero, ¿qué es el lugar común? ¿es la cursilería, es el mal gusto? ¿Es todo lo contrario? No es una cosa ni otra. El lugar común, como el sentido común, siendo universales, no están íntegramente al servicio de todos. He aquí la definición de lo común: «dícese de las cosas que a todo el mundo pertenecen».

Es posible que esto explique que esa comunidad que se ha integrado en torno a la obra del compositor Agustín Lara, esto es, que el pueblo se siente aludido en sus sentimientos al escuchar sus canciones. Dicho de otra manera, las composiciones han dejado de pertenecer a alguien para ser pertenencia de todo el pueblo... ese mismo pueblo que ha hecho una expropiación y que ha pagado con su aplauso y admiración perdurables. Y así, los hombres seguirán soñando con la mujer divina que conoce los filtros que hay en el amor; y las mujeres seguirán queriéndose parecer a esas hechiceras con puñal en la mirada, o con ojos verde jade y palidez de magnolia, que tienen sometidos a sus enamorados bajo el dosel de las pestañas.

¿Mito, ficción, realidad, lugar común? Sea lo que fuere, ahí estará siempre sometida a permanentes discusiones, la apenas silueta humana que fue en vida el genial poeta Agustín Lara.

NOTAS

- (1) Juan José Arreola. «Lara imaginario». En: **Agustín, reencuentro con lo sentimental**. México, Domés, 1980, p. 43.
- (2) Daniel Castañeda. **Balance de Agustín Lara**. «México Ediciones Libres, 1941, p. 175.
- (3) Yolanda Moreno Reyes. **Historia de la música popular mexicana**. México, Alianza, 1989, pp. 9-27.
- (4) Carlos Monsiváis. **Amor Perdido**. México. Lecturas Mexicanas 44, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp 65-69.
- (5) Raymundo Ramos. «Notas para una rapsodia». En: **Agustín: reencuentro con lo sentimental**. México, Domés, 1980, p. 17.
- (6) Raymundo Ramos. *Ibid.*, p. 18.
- (7) Denis de Rougemont. **El amor y occidente**. Barcelona, Kairós, 1986, p. 16.
- (8) Denis de Rougemont. *Ibid.* p. 16.
- (9) José Emilio Pacheco. **Antología del modernismo**. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 43.
- (10) José Emilio Pacheco, *Ibid.*, p. 11.
- (11) Rafael Castillo Zapata. **Fenomenología del bolero**. Caracas, Monte Avila Editores, 1990, p. 42.
- (12) Carlos Monsiváis. **Escenas de pudor y liviandad**. México, Grijalbo, 1988, p. 181.
- (13) Joan Corominas. **Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana**. 3a. ed. Madrid, Gredos, 1973.
- (14) Julio Casares. **Diccionario Ideológico de la Lengua Española**. 2a. ed., Barcelona, Gili, 1963.
- (15) Carlos Monsiváis, *Ibid.* p. 172.
- (16) Paco Ignacio Taibo I. **Agustín Lara**. México, Ediciones Júcar, 1985, p. 58.
- (17) Ramón Gómez de la Serna. **Lo cursi y otros ensayos**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943, p. 27.
- (18) Ramón Gómez de la Serna: *ibid.*, p. 19.