"EL DÍA QUE ME QUIERAS" AND "SI TÚ ME DICES «VEN»", POEMS BY AMADO NERVO AND THE APPROPIATIONS TO USE THEM IN SONGS

"EL DÍA QUE ME QUIERAS" Y "SI TÚ ME DICES «VEN»", POEMAS DE AMADO NERVO Y LAS APROPIACIONES PARA USARLOS EN CANCIONES

Jorge Asbun Bojalil[1]

RESUMEN
El presente trabajo tiene como base dos poemas de Amado Nervo: "El día que me quieras" y "Si tú me dices «ven»", ambos han sido apropiados por varios compositores dando como resultado, en el primero, una versión muy parecida, y en el segundo, dando pie a una reescritura y una nueva apuesta que generó en el letrista el poema. Avanzaremos en este trabajo analizando los poemas originales, así como las diferencias y coincidencias que presentan las letras posteriores. Para esto nos apoyaremos en algunos términos de Genette como son: el Palimpsesto, la referencia intertextual, la cita, el plagio y Hoesterey: el pastiche.
PALABRAS CLAVE: Amado Nervo, Albredo Bojalil Gil, Alfredo Le Pera, poemas, letras de canciones.

ABSTRACT
The present paper has in its base two poems by Amado Nervo: "El día que me quieras" and "Si tú me dices «ven»", both have been appropriated by various composers having as a result, in the first case, a very similar version, and in the second one, leading to a re-writing and a new wager that the poem generated in the song-writer. We will progress in this paper analyzing the original poems, as well as the differences and coincidences that the subsequent lyrics present. For that we will rely on some terms by Genette as: the palimpsest, intertextual reference, quote, plagiarism, and by Hoesterey: the pastiche.
KEY WORDS: Amado Nervo, Albredo Bojalil Gil, Alfredo Le Pera, Poems, lyrics

DOI:https://doi.org/10.5281/zenodo.8115109

[1] Doctor en Humanidades: Estudios Literarios, actualmente se desempeña como profesor-investigador del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores, correo: jasbunb@uaemex.mx
Phd in Humanities: Literary Studies, currently researcher professor of the Research Center in Social Sciences and the Humanities of the Universidad Autónoma del Estado de México, member of the National System of Researchers, e-mail: jasbunb@uaemex.mx

INTRODUCCIÓN

Pocos poetas de la actualidad han podido experimentar el hecho de escuchar alguno de sus poemas llevados al ámbito musical; no obstante, Amado Nervo, sin proponérselo, logró que dos de sus poemas: "El día que me quieras" y "Si tú me dices «ven»", fueran apropiados por varios compositores y con bastantes años de diferencia, estas apropiaciones han dado como resultado en el primer poema citado, una versión muy parecida a la original, con pocas variaciones que, sin embargo, llegó a millones de personas en todo el mundo, y en el segundo poema, dando pie a una reescritura y una nueva apuesta que generó en el letrista una composición original que no sólo dialogaba con la primigenia, sino que se contraponía en la concepción del mundo que presenta. De tal forma, analizaremos los poemas y las composiciones que a partir de ellas se dieron para lograr ver similitudes y diferencias, apoyados, para ello, en algunos teóricos como Genette que ayudarán a elucidar una mejor forma de nombrar estas apropiaciones, ya sean como palimpsesto, referencia intertextual, cita o plagio, a su vez, Hoesterey ayudará al debate con el término de pastiche.

"EL DÍA QUE ME QUIERAS", POEMA FUNDACIONAL

Amado Nervo (José Amado Ruiz de Nervo Ordaz 1870-1919), uno de los poetas más leídos que ha habido en México, no vio publicado el libro completo de poemas que llevó por título *El arquero divino* (Nervo murió el 24 de mayo de 1919 en Montevideo, Uruguay, lugar en el que fungía como Ministro Plenipotenciario de México ante Argentina, Uruguay y Paraguay), el cual salió en una primera versión un mes después de su muerte, y que cuidó Alfonso Reyes (y otro definitiva en 1922). En dicho poemario aparecería el poema titulado "El día que me quieras"; si bien el impacto de la obra de Nervo entre los lectores del continente era significativo (recordar que a su muerte, fue trasladado en barco uruguayo hacia México, y fue escoltado por embarcaciones de Argentina, Brasil, Venezuela y Cuba), quizá un momento importante para el poema, a saber, es que fue objeto de referencia intertextual por parte del brasileño Alfredo Le Pera (1900-1935), en la canción homónima que realizara para ser interpretada por el uruguaya, nacionalizado argentino Carlos Gardel (1890-1935) en la película, de igual título, que se realizó en 1935 en Nueva York, distribuida por Paramount;[2] la película en la que Gardel actuaba y cantaba y en la que Le Pera, además de la canción, realizó el guion. Curioso es que, al igual que Nervo, quien no vio publicada su obra, Gardel tampoco pudo asistir al estreno de la película (el 5 de julio de 1935 en La Habana, Cuba), pues murió en un accidente de avión en Medellín, Colombia, el 24 de junio.

Si bien es indudable que la interpretación de Gardel de la canción ha sido escuchada casi en todo el mundo, uno de los objetivos que nos atañe, es elucidar qué fue lo que hizo o intentó hacer Le Pera con la composición de la letra que,

[2] El director fue John Reinhardt.

aunque es otra (aunque muchos piensan que se trata del poema de Nervo), no puede negar su exagerado origen en los versos del poeta mexicano.

Vayamos al poema de Nervo (2013, pp. 41-2):

El día que me quieras tendrá más luz que junio;

la noche que me quieras será de plenilunio,

con notas de Beethoven vibrando en cada rayo

sus inefables cosas,

y habrá juntas más rosas

que en todo el mes de mayo.

Las fuentes cristalinas

irán por las laderas

saltando cantarinas,

el día que me quieras.

El día que me quieras, los sotos escondidos

resonarán arpegios nunca jamás oídos.

Éxtasis de tus ojos, todas las primaveras

que hubo y habrá en el mundo, serán cuando me quieras.

Cogidas de la mano, cual rubias hermanitas

luciendo golas cándidas, irán las margaritas

por montes y praderas

delante de tus pasos, el día que me quieras...

Y si deshojas una, te dirá su inocente

postrer pétalo blanco: *¡Apasionadamente!*

Al reventar el alba del día que me quieras,

tendrán todos los tréboles cuatro hojas agoreras,

y en el estanque, nido de gérmenes ignotos,

florecerán las místicas corolas de los lotos.

El día que me quieras será cada celaje

ala maravillosa; cada arrebol, miraje

de *Las Mil y una Noches*; cada brisa un cantar,

cada árbol una lira, cada monte un altar.

El día que me quieras, para nosotros dos

cabrá en un solo beso la beatitud de Dios.

El poema consta de seis estrofas, mientras que en la canción de Le Pera, son cuatro, más un fragmento pensado para ser recitado y no cantado, con dos estrofas más, es decir, también seis en total. Aquí la canción:

Acaricia mi ensueño

el suave murmullo de tu suspirar,

¡como ríe la vida

si tus ojos negros me quieren mirar!

Y si es mío el amparo

de tu risa leve que es como un cantar,

ella aquieta mi herida,

¡todo, todo se olvida!

El día que me quieras

la rosa que engalana

se vestirá de fiesta

con su mejor color.

Al viento las campanas

dirán que ya eres mía

y locas las fontanas

me contarán tu amor.

La noche que me quieras

desde el azul del cielo,

las estrellas celosas

nos mirarán pasar

y un rayo misterioso

hará nido en tu pelo,

luciérnaga curiosa

que verá... ¡que eres mi consuelo!

(Recitado)

El día que me quieras

no habrá más que armonías,

será clara la aurora

y alegre el manantial.

Traerá quieta la brisa

rumor de melodías

y nos darán las fuentes

su canto de cristal.

El día que me quieras

endulzará sus cuerdas

el pájaro cantor,

florecerá la vida,

no existirá el dolor...

La noche que me quieras

desde el azul del cielo,

las estrellas celosas

nos mirarán pasar

y un rayo misterioso

hará nido en tu pelo,

luciérnaga curiosa

que verá... ¡que eres mi consuelo![3]

Ambas composiciones se basan en heptasílabos, la de Nervo únicamente en heptasílabos solitarios y en la suma de dos de ellos: alejandrinos. Mientras que la

[3] https://letrasbd.com/carlos-gardel/el-dia-que-me-quieras/

de Le Pera ingresa además de los heptasílabos solitarios algunos dodecasílabos, o hexasílabos (dependiendo la versión de la letra, en la cual algunas veces los versos están completos de doce, y en otras aparecen divididos en dos de seis). Por lo demás, la temática general de ambos poemas se basa en un ideal soñado por el poeta (y el cantor) respecto de lograr la consolidación del amor (en Nervo no se sabe explícitamente el género del receptor, pero en Le Pera se hace visible el interlocutor femenino).

Ahora bien, como se ha podido entender, a partir del conocimiento de ambos textos, hay únicamente dos versos, ambos heptasílabos trocaicos, que son los que se repiten en las composiciones, el primero es "El día que me quieras", y el segundo "la noche que me quieras".

Hasta aquí, según Genette y sus *Palimpsestos* (1989), Le Pera habría utilizado la *referencia intertextual*, o bien la que él denomina *cita*, o de *plagio*, la primera con referencia explícita, y la segunda sin ella. Si bien no se conoce la escritura original de la partitura, en las posteriores de que sí se tienen conocimiento,[4] Le Pera no usa ni las comillas, ni las cursivas, ni la referencia a pie, y aunque las partituras, o la letra dentro de ellas, muchas veces no se someten a los regímenes convencionales de la literatura como tal, sí es común y frecuente que, en caso de utilización de versos, frases o referencias se pongan cursivas o comillas. De cualquier modo, ya sea como *cita* o com*o plagio*, y suponiendo, sin conceder, que Le Pera haya pensado que los escuchas de la canción de Gardel entenderían perfectamente que se trataba de unos versos de Nervo, no me parece claro por qué no sólo usó esos versos ya mencionados para continuar con una creación propia, sino que toda la composición de Le Pera quedó salpicada de forma rastreable del poema de Nervo utilizando semejantes ideas, campos semánticos, imágenes y metáforas, lo que da como resultado algo muy semejante en términos generales.

Si bien Genette también destaca otro tipo de intertextualidad, que es la denominada *alusión*, y que se caracteriza por contener "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptibles de otro modo" (1989, p. 10), mi pregunta sería qué cantidad o porcentaje de "enunciados" es válido utilizar de una obra, en otra que, supongo, pretende serlo. Como no he podido llegar a un porcentaje específico, continuaré con algunos ejemplos respecto a los campos semánticos y las imágenes. Nervo dice casi al inicio del poema que "habrá juntas más rosas / que en todo el mes de mayo", mientras que Le Pera también en los primeros versos, menciona que "la rosa que engalana / se vestirá de fiesta / con su mejor color". La primavera, fiesta de las flores, y en este caso de la rosa, es el momento en que se engalanan las flores, que toman su mejor aspecto, y color; asimismo, Nervo menciona a unas "fuentes cristalinas" que saltarán y cantarán cuando el amor se concrete. Le Pera utiliza también el campo semántico y la imagen

[4] Un ejemplo se puede ver en: Huidobro, 1997, pp. 8-10.

de la fuente, para darle vida, haciéndola humana (es decir, se utiliza la figura poética de prosopopeya o personificación, que es recurso muy frecuente en ambos textos) y hacer notar que hablarán, dice "y locas las fontanas (relativo o perteneciente a la fuente, *DRAE*) / me contarán tu amor". Así, mientras que en Nervo saltarán y cantarán, en Le Pera, contarán cuando el amor se consolide.

Respecto de las metáforas, Nervo apunta concretamente, que será "cada brisa un cantar", mientras Le Pera dice: "risa leve que es como un cantar", si bien la brisa y la risa son cosas diferentes en el diccionario, en la práctica poética, sólo se quitó una letra (aliteración) a la brisa y así la convirtió en risa, de igual modo, Le Pera expresa que llevará "la brisa/ rumor de melodías". Mientras que Nervo hace de la brisa un canto, Le Pera menciona que es la melodía, como sabrán los interesados en música, cantar es "producir con la voz sonidos melodiosos" (*DRAE*). En términos generales me parece que el amor, o mejor dicho, el deseo de amor y lo que el autor (del poema y de la letra) esperan que suceda con el mundo cuando el ser amado los quiera, es *muy*, pero *muy* parecido. Sólo variando en sencillos aspectos que en uno agrega, y, a su vez omite del anterior.

¿Cuál sería la finalidad de hacer una obra que sea tan parecida a otra, sólo con ciertos matices distintos?, ya que me parece que no se trata concretamente, como se ha dicho en ocasiones, de una paráfrasis (como se ha visto, a veces se dice lo mismo de forma textual, y en otras, algo que no exactamente contiene la obra parafraseada); hasta dónde una obra puede contener a otra para evitar que se llegue a la ficción de convertirnos en un Pierre Menard (personaje de Borges que escribió "El Quijote"). Prósperi menciona, el respecto:

> El núcleo del cuento es célebre: Pierre Menard, escritor vanguardista del siglo XX, decide componer el Quijote. No se trata de transcribirlo ni de copiarlo, sino de "…producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes" (Borges 446). Lo propio de Borges es, de algún modo, invertir la relación de los textos. De allí que el Quijote 'final' sea también, para Borges, una suerte de palimpsesto. Sin embargo, hay un punto en el que se vuelve imposible determinar si el texto visible, legible, corresponde a Cervantes o a Menard. "¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó [Borges se refiere a la empresa de escribir, en el siglo XX, el Quijote] y que leo el Quijote –todo el Quijote– como si lo hubiera pensado Menard?" (447). De algún modo, las dos escrituras, en el punto de su máxima tensión, coinciden, pero esa coincidencia, lejos de identificarlas o sintetizarlas en un único texto, manifiesta más bien su inexorable lejanía. Borges lo dice con claridad: "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico" (449). (2016, p. 220)

A mi entender, hasta lo ahora revisado no sólo se hizo una *cita*, un *plagio* o una *alusión* simplemente, sino que se usaron ritmos, métricas, imágenes, y hasta metáforas del poema, para crear una obra aparentemente diferente, y del cual Le Pera ostentaba la autoría (y las regalías correspondientes, junto con Gardel). Para no ser tendenciosos, parece pertinente explorar la opción del *pastiche*, más allá de Genette, que aunque parecido al plagio (pues utiliza elementos sin hacer la referencia explícita del autor) busca "tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente" (*DRAE*). Ahora, sí se logra o no esa impresión de ser independiente quedará en el receptor-lector-escucha, y su nivel de conocimiento de la obra primigenia.

Más específicamente, Ingeborg Hoesterey, estudiosa del tema, incorpora un tipo de pastiche que es el llamado de tributo u homenaje, en el cual se da una reescritura; ella, también señala respecto de Pierre Menard: "Borges uses the pastiche convention to ridicule the notion that modern rewritings could attain the distant aura of the great work of art that affects us precisley through its otherness and its irrevocable distance from our own contemporary sensibility" (2001, p. 85).

Aspecto que también es, por obvias razones, muy subjetivo. Quizá no podremos saber nunca qué quiso hacer Le Pera (sólo sabemos lo que al final resultó); no obstante, tal parece que la primera recepción de dicha canción, no fue del todo bien acogida en la tierra de Nervo, pues unos años después de que se proyectara la película protagonizada por Gardel, nueve para ser preciso (1944), el mexicano Miguel Zacarías (1905-2006) escribe y dirige a su compatriota Jorge Negrete (1911-1953) en la película *Me he de comer esa tuna*, donde el conocido cantor interpreta los versos de Nervo, textuales, omitiendo las estrofas dos, tres, cuatro y parte de la sexta, los cuales fueron musicalizados por otro paisano: Manuel Esperón (1911-2011), esto para Producciones Grovas, y así surgió la versión musical del poema "El día que me quieras", fiel al poema. Quitando o intentando quitar la imagen del tanguero y el arrabal a dicho poema, y reclamando una paternidad nacional, con la figura fuerte en primer plano, y la imponente voz de un charro, el llamado "charro cantor": Jorge Negrete.

"SI TÚ ME DICES «VEN»", UN POEMA QUE INSPIRÓ CANCIONES

Es cada vez más frecuente que, dentro de la letra de alguna canción, se incluya una o más frases de índole literaria, que tienen o no que ver con la línea general de la pieza musical. Dichas frases o versos se integran a otra composición de manera sutil y sin que uno u otro se vean alterados, digamos que conservan su autonomía y, como los instrumentos, cada uno contribuye a un mismo fin. No obstante, ahora vamos a referirnos a la apropiación de un poema de Amado Nervo por parte de su compatriota Alfredo Bojalil Gil (1915-1999), mejor conocido como "El güero Gil",

requinto del mundialmente conocido trío Los Panchos, y a otra versión más reciente de Isaac Luque (s/f-).

En 1917, Amado Nervo publicó el poemario titulado *Elevación*, en la editora de nombre Tipografía Artística Cervantes, de Madrid. En dicho poemario se encuentra el titulado "Si tú me dices «ven»". Sesenta años más tarde (1977) el trío Los Panchos lanzó una producción discográfica con la compañía CBS al que titularon "Sí tú me dices ven" y agregan en paréntesis la palabra "Lodo". Finalmente en 2012, se da a conocer el sencillo "Si tú me dices ven (te muerdo la vida)" que canta la española Xandra (s/f-).

Veamos el poema y posteriormente iremos a las canciones con el fin de hacer un breve comparativo.

El poema de Nervo (2006, p. 381):

Si Tú me dices: "Ven", lo dejo todo…

No volveré siquiera la mirada

para mirar a la mujer amada…

Pero dímelo fuerte, de tal modo

que tu voz, como toque de llamada,

vibre hasta en el más íntimo recodo

del ser, levante el alma de su lodo

y hiera el corazón como una espada.

Si Tú me dices: "Ven", todo lo dejo.

Llegaré a tu santuario casi viejo,

y al fulgor de la luz crepuscular;

mas he de compensarte mi retardo,

difundiéndome, ¡oh Cristo!, como un nardo

de perfume sutil, ante tu altar.

Se trata de un soneto, y como tal, consta de versos endecasílabos, en esta ocasión con rimas: abba / baab / ccd / eed. El soneto de Nervo, va dirigido a un ser supremo, Cristo, al cual le pide una señal para dejar todo lo terrestre (y el lodo como símbolo de esto, espacio donde se encuentra el alma del poeta) e ir a su encuentro. Él declara, entendamos voz lírica, que si es llamado por este ser celestial nada impedirá que se deslinde de lo terrenal, incluyendo a la pareja amorosa, pues dice que no volverá siquiera a *mirar a la mujer amada*. Lo anterior está condicionado a recibir una señal lo bastante fuerte y clara, para que el poeta no tenga lugar a duda respecto de tal llamado. Termina el segundo cuarteto, el de la petición de la señal, solicitando que la voz de Cristo hiera al corazón como una espada. Esta metáfora es tomada del *Evangelio de Lucas*, capítulo 2; ahí, Simeón dice a María, madre de Cristo, lo siguiente: "He aquí, este niño ha sido puesto para caída y para levantamiento de muchos en Israel, y para señal que será contradicha; / y una espada traspasará tu alma misma, para que sean revelados los pensamientos de muchos corazones" (versículos 34-5).

La espada, entonces, simboliza no el objeto de metal, sino un acontecimiento que marcará un antes y un después en la vida de la persona, que dividirá su alma, más que su cuerpo, en dos partes. De igual manera, simboliza la fuerza con que el acontecimiento penetrará en el ser, y se pondrá a prueba la fuerza, la fe de quien reciba tal espadazo.

El poeta quiere sentir, vivir, dicha transición derivado de su anhelo por tener comunicación con Cristo, unión con este ser divino a través de la palabra, primero al ser llamado, y más tarde al convertirse en un aroma.

Ya para los tercetos del soneto, el poeta comienza a imaginar lo que sería el encuentro con el ser supremo a quien repite la misma petición: *"Si Tú me dices: 'Ven', todo lo dejo",* y agrega que llegará a su encuentro casi viejo, lo que nos hace pensar en la edad del hablante. Nervo escribe dicho poema en 1916, contando ya con cuarenta y cinco años de edad[5], moriría tres años más tarde, en 1919. El poeta entonces anhela ver la luz crepuscular, una luz que no ciegue, sino que ilumine, tranquilamente, lo que está a su alrededor, él mismo. Se nota un cierto tono de culpabilidad en el poeta pues sabe que ha solicitado el llamado tarde, en el ocaso de su vida; no obstante, promete ser una esencia que gire alrededor de Cristo, esta idea también puede ser rastreada en los evangelios, ya que se lee en Juan[6] y de

[5] Nació en agosto de 1870, y el poema lo publica en enero de 1916.
[6] "Entonces María tomó una libra de perfume de nardo puro, de mucho precio, y ungió los pies de Jesús, y los enjugó con sus cabellos; y la casa se llenó del olor del perfume" (12,3).

Marcos,[7] que una mujer de nombre María en Betania, ungió los pies de Cristo con extracto de nardos.

Ahora bien, ya en la canción de Los Panchos, decíamos, se agrega en paréntesis la palabra "Lodo", de tal manera que si bien se puede rastrear la referencia intertextual de la cual surgió el título, Bojalil agrega una especie de subtítulo para distanciarse de la primigenia, dicha palabra también es clave para diferenciar la propuesta de Nervo con la recreación de Bojalil, aquí la petición es a un ser terrenal, a la mujer amada. Producido casualmente también en Madrid, la canción fue un éxito de la época.

Si tú me dices ven, lo dejo todo

si tú me dices ven, será todo para ti

mis momentos más ocultos,

también te los daré,

mis secretos que son pocos,

serán tuyos también.

Si tú me dices ven, todo cambiará

si tú me dices ven, habrá felicidad,

si tú me dices ven, si tú me dices ven.

No detengas el momento por las indecisiones,

para unir alma con alma, corazón con corazón,

reír contigo ante cualquier dolor,

llorar contigo, llorar contigo,

será mi salvación.[8]

[7] "Y estando Él en Betania, en casa de Simón el leproso, y sentado Él a la mesa, vino una mujer trayendo un frasco de alabastro de ungüento de nardo puro, de mucho precio, y quebrando el frasco de alabastro, se lo derramó sobre su cabeza" (14,3).
[8] Se repiten después del requinto, casi a la mitad de la canción, esta estrofa y la siguiente.

Pero si tú me dices ven, lo dejo todo,

que no se te haga tarde

y te encuentres en la calle

perdida, sin rumbo y en el lodo

si tú me dices ven, lo dejo todo.

Son cuatro estrofas como en el soneto, pero su métrica es muy variada. Llama la atención que la mujer, el ser amado y buscado, además de ser terrenal, también es, para Bojalil, la puerta para alcanzar la felicidad y con ello la salvación. Sin embargo, rumbo al final de la composición, se destaca que, de no hacerlo, de no llamar, de no invitar a su lado al autor, la mujer puede acabar en el lodo, dentro de lo más sucio de la tierra, pues según Chevalier, el lodo es identificable "con los bajos fondos, las heces, los niveles inferiores del ser" (1986, p. 179). Es decir, lo que en Nervo es la máxima aspiración: Cristo, para Bojalil es la mujer, y sin condiciones, ya sea en la risa o el llanto. La aspiración como ser humano la ve y espera junto a ella: la mujer; pero va más allá, esta aspiración para la mujer es el hombre, pues de no hacerlo, dice Bojalil, ella seguirá sin rumbo, perdida y sin poder salvarse.

A grandes rasgos, si bien la composición de Bojalil[9] utiliza como arranque e inspiración el poema de Nervo, termina dando un giro completamente diferente a lo que es la idea del poema, no sólo utilizando un porcentaje mínimo del creador antecesor, sino ofreciendo una contrapropuesta. El paraíso no está en el cielo, sino en la tierra, y se alcanza o se vive gracias al amor.

Finalmente iremos con la canción que compuso el español Isaac Luque a 35 años de la versión de Bojalil, y a 96 de la de Nervo, y que la cantante Xandra, nacida en España (país en que se publicó el poemario de Nervo y como se hizo la grabación de Los Panchos), interpretó con cierto éxito en un tema musical que lleva por título "Si tú me dices ven" y entre paréntesis, agrega: Te muerdo la vida; es una pieza de música electro-latino, con inserto de electro-mambo, bailable, y cuyo enigma sería precisamente las palabras entre paréntesis "te muerdo la vida". No se sabe a ciencia cierta qué es lo que significa morder la vida, según palabras de la misma cantante

[9] Esta recreación de Bojalil ha sido interpretada por varios y muy diversos artistas como Isabel Pantoja, José Luis Rodríguez "El puma", Óscar D´ León, Rocío Jurado, Estela Núñez, y hasta Lucía Méndez a lo largo de las décadas, sin modificación alguna. Incluso, han también cambiado el ritmo (bolero en su original), y lo han hecho Cante Hondo, Bachata, Cumbia, Salsa, entre otros.

en una entrevista sería como "dejar una huella […] que le quede impregnado a la gente".[10] Aquí un fragmento:

Si tú me dices ven, te muerdo la vida,

si tú me dices ven, me vuelvo *crazy* de amor.

Si tú me dices, ve, daré cuanto pidas

porque yo no puedo estar sin ti.

Si tú me dices ven, te muerdo la vida,

si tú me dices ven, iré corriendo bebé.

Si tú me dices ven daré cuanto pidas,

todo si me dices ven.

Amanecer entre tus brazos, y tus encantos

me atrapa más.

Y descubrir que estoy a un paso

de estar atados, me hace temblar.

Voy a dejar que hable el amor

aunque ya sé que va a pasar

Narra, como hemos visto lo que dice una mujer a un ser querido, al que llama "bebé", y revela un amor menos idealizado, donde más que ser a un ser divino como lo hace Nervo, o la salvación terrenal con la unión de dos almas, como hace Bojalil, refleja una entrega, o hasta especie de sometimiento de la mujer, pues si él la llama, se vuelve *crazy* de amor, dará lo que él pida e irá corriendo, por ejemplo. Un sometimiento voluntario y amoroso con el fin de dejar una huella en la vida, en la contraparte, ser recordada y así, en última instancia, lograr una cierta trascendencia en este mundo a través de la entrega.

[10] https://www.youtube.com/watch?v=tyYvkiRy3cE

Sería difícil saber si esta composición fue inspirada en la de Bojalil, desconociendo la primigenia, o si viene desde el poema de Nervo, no obstante, en la segunda parte de la canción, y después de repetir estrofas antes vistas, se agrega la siguiente:

Puedo perder, perderlo todo

sin saber cómo, por darte más.

O compartir todo a tu lado,

con el pecado siempre detrás.

Voy a dejar que hable el amor, aunque ya sé que va a pasar.

Recordemos que en el poema de Nervo, y en la versión de Bojalil, se habla de "dejarlo todo"; en esta canción, se habla de perderlo que, en resumen, es lo mismo: dejarlo todo por alguien o perderlo todo, mostrando así que nada más importa; en este caso, por darle más al ser querido (tiempo, dinero, amor, sexo, lo que sea que ella esté dando). La alusión a algo religioso, a Cristo en el poema, al paraíso, en Bojalil, y al pecado en esta versión de Luque, también son hilos que pudieran conectarlos.

Pero Nervo no parece ser el único poeta que ha "sufrido" de las apropiaciones, da cuenta Barisone, de lo que sucedió a Rubén Darío, también con algunos tangos:

> Tres son los tangos que incluyen versos del célebre poeta: "Sólo se quiere una vez" con letra de Claudio Frollo y música de Carlos Vicente Gerossi Flores; "La novia ausente" con letra de Enrique Cadícamo y Música de Guillermo Barbieri y "Buenos Aires es tu fiesta" con letra de Horacio Ferrer y música de Raúl Garello.
>
> En los dos primeros casos, las citas textuales de los versos de Darío están precedidas de la mención del nombre de pila del poeta: "… incrédula decía los versos de Rubén" y "esta 'Sonatina' que soñó Rubén", respectivamente, lo que demuestra claramente que la fama de Darío se había ya extendido a todos los sectores sociales, por lo que era ocioso aclarar su apellido. Es decir, la sola referencia al nombre del poeta bastaba para que todos los potenciales oyentes de tango identificaran de quién se trataba. En la letra del tango de Ferrer se nombra al poeta de manera completa, creemos que porque ya no es el vate unánimemente conocido y, también, porque el verso citado pertenece a un poema famoso por el título pero cuya letra no quedó grabada en la memoria colectiva.

> En "Sólo se quiere una vez" se cita la más célebre estrofa del poema "Canción de otoño en primavera" del libro Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas (1905): "Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro… / y a veces lloro sin querer" (Darío, 1968: 657). (2016)

En unas palabras, pudimos ver cómo es que un poema, la reinterpretación de éste, puede llegar a transportarse y aportar directamente a la música, obras nuevas de valor propio capaces de, como la de Bojalil, y aún no sabemos la de Luque, llegar a millones de escuchas… cosa que la poesía ¿será por suerte? no puede lograr.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Las complejas relaciones entre productos de creación, sea que las denominemos intertextualidad, hipertexto, alusión, plagio, homonimia, referencia o influencia, siempre han estado presentes en la literatura, pero cuando vamos de un texto meramente literario, como el poema, a una letra de canción, en ocasiones puede usarse fragmentos, la idea completa, los ritmos, las metáforas y las ideas para hacer una aparente creación propia, y en ocasiones dan pie a creaciones completamente nuevas dialogando así con las obras primigenias. También, es indudable que el medio determina, en gran medida, el impacto de cierta obra y su trascendencia, pero lo que es indudable es que Amado Nervo fue, en su momento el poeta mexicano con más impacto en los países de habla hispana, y que en mayor o menor medida influyó y lo sigue haciendo a creadores de otra disciplina como la musical. No hay duda de que los grandes poemas, trascienden así su espacio y se vuelven parte de una especie de inconsciente común que, con un solo verso, a veces, puede marcar a muchas generaciones sin que estas sepan del autor primero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barisone, J. A. (2016). "El eco de Rubén Darío en letras de tango". *RECIAL. Revista del CIFFYH*, vol. 7, núm. 10 Recuperado de: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15342/html

Biblia de Jerusalén Latinoamericana (2007). Bilbao: Desclée de Brouwer.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

Diccionario de la Real Academia Española. Recuperado de: rae.es

Entrevista con la cantante Aleksia. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=tyYvkiRy3cE

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hoesterey, I. (2001). *Pastiche. Cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Huidobro, Y. (1997). *Tangos. Partituras para teclado*. Sao Paulo: Imaos Vitale.

Le Pera, Alfredo (1935). "El día que me quieras". Recuperado de: https://letrasbd.com/carlos-gardel/el-dia-que-me-quieras/

Nervo, A. (2006). Jiménez, G. (selección y estudio preliminar). *El libro que la vida no me dejó escribir*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Fundación para las letras Mexicanas.

Nervo, A. (2013). "El día que me quieras", Rafael, L. (selección). *Los cien mejores poemas de amor de la lengua española*. Madrid: Verbum, pp. 41-42.

Prósperi, G. O. (2016). "El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria". *Revista chilena de literatura*, noviembre 2016, número 93, pp. 215-234. Recuperado de: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44356/46440