

AGUSTÍN LARA Y EL DISCURSO AMOROSO LATINOAMERICANO

Carlos Baptista D.

El Bolero se constituyó en la lengua natural del amor en Latinoamérica. Ha sido utilizado constantemente en forma espontánea para acompañar las diferentes instancias que dominan el discurso de toda situación amorosa. Este tiene sus raíces más profundas en el suelo de la herencia africana-española que constituyó la base de la cultura hispanoamericana, específicamente en la cultura caribeña. Sin embargo, este no ha escapado a la influencia de la llamada *Cultura de masas*, ya que su marcha vertiginosa está al ritmo del desarrollo de las ciudades del continente en el siglo XX. Por consiguiente se nutre de las formas de expresión artística, siendo absorbido por el negocio del espectáculo, conformándose en un instrumento masivo de elaboración simbólica de lo amoroso. En esto contribuye la radio, las películas musicales y la rokola. Es así cómo miles de hispanoamericanos aprendieron esa lengua amorosa, a través de los mensajes musicales enviados por dichos medios. De allí la consideración del bolero como una canción de consumo; un producto comunitario donde el autor de la letra o de la música, no es más que un vocero, intérprete de las necesidades expresivas de toda una colectividad.

En la llamada *Era Posmoderna*, la dinámica discursiva del bolero ha dado lugar para que surja una amplia gama de variantes idiolectales, como los boleros individuales, que en su conjunto forman el gran corpus bolerístico de la tradición en la música hispanoamericana y que ponen en exhibición rasgos estilísticos peculiares, preferencias, insistencias y obsesiones características que responden a la personalidad de su autor.

El bolero es un instrumento de apoyo para que el enamorado desahogue todas esas instancias del devenir amoroso, para que manifieste su experiencia de amor, lo que provoca una catarsis. De esta manera, este fenómeno musical es la representación simbólica propia del amor. En su argumento se desarro-

llan historias de realidad erótica de la sensibilidad más íntima. El hombre enamorado se identifica con su letra, se ve reflejado fielmente e interpreta el contenido comparándolo con su sentimiento de amor; sin embargo, el bolero no señala paradigmas de actuación y relación, por lo que el enamorado rompe los convencionalismos y se reconoce a sí mismo, como si en efecto su amor fuera el motivo del tema pasional que desarrollan sus argumentos emblemáticos.

En el discurso amoroso del bolero, emisores y receptores se contemplan a sí mismos en el espejo de un escenario compartido. Aquí, al igual que en la poesía, se pueden distinguir dos niveles de disposición enunciativa: el nivel semántico dado por la palabra: lo verbal, la letra; y el nivel fónico o musical dado por la melodía, el ritmo. De modo que las figuras verbal y musical consideradas se evoquen entre sí, compartan trayectos semánticos o melódicos semejantes, juntándose en la memoria del hablante. Esto explica el hecho de que un bolero remite a otro, por coincidencia de sentido y eufonía (la melodía o tonalidad).

Las figuras del bolero actúan al mismo tiempo como fórmulas retóricas y como esquemas coreográficos de actuación y representación simbólica de la experiencia amorosa, por lo que se establece un límite entre la palabra (letra de la canción) y el espectáculo íntimo del baile (danza) del acto amoroso. Es más, el bolero es la enunciación musical de este acto. Remite a la poesía ya que tiene la disponibilidad de suscitar el placer y goce del escucha.

Cada discurso en particular es la puesta en escena donde se describen, tejen y destejen continuamente esas figuras de que habla Barthes en *Fragmentos del discurso amoroso*, que corresponden a desarrollos dramáticos de las principales instancias del quehacer amoroso.

Es de destacar que la adolescencia de muchos países latinoamericanos se dan en la meseta que va de los catorce a los cuarenta y cuatro; es decir, en treinta años más o menos divididos en grupos de diez, que bien podemos referir como lo hace Bruno E. Werner como «aquel período liberal de entreguerras». De lo que los anglosajones llamaron *the roaring twenties*, nacieron —fenómeno y fermento— ritmos sincopados del jazz y con ellos el primer intento de liberación femenina: las mujeres descubren su cuerpo y enseñan las piernas, se afeitan la nuca y las axilas, llevan sombreros de copa, ropas de marinero y largas boquillas; en París silban *Je cherche après Titine*; en los Estados Unidos: *Yes, we have no banana* y en Alemania, *Ramona*; todos bailan charleston y adoran a *Lola la de Angel Azul*, pero también no hay que olvidarlo, toman por asalto las aulas de las universidades. «Para los jóvenes —dice Werner—, la última canción de los bosques romántica y libre no se tocó con la trompa de caza, sino con un saxofón».

Es indudable que no puede ponerse cesura alguna que caiga en enero de 1920, la historia espiritual y hasta la moda se compilan en retrocesos y avan-

ces pero no dan saltos; otro tanto sucede con los rubros que nombran la historia de la cultura. Es cierto que el expresionismo —de honda raíz alemana— y el neorrealismo de prosapia más latina signan las manifestaciones de esta época, pero ello no impide que las últimas apoteosis del *art nouveau* (esa forma especialmente curva del modernismo) se resistan a declinar, y con ellas el más sutil pero penetrante de los perfumes finiseculares: el simbolismo; todos en el tropel a veces indiscernible, en caravana alocada, llegan hasta la orla de los veinte-treinta. Así el arte, la literatura, la música, en fin. La vuelta espiritual contra la burguesía había empezado ya con el siglo, pero sería una simplificación barata ver en las nuevas formas de vida solo el alivio de la opresión política, y en la confusión de los estilos (el estilo) un romanticismo (entiéndase como tal toda vuelta al pasado) que engendraba por ese solo hecho, la sustancia de lo cursi. ¿Lo exquisito fallido? Tal vez, por esto solo juzgado desde la perspectiva de la temporalidad, siempre ciega al fenómeno histórico; todo actualismo es enemigo de lo romántico. Gómez de la Serna lo vio —clarividencia del corazón— en la carta de una mujer a la que no amaba: cursi «es todo sentimiento que no se comparte». Dialéctica cursilería nerudiana de los *Veinte poemas de amor*, «Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero...» Vivir es saber cambiar, sí, pero también como dijo Azorín, es ver volver. La visión simultánea del pasado —presente la expresa con claridad el verso de Gottfried Benn: «Vivir es echar puentes sobre torrentes que fluyen—.»

Para conocer más de cerca la profundidad de estos enunciados, vale el más grande de los ejemplos. 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, solo 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) que principalmente se producían en la ciudad de México, 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».¹ Prueba de ello, son las obras de Juventino Ro-

1. Daniel Castañeda, *Balace de Agustín Lara*, México, Ediciones Libres, 1941, p. 175.

sas, Felipe Villanueva y Jesús Martínez, para tomar 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. Esta dependencia artística pasa a segundo término; a penas 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 nacionalista. 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.²

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, en esta década del 10 al 20 sufre una transformación 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 de 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, el 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 del folklore, tratando de plantear los problemas de 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 solo gustan y entienden la música de Alta Popularidad,

2. Yolanda Moreno Reyes, *Historia de la Música Popular Mexicana*, México, Alianza, 1989, pp. 9-27.

empiezan a tomar interés y a gustar de la música popular que se ha concentrado en la Ciudad de México. Entonces cabe preguntarse ¿Qué quieren en 1925 la mayoría urbana de ese 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 diversión aparece: el cine; se inauguran los salones de baile con careta de Academia.³

Corría el año 1913. «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 en tiempo, el compositor más popular de México»,⁴ Agustín Lara.

Escribir sobre Agustín Lara es pensar en mitología. En realidad el famoso compositor que con su acervo fecundo llena toda una etapa de la canción popular en México —digamos también de Latinoamérica y de Europa, principalmente España— tuvo una existencia tan pintoresca, tan múltiple, que su obra es, como queda dicho, fecunda, 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

3. Carlos Monsivais, *Amor Perdido*, México, Lecturas Mexicanas 44, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 65-69.

4. Raymundo Ramos, «Notas para una Rapsodia», *Agustín: reencuentro con lo sentimental*, México, Domés, 1980, p. 17.

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.

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, sus inspiraciones y su estilo, sin olvidar que a medida que vayamos redactando, la música —sin hacer un estudio musicológico— deberá siempre estar presente en nuestra 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 llevan directamente o por zig-zag intencionado, hacia la mujer: «Santa», «Mujer», «Rosa», «Monísima», «Tus Pestañas», «Flor de Liz», «Vencida», «Cortesana», «Aventurera», «Señora Tentación», y esos mismos títulos nos servirán para poner el policromo tapete de las canciones de Lara a los pies de la mujer, único ídolo que se venera en sus altares.

Partiremos, pues, de la justificación y explicación 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 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 violoncelo y de soprano, y que sueñan y sueñan...y patinan hacia el abismo de la realidad.

Otro cariz, 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. En ellas 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 quizá el más importante dentro del discurso bolerístico 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 que trataba de reivindicar en sus canciones. «por qué asombrarse de su entrenamiento musical en casas meretrizas, nos dijo Borges que todas sus investigaciones sobre el nacimiento del tango lo llevaron —pese a las discrepancias— a un lugar común; el parluna bonaerense de los ochenta, 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 cortesánias burdeleras de contrapunto inusitado de la época».⁵ El Tango, sí, un auténtico hijo de puta. «Ese reptil del lupanar» lo llamó con laconismo desdeñoso Leopoldo Lugones en *El Payador*; y ya aclimatado en París pasó de una «orgiástica diablura» a una manera de caminar. A México, por su parte, llegó el tango hacia los veinte, exaltando la varonía arrabalera que encontró su equivalente en el machismo nacional tan históricamente criollo y tan freudianamente homosexual: «música de una sensualidad clasemediera que en las composiciones de Lara se adulcora y se anostalgia en cortesánias burdeleras de contrapunto inusitado para la época»:

Vende caro tu amor, aventurara
da el precio de dolor a tu pasado
y aquel que de tu boca la miel quiera,
que pague con brillante tu pecado

Fino eufemismo para designar una transacción comercial, lo llama en nota lateralizada Renato Leduc. Sea, que pague con brillantes tu pecado cuantas

5. Raymundo Ramos, *Ibid.*, p. 18.

veces quiera el prepotente busgués al acceso —válvula de escape social— a tus caricias, que, al fin de cuentas —heráclitamente— nadie penetra dos veces en la misma mujer. 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 leyendas como en nuestras más bellas canciones». ⁶ 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. Solo 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». ⁷ Pasión-sufrimiento que revela cada composición en la que este poeta popular expresa con un lenguaje que todo el pueblo es capaz de entender.

Agustín Lara está entrañablemente unido al concepto de lo cursi. Este término adquiere dentro de nuestra contemporaneidad significados más amplios y, por consecuencia, alcanza una acepción más extensa que el simple mal gusto.

Francisco de Maza en unas interesantísimas *Notas sobre lo cursi*, con humor e inteligencia, escribe: «lo cursi es lo exquisito fallido. Lo cursi es 'el quiero y no puedo'. Es el querer llegar a las cumbres de lo elegante o de lo distinguido y quedarse a la mitad; pero, por supuesto, creyendo haber llegado, pues una de las características esenciales de lo cursi, de esa falla de lo exquisito, es la sinceridad».

El propio crítico e historiador del arte prosigue: «cursi es el ensueño diario de la humanidad que se imagina mejor de lo que es, elevándose por la imaginación a deseadas categorías imposibles de cumplir».

El ensueño de la mesera que se imagina casada con el más guapo de los comensales a quien diariamente sirve; el ensueño del chofer de llevar en su au-

6. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1986, p. 16.

7. Denis de Rougemont, *Ibid.*, p. 16.

tomóvil princesas suculentas; el ensueño del cartero que imagina novelitas cortas con los nombres que le atraen en los sobres; el ensueño del sacerdote de que permanezcan siempre puros los niños a quienes les ha dado la primera comunión; el ensueño de la solterona de que se diga que su intocado cuerpo es más hermoso que el de las madres fecundas; el ensueño de todos, viéndose en oníricas representaciones en un estado de bienestar digno de envidia; el «si fuera rey» o «si fuera millonario», todo eso es cursi. Todo sueño es necesario como válvula de escape, como huida fácil, pero profunda y necesaria, de la cotidiana y triste realidad, más llena de espinas que de flores, para decirlo con una frase deliciosamente cursi.

Alfonso de Neuvillate, preocupado por deslindar la estética de la cursilería frente al mal gusto, comenta:

Resulta obvio el malentendido ya que una cosa es la cursilería y otra muy distinta el mal gusto. Los mancebos epicenos deliciosos, de Gustave Moreau; la filosofía de boudoir elegante, de Aubrey Beardsley; las damas noctívagas de Roberto Montenegro, así como las postales edípicas del Diez de Mayo y las sentimentaloides de San Valentín; Las películas silentes de Cheo de Mérode, Pina Minichelli, Theda Bara y del sublime Rodolfo Valentino son hermosas y cursis a la vez, sin embargo, nunca pueden considerarse de mal gusto, ya que tienen un encanto evocador, nostálgico, inefable, que atañe a sentimientos ocultos de nuestra vida interior.

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».⁸ Asimismo señala la definición del modernismo en que «la originalidad consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente».⁹

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 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 prerra-

8. José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 43.

9. *Ibidem*.

10. Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del Bolero*, Caracas, Monte Avila Editores, 1990, p. 42.

faelista 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, perlería, seda, 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 sea capaz de entender. Y para aumentar la evidencia añadimos: el poeta verdadero debe nutriese 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. ►