

*Karen Poe*

# *Boleros*



euna

The logo for Euna features a stylized, white, ornate symbol resembling a leaf or a decorative flourish, enclosed within a square frame. Below the symbol, the word "euna" is written in a lowercase, sans-serif font.





*Karen Poe*

# *Boleros*





M.Sc. Jorge Mora Alfaro  
Rector Universidad Nacional

Dr. Miguel A. Peña Álvarez  
Presidente Consejo Editorial

Primera edición, 1996

Dirección Editorial y diseño gráfico: Ileana Ondoy J.

Corrección de estilo: Ma. Lourdes Jiménez

©Editorial de la Universidad Nacional  
Campus Omar Dengo  
Telefax: 277-3204  
Correo Electrónico: editoria@irazu.una.ac.cr  
Apartado Postal: 86-3000 Heredia, Costa Rica

781.63014

P743b

Poe, Karen

Boleros / Karen Poe- Heredia, C.R.:

EUNA, 1996

174 p; 28 cm

ISBN 9977-65-107-8

1 Análisis del habla 2. Música Popular

3. Bolero

Reservados todos los derechos conforme a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, incluyendo el FOTOCOPIADO, grabadoras sonoras, y otros, sin el permiso escrito del Editor.

# J n d i c e

---

	Página
Introducción .....	5
<b>Capítulo I- La escena del bolero</b> .....	7
Palabra-voz-música .....	15
El texto-bolero como espacio lúdico .....	19
El texto-bolero como espacio abierto .....	24
El espacio de la mirada .....	28
<b>Capítulo II- Motivos</b> .....	45
¿Qué más puede decirte un trovador? .....	47
Es un escándalo dicen... ..	51
En el secreto de tus ojeras... ..	55
Sabes de los filtros que hay en el amor .....	58
El romanticismo .....	63
¿A mí me buscas? No es a ti, no .....	66
La noche con su manto tendrá su día de luz .....	71
En el jardín azul de tu extravío .....	80
La artificialidad .....	81
El héroe decadente .....	85
Mujer divina .....	90
<b>Capítulo III- Dos seres en uno</b> .....	97
El mito del amor-pasión .....	99
Espérame en el cielo .....	115
La fragancia del edén perdido .....	121
Como lluvia de llanto, lágrimas de amor .....	126
La huella de un beso .....	131
<b>Capítulo IV- La mujer, sueño del hombre</b> .....	139
Pervertida mujer, a quien adoro .....	151
Santa sé mi guía .....	159
Mi último bolero .....	163
Bibliografía .....	167



# J n t r o d u c c i ó n

Proponer un estudio del discurso amoroso del bolero nos sitúa en el vértice de una de las grandes paradojas del pensamiento occidental, a saber, el problema de la relación amorosa, o, si se quiere de la “mismidad-otredad”, pues el estado amoroso es aquel en el cual el yo deviene otro, mediante una identificación de carácter narcisista con el objeto amado. Podemos decir, entonces, que el estado amoroso es una expresión extrema del conflicto entre identidad y alteridad.

El bolero constituye una trama simbólica, en cuyas estructuras formales se siguen reconociendo los amantes latinoamericanos. En este proceso dialéctico entre la producción y el reconocimiento del devenir discursivo bolerístico, nos acercamos a la problemática de la identidad cultural latinoamericana.

El bolero es una producción significativa, que resulta de la herencia cultural europea y el mestizaje con las culturas negra y criolla latinoamericanas. Es una construcción específica del continente, una respuesta propia del amante latinoamericano ante el desgarramiento producto de la pasión amorosa, que se juega en un equilibrio precario entre los sentimientos idealizados -siguiendo la larga historia del discurso amoroso de Occidente- y el erotismo exacerbado atribuido al trópico.

El bolero aparece así como un campo discursivo óptimo para el estudio de la relación mismidad-otredad, por su especificidad latinoamericana y su lugar en el proceso de construcción del discurso amoroso en Occidente.

Para algunos autores el amor (tal y como lo conocemos hoy), es una invención del siglo XII que nace con la poesía amorosa surgida en el mediodía francés. Más allá de esta afirmación, es posible establecer un recorrido a lo largo de la historia del discurso amoroso en Occidente, que tiene como punto de partida a la lírica medieval cortés, que alcanza su cima en el movimiento romántico, para refugiarse, finalmente, en el bolero latinoamericano.

En el discurso bolerístico resuenan palabras, metáforas y sentimientos que recuerdan la lírica trovadoresca. Además, en ambos discursos se privilegia el papel del intérprete sobre el del autor de letra y música, y se exalta el amor-pasión, es decir, la imposibilidad como ideal del amor. Este hecho muestra la filiación del discurso amoroso del bolero a la tradición del discurso amoroso occidental que ha girado en torno a la problemática del **amor-pasión**<sup>1</sup>.

Por otra parte, el bolero, además de compartir el espacio-tiempo con el modernismo (recordemos que Darío publica *Azul* en 1888) coincide profundamente, en una de sus vertientes, (en especial en las composiciones de Agustín Lara) con este proyecto estético.

El nacimiento del bolero suele situarse en 1885 (con la aparición de *Tristezas* de Pepe Sánchez) en la isla de Cuba, de donde se desplaza hacia México y posteriormente a Centroamérica.

Después de cien años de existencia, el bolero ha conservado una cierta estabilidad en sus estructuras verbales y melódicas y, además, ha logrado mantenerse como un género vigente en el espectro de la vida social en América Latina.

<sup>1</sup> Concepto utilizado por el novelista francés Stendhal, que luego ha sido retomado por sociólogos, historiadores, psicólogos, filósofos.

Capítulo I

*La escena del bolero*

*Aquellos ojos verdes  
serenos como un lago,  
en cuyas quietas aguas  
un día me miré.*



## La escena del Bolero

El texto-bolero es el lugar donde se cruzan tres planos distintos pero estrechamente vinculados. Por una parte la letra de las canciones, depositaria de la tradición del discurso amoroso occidental venido a América a través de España. Por otra, la música cuyo ritmo e instrumentación se deben principalmente a la presencia de la cultura africana en el Caribe y, por último, un tercer plano que podríamos llamar coreográfico: la danza, que pone en movimiento los cuerpos. Como veremos más adelante, estos tres planos no son separables, ya que por ejemplo el cuerpo, no entra en escena sólo a través del baile (su manifestación literal y evidente) sino que también se actualiza, más sutilmente, a través de la voz del cantante, que le da "*cuerpo al texto*".

Esta triple materialidad simbólica del texto-bolero permite acercarse, bordear uno de los temas centrales del pensamiento occidental, a saber, la articulación entre el cuerpo y la palabra, pues en el texto-bolero se realiza una representación del abismo que separa al signo del cuerpo y en un mismo movimiento se intenta conjurarlo.

Por múltiples razones es necesario resaltar el espacio escénico-dramático del discurso bolerístico, e insistir en su carácter fragmentario, que pone de manifiesto al enamorado en su desnudez, en su desesperación, en su fragilidad, en un estado que lo vuelve inaccesible a las formas habituales de recuperación social. Roland Barthes (1983: 309) al referirse a su libro sobre el amor, insiste en la importancia de asumir un método *dramático* y no narrativo:

“... si usted coloca al enamorado en una historia de amor por ese hecho mismo lo reconcilia con la sociedad. ¿Por qué? Porque contar forma parte de las obligaciones sociales, de las actividades codificadas por la sociedad.

Por medio de la historia de amor la sociedad domestica al enamorado”.

Se trata, pues, de representar al enamorado que canta en el bolero desde su dolor o su éxtasis. De sostener la fragmentariedad del discurso amoroso del bolero, la intermitencia de las escenas dramatizadas, es decir, su carácter *irreductible*.

Ya sea que se parta del bolero como espectáculo y se recuerde su primera gran puesta en escena, llevada a cabo en el año 1906 en el Teatro Alhambra de La Habana, titulada premonitoriamente “*El triunfo del bolero*”, o que se sitúe en la soledad del que escucha boleros en la intimidad de su habitación, el bolero siempre representa un drama.

En la escena del bolero se juega nada menos que la relación amorosa, se escenifica el drama (¿melodrama?) del vínculo entre identidad y alteridad, donde intérprete y público se relacionan de una manera particular. El cantante convertido en actor principal desempeña un papel fundamental en la transmisión del mensaje, mientras el público, por su parte, si se trata de un salón de baile, participa en forma activa con los movimientos lentos o marcados de su cuerpo, con aplausos y gritos al final de cada pieza, o incluso cantando (pues generalmente los aficionados conocen las letras de antemano y si no es este el caso las letras de bolero por

su carácter repetitivo son memorizadas con facilidad). Esta “*participación en movimiento*” que se da en el bolero como espectáculo, también ocurre en el caso del oyente aislado - que muchas veces canta o baila en soledad- pero además, y esto es lo importante, que pone en juego (¿en escena?) su deseo.

Al considerar el bolero como una puesta en escena, se trata de resaltar un aspecto fundamental de éste, a saber, la relación entre el público y el intérprete. Esta vinculación es una constante en toda la gama de posibilidades que ofrece la escenificación bolerística. Desde el bolero-espectáculo, hasta el receptor solitario, o el que escucha boleros en la “bellonera” o “rockola” de un bar, la relación entre el público y la voz del cantante siempre está presente.

El interés primordial de esta asociación entre el bolero y el teatro va más allá de los aspectos teatrales contenidos en el bolero como espectáculo -que no se diferencian notablemente de otros espectáculos-, para centrar su atención en la escenificación o dramatización de la relación intersubjetiva. En este sentido es necesario recurrir al concepto psicoanalítico de *transferencia*, que plantea la existencia de una relación amorosa a partir de un desplazamiento y una identificación de un sujeto con su objeto y viceversa. Como señala J. Laplanche (1983: 445):

“Cuando Freud describe las manifestaciones más irrecusables de transferencia, sorprende ver que las clasifica bajo el epígrafe del **actuar** (Agieren), y opone al recuerdo la repetición como experiencia vivida”.

Interesa, principalmente, recuperar este sentido de *actuación-actualización* de un drama o conflicto anterior que se transfiere al otro, en este caso al cantante o intérprete. Este aspecto escénico marca de manera profunda la forma como se siente-escucha-vive el bolero, ya que se trata de una relación pasional, que pone en juego los deseos, las demandas, las carencias, los cuerpos.

El propósito fundamental al estudiar la escena del bolero, es pues, observar cómo se articulan dos instancias, la palabra y el cuerpo, en el drama amoroso del bolero.

Antes de proseguir, es necesario aclarar qué se entiende por cuerpo. Desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, el cuerpo es simbólico y sexuado, es un lugar en el cual se instauran marcas, pues la apropiación del cuerpo que un sujeto realiza, está siempre signada por la palabra del otro, de tal forma que no se nace hombre o mujer (ese es un presupuesto del análisis biológico que no interesa al psicoanálisis) sino que el ser deviene por la palabra.

El discurso bolerístico pone en escena un cuerpo imaginario, un cuerpo fantaseado, un cuerpo atravesado por el discurso que fetichiza sus partes, destroza la totalidad con metáforas separatistas y lo bordea desesperadamente pues no puede aprehenderlo, ya que, aunque la palabra es condición de posibilidad del cuerpo simbólico, ésta no lo agota, es incapaz de dar cuenta de su especificidad, que en algún lugar se resiste a toda significación posible. Cuerpo deseante, pulsional, en fin, cuerpo erotizado.

En el discurso amoroso bolerístico encontramos frecuentemente la fragmentación del rostro femenino:

**“Hay en tus ojos el verde esmeralda que brota del mar;  
y en tu boquita la sangre marchita que tiene el coral.  
En la cadencia de tu voz divina la rima de amor,  
y en tus ojeras se ven las palmeras borrachas de amor”.**  
*(Palmeras, Agustín Lara).*

Como se desprende del fragmento anterior, los motivos “clásicos” que fetichiza el bolero en el rostro femenino son los ojos, la boca, los dientes:

**“Esas perlas que tú guardas con cuidado  
en tan lindo estuche de peluche rojo,  
me provocan, nena mía, el loco antojo  
de contarlas beso a beso enamorado”.**  
*(Las perlas de tu boca, Eliseo Grenet).*

Pero no sólo se fetichiza el rostro, también el cuerpo, la piel, la figura, el modo de andar, lugares por los cuales se desliza cadenciosamente el deseo:

**“... en las sensuales líneas de tu cuerpo hermoso  
las formas que se admiran despiertan ilusión”.**  
*(Longina, Manuel Corona).*

**“... la luz a tus ojos robé,  
la miel de tus labios bebí,  
el mármol de tu carne acaricié  
y el oro de tus risos sacudí”.**  
*(Tus pupilas, Agustín Lara).*

El texto-bolero fetichiza a partir de la desmembración del cuerpo convertido en una danza fragmentaria que se unifica en el tú. En este sentido es ejemplar el siguiente bolero:

**“... ojos negros, piel canela que me llegan a desesperar... me importas tú, y tú, y tú y solamente tú y tú y tú”.**

**(Piel canela, Bobby Capó).**

Pareciera como si la repetición constante del pronombre además de unificar el cuerpo fragmentado le permite al enamorado apropiarse de la imagen del objeto de amor. A través de la repetición del tú o del nombre propio, el amante se siente dueño del otro, de la otra. En la escena del bolero se da un juego interminable entre la fragmentación y la unificación del cuerpo amado.

La escena del bolero dramatiza entonces el conflicto entre el cuerpo y la palabra, es decir que se abre a la dialéctica del deseo. Pero más allá del deseo, el texto-bolero deja traslucir el espacio de lo innombrable, el espacio del goce, concepto que Braunstein (1990: 20) define como:

**“... goce del cuerpo, que orienta un retorno incesante de excitaciones indomeñables, una fuerza constante que desequilibra, que sexualiza, que hace sujeto deseante y no máquina refleja”.**

Palabra cantada, discurso rítmico, lenguaje melodioso (meloso a veces), el texto bolerístico se juega entre la racionalidad del lenguaje y la sensibilidad musical, entre la voz codificada del habla y el movimiento rítmico y cadencioso, lento de los cuerpos que bailan “pegaditos”.

## Palabra-Voz-Música

¿Por qué recurrir a estos tres vocablos y unirlos a través de guiones?

Como se plantea en la sección anterior, la escena del bolero pone en juego el conflicto de la articulación entre el cuerpo y la palabra. Es decir, entre el deseo y la ley o si se quiere entre la música que se mueve en el plano semiótico y la letra que se sitúa en el plano simbólico<sup>2</sup>. Pero ¿de qué manera se representa este drama en el discurso bolerístico?

Si se toma como punto central la relación transferencial entre el intérprete y el receptor, surge una interrogante, a saber, ¿cuál es el vehículo privilegiado de esta relación?, ¿la palabra?, ¿la música?, ¿ambas? En todo caso ¿cómo se articulan estas dos instancias para producir sentidos? En el seno de esta problemática, se revela el papel protagónico desempeñado por la voz del cantante, que actúa como mediadora entre la música y la palabra, entre el cuerpo y la ley que lo reprime.

Hay un elemento, entonces, que resalta sobre los otros en la escena del bolero: la *voz* del cantante. Más allá de los tríos, ese acoplamiento perfecto de tres voces que cantan en una misma melodía pero en intervalos diferentes para lograr un todo armónico, la voz como vehículo de la palabra ocupa un lugar central en el texto-bolero. Iris Zavala (1991: 28-29) lo plantea de la siguiente manera:

“La palabra humana, la poesía de los sentidos es lo importante; la instrumentación se mantiene al fondo,

<sup>2</sup> Estos dos conceptos se utilizan como los plantea Julia Kristeva en *El texto de la novela*, para explicar el juego entre lo pulsional (semiótico) y la ley (simbólico).

como acompañamiento del mensaje. La música - guitarra o piano- es sólo el trasfondo que hace estallar la palabra, en la entonación de una voz. La voz es el vehículo de expresión, una lírica melosa y almidarada en instrumentación lenta: sólo la voz, todo detalle de disimulo o distracción se acalla, la percusión marca el ritmo lento, lento, lento. El resto es elemento mínimo. Se minimiza el volumen de los instrumentos para maximizar la palabra, el silencio, las pausas, las repeticiones”.

La *voz* inaugura el espacio escénico. Sus peculiaridades como la entonación, la modulación, la dicción o el estilo hacen las delicias del público iniciado, que rinde culto a determinados vocalistas, colocando en sitio preferencial a los intérpretes. Es importante la referencia a los silencios, las pausas, las repeticiones, pues como plantea el psicoanálisis, éstas son producciones del inconsciente. Patrice Pavis (1980: 544) manifiesta al referirse al papel desempeñado por la voz del actor en el teatro:

“La voz se sitúa, pues, en un lugar de tensión dialéctica entre cuerpo y texto, actuación y estructura de signos textuales. El actor es, gracias a su voz, al mismo tiempo pura presencia física y portador de un sistema de signos lingüísticos. En él se realiza, a la vez, una encarnación del **verbo** y una puesta en sistema del **cuerpo**”.

Por tratarse de una palabra cantada, es decir musical, en el texto-bolero, la palabra o el lenguaje articulado se “traiciona” a sí misma, a su lógica (ley) interna. Al resaltar la voz, como elemento intermedio entre la palabra y el cuerpo (en este sentido la música está cercana al cuerpo en tanto ritmo, melodía), el bolero se perfila como un texto cercano al deseo, al inconsciente o a lo pulsional o si se quiere a lo *semiótico materno*, concepto que se desarrollará en el próximo capítulo.

En ese sentido, Rafael Castillo (1991: 43) dice lo siguiente:

“... en el espacio que funda a su alrededor el cantante con los movimientos de su cuerpo -cuerpo que basta que se concentre todo en la garganta y en la cavidad bucal únicamente para que invada por completo el escenario-, es donde tienen lugar los procesos de representación e identificación, de coincidencia y empatía anímicas que el bolero induce y conduce”.

Cuerpo que se concentra en la garganta, erotización de la escucha. Por esta función de la voz, el intérprete es ubicado por encima de los otros actores de la puesta en escena bolerística y el público desconoce muchas veces el nombre de los autores de letra y música, e incluso el título del bolero, pero nunca olvida la voz del cantante. Los distintos cantantes producen nuevos modos de dicción, crean sus propias escuelas de estilo y proponen paradigmas de entonación que serán reconocidos por el público.

Esta soberanía de la voz sobre la música y la palabra es de suma utilidad para comprender la asociación entre texto musical y texto lingüístico. Lo que resalta en la voz del intérprete de boleros es el ritmo, el encadenamiento de las letras, las repeticiones, los silencios, es decir, los aspectos relacionados con la entonación o con la *textura de la voz*, eso que ilustra la materialidad del producto vocal como mensaje anterior a su expresión-comunicación. Según Barthes (1986: 108) esta voz no tiene nada de intencional y expresivo, sino que es “mixta, erótica de timbre y lenguaje, por ello puede ser también, como la dicción, la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo”. La voz es la confluencia del cuerpo y del lenguaje articulado; es una mediación entre la pura corporeidad no codificable y la textualidad inherente al discurso, o como la designa Bernard (1976: 353): “la voz es el intervalo del cuerpo y el discurso”.

La voz del cantante le confiere sexo al texto, le procura un rostro al discurso que le permite al público la identificación.

En el espacio escénico del bolero se trata, entonces, de una palabra al servicio del cuerpo, habitada por el deseo, que juega a transgredir los límites propios del lenguaje. Mediante el uso elíptico del lenguaje, las letras de las canciones producen un espacio de ambigüedad donde no se definen claramente las fronteras de los posibles referentes. Iris Zavala plantea al respecto (1991: 72):

“En realidad, el diálogo se entabla entre un yo/tú que puede ser masculino, femenino o incierto; ambigüedad que permite la identificación y la transferencia”.

Palabra y música se entretajan en el espacio ambiguo del bolero, para producir un texto más allá del lenguaje. Palabra cantada, expresiva, rítmica, violencia del sentido, violencia al sentido; en la escena del bolero los límites entre la música y la palabra son inaprehensibles, pues la palabra es ella misma música, cuerpo.

### **El texto-bolero como espacio lúdico**

El drama de la relación amorosa que escenifica el bolero se actualiza en un espacio nocturno, bohemio, transgresor. Las distintas escenas que representa el discurso bolerístico tienen por cobijo la oscuridad nocturna:

**“Un bolero en la noche canta mi corazón,  
un bolero en la noche fiel expresión de las angustias  
de mi pasión”.**

*(Un bolero en la noche, J. Anckermann).*

**“Ven noche azul, ven otra vez a que me des tu luz  
mira que está mi corazón ansioso ya de amar”.**

*(Noche azul, Ernesto Lecuona).*

**“Amor de media noche que yo estreché en mis brazos  
que besé con los labios sedientos de caricias”.**

*(Amor de media noche, Orestes Santos).*

La noche convertida en metáfora del amor carnal, la noche convertida en cuerpo de mujer:

**“Noche cubana, morena bonita de alma sensual,  
con tu sonrisa de luna y ojos de estrella.**

**Negra bonita, de ojos de estrellas,  
en tus brazos morenos quiere vivir un romance  
mi alma bohemia”.**

*(Noche cubana, César Portillo de la Luz).*

Bares, cantinas, salones de baile, son algunos de los escenarios predilectos donde ocurre el milagro del amor cantado por el bolero. Todos ellos nos remiten a la noche bohemia, noche de copas, noche de ojeras, amaneceres inolvidables, irrepetibles, que conforman la “estética” del bolero:

**“Una noche se sentó a mi mesa y en las copas  
bebí todo su amor”.**

*(Entre espumas, Luis Marquetti).*

La noche en todas sus variantes, como la noche tropical con palmeras, mar y luna incluidas:

**“Con ella fui, noche tras noche hasta el mar  
para besar su boca fresca de amar, y me juró  
quererme más y más y no olvidar jamás  
aquellas noches junto al mar”.**

*(Vereda tropical, G. Curiel).*

O la noche citadina, en espacio cerrado con humo de tabaco, licor a granel, y cuerpos, fundamentalmente cuerpos de mujer:

**“Eres como una visión en mi locura  
y en la copa que me embriaga veo tu figura,  
quiero ahogar mi decepción y por eso busco  
en la cerveza mi tristeza dejar”.**

*(Humo y espuma, R. Rabí).*

O la noche de serenata, noche de ronda, noche de balcones que nos recuerdan a los trovadores medievales:

**“Noche de serenata, de plata y organdí”.**

*(Janitzio, Agustín Lara).*

La escena nocturna del bolero es la escena del sueño, es la realización del deseo, es la invasión de lo semiótico en lo simbólico (Kristeva 1981: 13) en un proceso interminable de estabilización-desestabilización. Es la pulsión que hace bailar a los cuerpos, el deseo realizado en escenarios escondidos, huyendo de la luz del día, buscando refugio en la oscuridad de la noche, para realizar actos prohibidos:

**“Vuelca tus ansias en esta noche,  
olvida el mundo y el qué-dirán.**

**Mira que pronto se acerca el día  
y con él viene la realidad”.**

*(Vive esta noche, A. Díaz).*

No es de extrañar, entonces, que en el discurso bolerístico encuentren su lugar prostitutas, cabareteras, vagabundas y pecadoras junto a santas, muchachitas y noviecitas, todas cuerpos femeninos, objetos de deseo.

La noche marca indeleblemente al texto-bolero en su triple materialidad simbólica: letra, música y baile. ¿Quién se imagina una pareja bailando boleros a plena luz del día? La penumbra propicia el contacto corporal a salvo de los mirones. Permite abrazarse, entrepiernarse, unirse al ritmo de una música lenta, muy lenta. Cerrar los ojos y sentir el cuerpo del otro, de la otra, percibir olores y sensaciones corrientemente vedadas y convertir la superficie de un ladrillo en un espacio infinito, en un espacio de intimidad legalizada.

El espacio del bolero se perfila, entonces, asociado con el juego, con el torneo medieval, como competencia, como riesgo de caer en el abismo de la pasión, como salto al vacío, como exaltación de los sentidos, como transgresión de las leyes. O en palabras de bolero:

**“Somos un sueño imposible que busca la noche  
para olvidarnos del mundo, de Dios y de todo”.**

**(Somos, Mario Clavel).**

El bolero desea lo imposible aunque para lograrlo deba olvidarse de Dios y del mundo. Y esto último es fundamental, pues la escena del bolero se desarrolla en un espacio poco convencional, que se burla de las leyes del mundo: el espacio de la *fiesta*. Tanto la sensualidad exacerbada de los cuerpos, como el extravío de los sentidos a causa del alcohol o la pasión enloquecedora, nos ubican en un terreno que escapa de alguna manera al imperio de la razón. Rafael Castillo (1991: 39), define claramente este espacio ritual del bolero:

“-al mismo tiempo dramatización, danza y canto- hace que el bolero haya estado siempre muy cercano a la *fiesta*. A la fiesta entendida en el sentido de actividad de participación colectiva en la que se rompe con el orden habitual de la vida, y en la que se crea un mundo aparte del mundo cotidiano. Mundo aparte en cuya duración provisional la mayoría de las prohibiciones y las reglas de conducta que caracterizan la vida corriente son, mientras permanece en vigencia ese peculiar período de tregua, obviadas o infringidas abiertamente”.

Si se piensa en las dificultades que enfrentaban los enamorados en la época de oro del bolero, para disfrutar de momentos a solas o de acercamientos corporales, el espacio del bolero nos devela su potencial transgresor, y el salón de baile popular aparece como un lugar privilegiado para una cierta flexibilización o relajación de las normas sociales.

Si bien hoy las parejas no están sometidas a reglas de conducta sexual tan rígidas como en las primeras décadas del siglo, existen otros tipos de interdicciones que las limitan en su conducta. Si comparamos los sitios destinados al placer que se ofrecen a los enamorados actuales no podemos dejar de pensar en la discoteca. Aparte del ruido excesivo, producto de música lanzada sobre el público a altos decibeles, que no posibilita el diálogo, la moda dicta patrones de conducta que censuran y marcan indirectamente las formas como se vinculan los enamorados entre sí y con sus cuerpos deseantes. El amor romántico es considerado muchas veces como signo de mal gusto o cursilería, y se abren

paso modelos de comportamiento importados de los países del norte, en los que por ejemplo cada quien baila por su lado, solo en la pista de baile, muchas veces sin siquiera relacionarse con otras personas.

El bolero cumple pues la función de preservar un espacio donde se realiza un ritual profano, cuya manifestación física es el salón de baile -tan popular en América Latina- que fomenta el juego de los amantes y posibilita la puesta en escena de la seducción y el deseo. Es un espacio abierto al coqueteo, al intercambio de miradas, al baile de parejas "inocentemente" erotizadas. La escena del bolero es una apuesta, una puesta en riesgo de los límites subjetivos, que roza peligrosamente las fronteras que separan la razón de la locura. Este espacio festivo, este abismo delicioso se opone a ese simulacro de fiesta que ofrece la discoteca contemporánea, aséptica y frívola, producto de la situación de soledad extrema en que vive el hombre posmoderno, descreído y sin esperanza.

## **El texto-bolero como espacio abierto**

El texto-bolero como toda práctica significativa es el lugar donde se cruzan muchos otros textos. Rafael Castillo (1991: 36) propone algunos de los textos fundamentales que se dan cita en el discurso amoroso bolerístico:

"El bolero (...) es, producto del encuentro de la herencia negroide, presente en sus ritmos e instrumentaciones, con el legado verbal y melódico hispánico,

con los modos de representación característicos del melodrama decimonónico y contemporáneo, con las maneras estilísticas de nuestra poesía romántica y modernista de principios de siglo, y, en general, con todas aquellas manifestaciones típicas de la llamada cultura de masas -radionovela, folletín, consultorio sentimental- que gravitan en la órbita del *kitsch*".

También se puede pensar en la voz de la calle, el piro-po, el refrán o la tradición musical de la copla y la décima como intertextos del discurso bolerístico. El arte de declamar está también presente en muchos boleros, que intercalan con su letra original fragmentos o poesías completas declamadas con la música como telón de fondo.

Igualmente el discurso musical, tiene una gran riqueza intertextual, ya que la producción de éste, se da en diálogo constante con otros "textos musicales", anteriores y sincrónicos. Según lo señala Rico Salazar (1988: 15), los especialistas coinciden en plantear la estructura musical del bolero como una producción vinculada con el danzón cubano (independientemente de la polémica que intenta probar la anterioridad genética de uno u otro). Ambas formas musicales se valen de la escritura sincopada y comparten un mismo ritmo, aunque el bolero en un tiempo más lento que el danzón.

En los primeros boleros se percibe la fusión de elementos afrocubanos e hispanos en la estructura musical de compás de dos por cuatro. Con su desarrollo histórico, el bolero muestra una gran capacidad de adaptación a los ritmos que se fueron imponiendo en las distintas épocas. El

bolero evoluciona y se enriquece a partir del son, del mambo, de la ranchera, o del *feeling*.

El texto-bolero se caracteriza por una gran movilidad en sus fronteras y por una inmensa capacidad de transformación e incorporación de materiales provenientes de distintas prácticas significantes. Esta “flexibilidad” del bolero es comprensible si partimos del papel fundamental que juega el intérprete sobre los otros actores de la puesta en escena bolerística, ya que se hace evidente una de las características representativas de este texto, a saber, la oralidad. Por tratarse de un texto oral sus formas están expuestas al cambio permanente, que puede depender de distintos factores.

Un primer factor sería el cantante, su sexo, su estilo, su capacidad innovadora. Es común encontrar en los diversos cancioneros innumerables modificaciones del texto original escrito por el autor, de acuerdo con la versión específica de un cantante. Una vez más se confirma la soberanía de la voz del intérprete sobre la autoridad del escritor de letra y música.

El intérprete alarga las vocales, corta las palabras o las modifica según su estilo, redefiniéndolas y reagrupándolas, para producir nuevos sentidos. Un ejemplo notable de esta característica de la interpretación bolerística, lo encontramos en la versión de Toña la Negra, del bolero *Campanitas de Cristal* de Rafael Hernández. Si bien la letra de éste es bastante “cursi”, en la voz de esta cantante adquiere connotaciones insospechadamente sensuales.

Lo más frecuente es encontrar modificaciones con respecto al género, dependiendo del sexo del cantante. Es ilustrativa la versión de Toña la Negra del bolero *Noche de ronda* de Agustín Lara, que sustituye “*como ella se fue*” por

“como él se me fue”. Iris Zavala (1991: 33) es muy clara en este punto:

“El mundo nombrado por metáforas hace que el yo masculino del autor se transforme en un yo femenino de la intérprete; o que una mujer hable en voz de un hombre apasionado... *No me dejes sola, no me dejes solo... Usted es la culpable, usted es el culpable...* El sexo no está nunca seguro...”.

El intérprete también puede modificar los tiempos verbales y los adverbios de lugar para permitir un despliegue infinito de sentidos. Como plantea Iris Zavala (1991: 69):

“El bolero, un texto cultural abierto a los cambios y transmutaciones sociales, invita al oyente a construir y reconstruir los mundos amorosos, es **obra abierta**, con fronteras movientes, apoyadas en la propiedad personal de los pronombres. Ajenos al discurso afectivo, el **tú** y el **yo** son formas vacías”.

El texto-bolero funciona también como apelación al oyente. El uso frecuente de verbos realizativos como *júrame, bésame, mira, oye*, etc., le permiten al receptor incluirse en la situación textual, le crean la ilusión de formar parte de la escena que actualiza el texto-bolero. El espectador trasciende su condición de simple oyente, de *voyeur*, y movido por sus deseos y pulsiones se convierte en actor del drama representado.

En la escena del bolero se da una relación de transferencia, es decir, una relación amorosa en sentido freudiano,

entre el intérprete y su auditorio. Los espectadores envisten y proyectan sobre el cantante sus deseos y carencias, hecho que provoca con frecuencia el enamoramiento del público por un intérprete. Enamoramiento que va más allá de las cualidades puramente profesionales, estéticas y físicas de éste.

Debido a esta relación transferencial, el texto-bolero y el estilo de los intérpretes son modificados constantemente por el público, por su horizonte de espera. La literalidad del texto-bolero pasa por el filtro de la oralidad. Los cantantes ensayan formas verbales y musicales para adaptarse al gusto del público. Por esta razón se encuentran versiones de una misma canción, ejecutada en diversos ritmos, dependiendo del gusto de una época. Un mismo bolero interpretado por el Trío Los Panchos difiere notablemente de la interpretación que hace de éste La Pequeña Compañía o recientemente Luis Miguel. Este es otro indicador de la apertura del texto-bolero a la producción de nuevas significaciones.

El bolero es, entonces, un texto inacabado, una *productividad* (Kristeva 1981: 101) haciéndose constantemente en un ir y venir entre el intérprete y su público.

## El espacio de la mirada

En la escena del bolero se da una erotización de la escucha, pero también es fundamental el espacio de la mirada. En este sentido es importante lo que plantea Patrice Pavis (1980: 383) respecto de la mirada en el teatro:

“Más importante que medir la distancia entre los cuerpos (proxémica), el estudio de las miradas y de

los ángulos de visión entre los actores daría quizá la clave de las relaciones inexpresadas de los personajes y de una infracomunicación que precede y modaliza el texto pronunciado”.

Interesa resaltar de este planteamiento la referencia a las relaciones inexpresadas (¿inexpresables?) a través del texto pronunciado. En el discurso bolerístico se da todo un lenguaje de miradas y contramiradas. La mirada es señal de amor, de olvido, de desprecio, de dolor, de tristeza.

La mirada sustituye muchas veces a la palabra, que no puede dar cuenta de la pasión amorosa que se pone en escena en el bolero. Las miradas y contramiradas tejen una inmensa red de hilos imaginarios que escenifica la *dimensión metafísica* del bolero.

El lugar que ocupa la mirada asociada con el alma en el discurso bolerístico es heredada de la larga tradición del discurso amoroso occidental.

Desde la época antigua, la mirada y los ojos ocupan un lugar central en la problemática de la carne y el espíritu, o, si se quiere, de la materia versus la forma, ya que la mirada funcionaba como *metonimia del alma*. En el esquema de pensamiento maniqueo, el alma o espíritu es capaz de abandonar el cuerpo. Gracias a esta concepción del espíritu migratorio, se podía explicar el mecanismo de los sueños y el de las visiones. Es muy interesante encontrar esta dicotomía alma-cuerpo como uno de los ejes que estructuran el texto-bolero y más llamativo aún que aparezca en éste la idea del alma que se separa del cuerpo, como se desprende de los siguientes fragmentos:

**“Por las noches parece que su alma viniera hasta mí,  
a juntarse conmigo en las sombras del viejo rincón”.**

*(Viejo rincón, Gonzalo Curiel).*

**“... y hasta el alma me abandona por ir  
en busca del ser que me hace sufrir”.**

*(Mala noche, Alberto Domínguez).*

**“Y si el viento canta en tu ventana,  
piensa que es mi alma dolorida que va hasta ti  
para jurar que en la vida, tuyo será, sólo de ti  
mi corazón”.**

*(Canción del viento, A. Esparza Oteo).*

En el medioevo esta concepción de mundo aglutinaba retazos de creencias populares, de la magia, de la mística, de las ideas filosóficas y de la medicina de la época. A partir del siglo XII y hasta el XVI, se da una cristalización de estas ideas en lo que podríamos llamar la “poesía de la mirada”. Una de las vertientes más ricas de esta configuración discursiva la encontramos en la unión *magia-amor* que permitía explicar algunos fenómenos físicos como por ejemplo, el huevo de avestruz incubado por una sola mirada de la madre, o el soplo divino inspirador de la poesía. Como plantea Robert Klein (1980: 39):

“En tiempos de Dante hubiera sido casi imposible pensar en el amor más allá de cierto grado de precisión psicológica, sin el modelo dado por la magia”.

Los ojos eran considerados como los umbrales naturales del espíritu y el “encanto” de la mirada se explicaba fácilmente pues tenía arraigo en las supersticiones de la época. Esta asociación amor-magia ha nutrido el lenguaje del discurso amoroso occidental a través de los siglos, a tal punto que encontramos referencias explícitas al lenguaje de la magia en el discurso bolerístico. Estos son algunos ejemplos:

“Como un *encanto* tus ojos quitaron las penas  
que en mi corazón dejara otro amor”.

(*Flor de ausencia*, Julio Brito).

“Me miras tiernamente, callada entre las gentes,  
con un *hechizo* que yo quisiera obtener de ti”.

(*Me miras tiernamente*, Luis Yañez).

“Sabes de los *filtros* que hay en el amor  
tienes el *hechizo* de la liviandad.

La divina *magia* de un atardecer  
y la maravilla de la inspiración”.

(*Mujer*, Agustín Lara).

“Mi vida, triste jardín tuvo el *encanto*  
de tus perfumes y tu carmín”.

(*Rosa*, Agustín Lara).

Los fragmentos anteriores muestran cómo el texto-bolero, echa mano del arsenal de metáforas producidas o incorporadas de otros textos (en este caso del texto-magia) por el discurso amoroso occidental a través de su historia.

A pesar de que en el siglo XX, la magia ya no es una forma legítima de comprensión y explicación del mundo, como podía serlo en los siglos XII o XIII, ésta sigue prestando su lenguaje al discurso amoroso, aunque evidentemente sus metáforas no signifiquen hoy lo mismo que en el pasado.

Muchas de las metáforas que produjo la lírica cortés y su sucesora, la poesía de la mirada (con los italianos Dante y Cavalcanti como máximos exponentes) han recorrido un largo camino a través del devenir discursivo amoroso de Occidente. Al igual que en el caso de la magia, la mirada y los ojos no han dejado de relacionarse con el amor. Como plantea Eugenio Trías (1991: 72) una de las versiones más antiguas de la leyenda *Tristán e Isolda* tiene como elemento que desencadena el amor pasional los ojos del amante:

“En efecto, Isolda hija, en el instante en que, estando Tristán echado en el lecho, malherido e inconsciente, levanta la espada para clavarla sobre el corazón del héroe, en ese instante mismo en que, con los dos brazos alzados y apretando el arma con ambas manos, se dispone a asestar el golpe mortal sobre el héroe, satisfaciendo así su odio y vengando de este modo a su estirpe ultrajada, *algo ve* en Tristán que le hace cambiar radicalmente de propósito, a saber *sus bellos ojos*”.

Los *bellos ojos* del héroe tienen el poder de convertir el odio de Isolda en amor pasional, y desencadenan el desarrollo de la tragedia. También en este sentido, es ilustrativa

una cita de Robert Klein (1980: 40) de un pasaje de *La Divina Comedia* que según este autor, muestra algunas metáforas archiclásicas de la poesía amorosa entonces de moda. El episodio protagonizado por dos ladrones que realizan una metamorfosis, hasta intercambiarse el uno por el otro, parodia el robo que según el pensamiento de la época, siempre acarrea la atracción o el amor.

“Francesco, con aspecto de serpiente, atraviesa el cuerpo de Buoso a la altura del ombligo (esto habría que compararlo con las flechas del amor que atraviesan el corazón); de los ojos del agresor y de la herida de la víctima salen corrientes de humo y se transforman en agentes de la doble metamorfosis (que puede cotejarse con los intercambios de *spiritelli* salidos de los ojos de la dama y del corazón del amante) y durante todo el proceso las parejas no cesan de mirarse fijamente, según las exigencias de la fascinación mágica o erótica”.

Este pasaje de Dante devela una clara filiación al precepto del amor cortés (o más extensamente del amor-pasión) que exigía la fusión total con el ser amado, la desposesión absoluta del propio ser. Además no es casual que el poeta haya elegido a dos ladrones (que privan de la propiedad), para castigarlos con la pérdida de lo más valioso, íntimo y sagrado, su propio ser.

Este tema del robo en el amor aparece también en el discurso bolerístico:

**“Era una cleptómana de bellas fruslerías  
y sin embargo quiso robarme el corazón”.**

*(La cleptómana, M. Luna y A. Acosta).*

**“Me robaste la vida al pasar con el único fin  
de atormentarme”.**

*(Me robaste la vida, Luis Marquetti).*

**“... y pude mi camino iluminar  
con luz que de tus ojos me robé”.**

*(Tus pupilas, Agustín Lara).*

También es posible rastrear algunas ideas de la medicina de la época en la poesía de Dante y de Cavalcanti. Si bien no se trata de una simple transposición literal de estas ideas del campo de la medicina al espacio de la poesía, sino de una reelaboración bastante libre, las coincidencias son asombrosas. Robert Klein (1980: 47) plantea lo siguiente:

“La verdadera psicomaquia no se da además entre el corazón y los espíritus del amante, sino entre sus espíritus y un espíritu extranjero, intruso. Amor o mirada de la dama. Cuando esta misma mirada es favorable refuerza, por el contrario, a los espíritus del corazón y deposita entre ellos un *spirito di gioia*. De este modo, los rayos visuales de la fisiología tradicional se transforman en seres animados por buenas o malas intenciones”.

Esta compleja poesía de la visión marca, según Klein, un hecho singular, ya que por primera vez en la historia, la

poesía asume y adapta el texto de la medicina. Este conglomerado intertextual ha marcado profundamente el desarrollo del discurso amoroso occidental, siendo una de las fuentes preferidas para la inspiración de los poetas románticos. Un ejemplo significativo lo encontramos en la leyenda del escritor español Gustavo Adolfo Bécquer (1991: 84) titulada *Los Ojos Verdes*. Citamos un fragmento de ésta en el cual el protagonista narra a un sirviente su experiencia en la fuente de los álamos:

“El día en que salté sobre ella, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña..., los ojos de una mujer. Tal vez sería un rayo de sol que serpeó fugitivo entre su espuma; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno, y cuyos cálices parecen esmeraldas, no sé: yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable”.

Es significativo el desenlace de esta historia, pues el protagonista termina lanzándose a la fuente, en la cual, al igual que Narciso encuentra la muerte.

Los ecos de la poesía de la mirada, que probablemente llega a América a través de los poetas españoles, se sienten aún hoy en el discurso bolerístico, en el cual la mirada y los ojos de la mujer ocupan un sitio preferencial.

Es posible encontrar rastros de estos “rayos de la mirada” que pueden afectar positiva o negativamente a su objeto, en el discurso bolerístico. La mirada convertida en elemento activo capaz de agredir:

“Me hirieron tanto tus ojos que me quitaron la fe,  
me hirieron tanto tus ojos que no te quise querer”.

(*Cobardía*, Don Fabián).

“Como un puñal tu mirada se clava en mi pecho,  
muy junto al corazón ... Esta herida que me has hecho  
es mortal”.

(*Muy junto al corazón*, R. Ortiz).

“Como dos puñales de hoja damasquina,  
tus ojazos negros, ojos de acerina,  
clavaron en mi alma su mirar de hielo,  
regaron mi vida con su desconsuelo”.

(*Como dos puñales*, Agustín Lara).

Pero el texto-bolero no comparte solamente este aspecto con la poesía de la mirada. También en éste, los ojos y la mirada de la dama están asociados con el eje semántico de la luz, el calor, el fuego, la vida, el sol:

“Tus pupilas eran de fuego, tus pupilas eran de luz  
y la sombra de tus ojeras era un pedazo de cielo azul”.

(*Tus pupilas*, Agustín Lara).

“Tiene la luz de tus ojos un fuego fatal”.

(*Ansiedad*, A. Bruni y E. Cortázar).

“Como un rayito de luna, entre la selva dormida,  
así la luz de tus ojos ha iluminado mi pobre vida”.

(*Rayito de luna*, J. Jesús y J. Davis).

**“Con esos ojazos que parecen soles,  
con esa mirada siempre enamorada con que miras tú”.**  
*(Mira que eres linda, Julio Brito).*

Por el contrario, la pérdida de los ojos o de la mirada se asocia en el bolero con la muerte, el frío, la nieve, la oscuridad, la noche:

**“Cuánta nieve habrá en mi vida sin el fuego de tus ojos”.**  
*(Nada más, Carlos Borges).*

**“Sé que me voy a morir por ya no verte”.**  
*(Ser y no ser, Consuelo Velázquez).*

**“Sin la luz de tus ojos es cruel mi tormento”.**  
*(Se fue, Ernesto Lecubna).*

Este eje semántico de la luminosidad de la mirada tiene una correspondencia directa con las teorías fisiológicas del siglo XIII. Observemos el planteamiento de Robert Klein (1980: 50):

“La teoría fisiológica de la visión como emisión de rayos por el ojo supone que dichos rayos o espíritus estaban dotados de una luminosidad que provenía de los “vapores” del sentido interno. Si añadimos que, según los médicos, los espíritus son calientes y a veces, según los filósofos, ígneos (y con frecuencia inflamables o ardientes según los poetas) todavía es aún más claro que hay que concebirlos como luminosos”.

En el espacio de la mirada, el discurso amoroso intenta una solución idealista a una de las contradicciones fundamentales del pensamiento occidental, a saber, el problema del alma atrapada en el cuerpo, o con otras palabras, la dicotomía forma-materia.

La mirada y los ojos, convertidos en metonimia del alma, logran finalmente el ideal trascendente de la fusión absoluta con otra alma. En el juego de miradas y contramiradas las distancias corporales desaparecen y se logra establecer una comunicación de alma a alma. Como canta el bolero:

**“Un alma que al mirarme, sin decir nada,  
me lo dijese todo con la mirada”.**

*(Alma mía, María Grever).*

La comunicación metafísica de los ojos vuelve innecesarias las palabras. La mirada traspasa los límites corporales.

**“Me miras y tu mirada se mete dentro, dentro del alma;  
te miro y en mi mirada te está implorando mi corazón”.**

*(Traicionera, Gonzalo Curiel).*

Rafael Castillo (1991: 62) propone la figura “*un alma que al mirarme*” como la figura de la unión dual perfecta con el doble amoroso:

“... al mirarte, yo no hago más que reconocer, de un golpe, y sin que medie ningún otro requisito, ninguna palabra, ningún gesto, ninguna señal, al otro necesario que

fantasmiza mi deseo, el doble perfecto que me complementa, el que trae consigo el fragmento anímico que calza exactamente en el hueco de mi incompletitud”.

El espacio de la mirada en el discurso amoroso del bolero es entonces nada menos que el lugar de la realización imaginaria del deseo de completud, el lugar del encuentro total entre los amantes, el sitio donde se fusionan las almas. O como canta el bolero:

**“Deja que me llene de mirarte toda”.**

**(Callejera, C. Crespo).**

Esta búsqueda de la completud que caracteriza al discurso amoroso occidental, y que por lo tanto está presente en el discurso bolerístico, nos desliza hacia la problemática del narcisismo que se profundizará en el próximo capítulo, desde la perspectiva psicoanalítica. En este capítulo nos referiremos únicamente a un aspecto específico del narcisismo relacionado con los ojos de la mujer.

En el texto-bolero se da una fetichización de los ojos femeninos. En éste, el enamorado canta a unos ojos negros, ojos azules, ojos verdes, ojos grises. Los ojos también pueden asumir las características personales de su poseedora, como por ejemplo, ojos traicioneros, ojos tristes, ojos dulces, ojos malvados, etc.

Las variantes son infinitas respecto de las cualidades físicas de los ojos. Sí podemos señalar que en el discurso bolerístico se da una asociación constante entre los ojos y

las superficies reflectantes, como por ejemplo el agua, el mar, el lago, el espejo. Cabe recordar que para el pensamiento mítico el contacto con las aguas implicaba siempre una regeneración. El agua es el mediador entre la vida y la muerte. Por otra parte el simbolismo del lago expresaba lo escondido y misterioso además de ser una metáfora clásica del espejo, que refleja la imagen y permite la autocontemplación. Estos son algunos fragmentos:

**“Hoy miré tus ojos, tus ojos tan tristes,  
tus ojos tan verdes, más verdes que el mar  
y en tus pupilas vi las heridas de tu penar”.**  
(*Tus ojos*, Pepe Delgado).

**“Aquellos ojos verdes, serenos como un lago,  
en cuyas quietas aguas un día me miré”.**  
(*Aquellos ojos verdes*, Nilo Menéndez).

**“Como brilla la luna sobre el lago de cristal  
así brillan tus ojos cuando acaban de llorar”.**  
(*Janitzio*, Agustín Lara).

Es necesario recalcar la importancia del elemento acuífero o líquido de los ojos y en particular de las pupilas. De nuevo nos encontramos frente a metáforas amorosas que se relacionan con las teorías de la medicina medieval, fundamentalmente con la *teoría de los humores* y el concepto que se tenía en la Europa medieval de la enfermedad. Daniel Boorstin (1988: 335) dice al respecto:

“Cada persona tenía cuatro ‘humores cardinales’ (la palabra humor procede del latín *umor*, que significa ‘líquido’, ‘humedad’): sangre, flema, cólera y melancolía (o cólera negra). La salud era el equilibrio justo de estos cuatro humores, y la enfermedad estaba causada por un exceso o insuficiencia de alguno de ellos”.

El amor podía ser considerado como una enfermedad, es decir, como un desequilibrio entre los cuatro humores o líquidos del cuerpo. En este sentido es explicativa una cita de la novela de Umberto Eco (1985: 397) *El Nombre de la Rosa*. Adso el joven protagonista de la historia, se introduce en la biblioteca de la abadía medieval (construida en forma de laberinto para extraviar a los curiosos que se atreven a violar la prohibición de penetrar en ésta) y encuentra un libro titulado *Speculum Amoris*, en el cual se recogen citas de diversas fuentes de autoridad que definen el amor como una enfermedad:

“De hecho encontré un pasaje de Arnaldo de Villanova, cuyo elogio había oído en boca de Guillermo, que atribuía el mal de amor a una abundancia de humores y de pneuma, o sea al exceso de humedad y de calor en el organismo humano, pues cuando la sangre (que produce el semen generativo) aumenta en exceso, provoca un exceso de semen, una *complexio venérea*, y un intenso deseo de unión entre hombre y mujer”.

El “mal de amor” aparece ligado con un crecimiento del elemento acuífero o de la humedad en el cuerpo que produce la enfermedad. Este tema de los líquidos del cuerpo, especialmente en lo referente a la sangre, será abordado en detalle en otro capítulo. Por ahora interesa resaltar la importancia del agua en relación con los ojos y las pupilas, que conduce al terreno del simbolismo.

La asociación ojos-agua, pupilas-líquido, ojos-espejo remite al mito de Narciso (que da nombre al concepto freudiano), enamorado fatalmente de su propia imagen en el estanque (espejo de agua), enamoramiento que lo conduce nada menos que a su propia muerte. Muerte que no debe ser entendida sólo como fin de la vida, sino como plantea Mircea Eliade en (1988: 112): “el simbolismo de las Aguas implica tanto la muerte como el renacer”. De las aguas surge todo lo viviente como de la madre. La madre es la imagen de la naturaleza pero también de la muerte, y en relación con el agua, tanto “*regresar a la madre*” como “*ir a las aguas*” significan morir. La madre como fuente de la vida se identifica plenamente con este elemento.

La teoría psicoanalítica considera el deseo de regresar al útero materno como uno de los deseos constitutivos del sujeto y lo relaciona con la necesidad de recuperar la completud perdida. El retorno al útero materno es la pérdida de la identidad, la disolución del yo en el abismo de la proto-materia. Este estado de completud, de indivisión se lleva a cabo en un medio acuífero: el líquido amniótico, vehículo a través del cual se logra la fusión total con el objeto de amor perdido: la madre.

En el discurso amoroso del bolero, el enamorado hace encarnar en su pareja el ideal de completud y por esta razón busca su propia imagen reflejada en los ojos de su amada:

**“Cuando me miro en tus ojos y allí presiento tu anhelo  
sigo pensando que es mío un pedacito de cielo”.**

**(*Pedacito de cielo*, Frank Domínguez).**

**“Quiero tenerte muy cerca, mirarme en tus ojos,  
verte junto a mí”.**

**(*Bésame mucho*, Consuelo Velázquez).**

Y así al igual que Narciso, el enamorado latinoamericano encuentra en el discurso amoroso del bolero su propia imagen reflejada en los ojos de la amada. Esta correspondencia de la mirada-espejo, le devuelve al enamorado la visión de su completud. Al igual que el recién nacido logra articular su imagen antes fragmentada, en eso que Lacan llamó *el estadio del espejo*, el enamorado logra contemplarse en esos ojos elegidos, ojos únicos y propicios para llevar a cabo su sueño de amor. Pero dejemos hablar al bolero:

**“¿Por qué, al mirarme en tus ojos,  
sueños tan bellos me forjaría?**

**Mira, mira, mírame mil veces más...”.**

**(*Así*, María Grever).**

En el texto-bolero se encuentra una gran riqueza intertextual, en la cual se anudan ideales trascendentes y espirituales, reminiscencias del discurso mágico medieval,

metáforas poéticas antiguas pasadas por el filtro del Romanticismo, del Modernismo, deseos carnales nacidos a la orilla del mar tropical, cantos sensuales ofrecidos al cuerpo.

La escena del bolero es pues un torbellino, una espiral de ideales y deseos carnales confundidos, un lugar donde las almas copulan y los cuerpos se fusionan más allá de la vida.

Capítulo II

*Motivos*

*Yo no sé si es prohibido  
si no tiene perdón,  
si me lleva al abismo  
sólo sé que es amor.*



# Motivos

*“Quizá la historia universal  
es la historia de la diversa  
entonación de algunas metáforas”.*

*Jorge Luis Borges*

En este capítulo se intenta una aproximación a los tres intertextos principales del discurso amoroso del bolero: el amor cortés, el Romanticismo y el Modernismo.

Los dos primeros han sido elegidos por su valor ejemplar como discursos del amor-pasión, mientras que el Modernismo por su gran afinidad estética con el texto-bolero.

## **¿Qué más puede decirte un trovador?**

¿Cuál es la razón que lleva a plantear una relación intertextual entre el discurso amoroso del bolero y el amor cortés? y ¿qué se entiende por amor cortés?

Cuando se hace referencia al amor cortés se entiende un fenómeno cultural que marca profundamente el horizonte ideológico del siglo XII europeo y que abarca tanto a la lírica provenzal, como a la práctica de las cortes de amor y sus leyes. También se ubica dentro de su espectro la construcción simbólica del amor-pasión. En este sentido son ejemplos ilustrativos la leyenda de Tristán e Isolda y la historia de Abelardo y Eloísa.

En relación con la primera pregunta, esta investigación coincide con el planteamiento de muchos teóricos (cuya propuesta específica se expone más adelante) que consideran el amor cortés como una ruptura respecto de las concepciones anteriores sobre el amor y como el punto de partida de lo que se puede llamar el *discurso amoroso de Occidente*. Esta transformación cultural, que muchos engloban bajo el nombre de *cortezía*, surge en el mediodía francés a fines del siglo XI y tiene su apogeo en el siglo XII.

Un aspecto fundamental del amor cortés es que propone la imposibilidad del amor como su ideal, hecho que lleva a la cristalización del amor-pasión. Este último se caracteriza por la perpetua insatisfacción del sujeto y por establecer un vínculo estrecho entre el amor y la muerte.

El amor-pasión es, entonces, un producto occidental que surge en el medioevo europeo y que marca una ruptura respecto de la concepción anterior del amor y su práctica. Una hipótesis de esta investigación es plantear que el amor-pasión aparece en el discurso bolerístico como un eje estructurante, de ahí la importancia de proponer el amor cortés como uno de los intertextos principales de este discurso.

Este hecho sirve para delimitar esta investigación, en la cual, las concepciones orientales del amor y la descripción del enamoramiento planteada por Platón (concepción griega del amor) en *El Banquete* y *Fedro*, no se trabajan como intertextos del discurso bolerístico.

Eugenio Trías en *Tratado de la pasión* (1991: 19) plantea las diferencias que separan a la concepción griega del amor respecto del amor medieval:

“Un aspecto característicamente platónico, y en general griego, del amor, es su aspecto unilateral y no recíproco: el hecho de que sea sólo el amante el poseído por el dios o semidiós Amor, mientras que el término del amor, el amado, es respecto a aquel *objeto*. Objeto del amor, pero no sujeto de amor a su vez. El que es amado no ama a su vez o no tiene por qué amar”.

El amor-pasión plantea por contraste una diferencia fundamental con la concepción platónica del amor, ya que éste es siempre un amor recíproco, correspondido. Se trate de Abelardo y Eloísa, de Tristán e Isolda o posteriormente de Romeo y Julieta el amor-pasión es siempre una locura de dos.

Es importante el planteamiento de Eugenio Trías (1991: 21-24) para intentar esbozar las fronteras del amor-pasión. Según este teórico el amor-pasión debe ser exclusivo y fiel hasta la muerte. La mujer como objeto privilegiado de amor se ubica incluso sobre el señor feudal, de tal forma que si se presenta un conflicto entre la ley del vasallaje feudal y la ley de amor, debe prevalecer la segunda.

Por otra parte, la mujer es sujeto de amor, siendo en ocasiones quien siente primero el estremecimiento de la pasión, como por ejemplo en el caso de Blancaflor ante Rivelino y en cierta medida también de Isolda cuando se prenda de los bellos ojos de Tristán.

El amor es sentido como un tirano que se posesiona de la voluntad de los sujetos, privándolos de su libertad. Pero lo que es más notable es que los amantes desean esta

tiranía con todas las fuerzas de su corazón. Los amantes poseídos por el amor no buscan su felicidad ni su placer sino más bien el dolor y el sufrimiento.

El espacio en el cual se juega el amor-pasión es entonces paradójico. Resalta ese vínculo inexorable en el sujeto pasional entre goce y sufrimiento, padecimiento y placer, vida y muerte. Son constantes las expresiones como: “mi alegría es mi desgracia”, “el dulce tormento”, “la locura llamada amor es la máxima cordura”.

Si se observa el ideal de completud que propone el amor-pasión es posible descubrir en esta producción medieval una subjetividad marcada por el vacío y la ausencia. Pues es desde la incompletud que canta el sujeto amoroso de la lírica cortés.

El amor-pasión escenifica una subjetividad doliente, incompleta (¿tachada?) que canta para obturar la falta.

En este punto encontramos también una distinción fundamental respecto del amor griego.

Si bien el platonismo plantea un conflicto de fuerzas, el estado amoroso es concebido como una etapa transitoria de imperfección que debe ser superada. El fin último del amor griego es la contemplación de la idea suprema de belleza, donde lo que se persigue es el dominio absoluto de las pasiones.

Nada más alejado del amor-pasión que esta idea, pues éste lo que busca es arder eternamente. Por esta razón los obstáculos que impiden la realización del amor son perpetuados o inventados para acrecentar el deseo. El amor-pasión pretende quedarse en el estado de imperfección.

El amor-pasión busca un imposible, que dos sean uno. La fusión total de los amantes sólo es posible a través de la muerte y por esta razón el amor-pasión siempre es trágico. Los protagonistas siempre alcanzan su fin último: la muerte. Esta muerte es vivida como trascendencia, como paso a otro espacio distinto y desconocido, como ruptura de los límites, de ahí el poder transgresor de la pasión amorosa.

La teoría psicoanalítica también se interesa en esta transformación histórica de la relación amorosa. Freud (1978: 136) plantea en una nota de los *Tres Ensayos de Teoría Sexual*, que entre los Antiguos y nosotros existe una diferencia fundamental en la relación amorosa. Mientras que los primeros enfatizan la tendencia, es decir el carácter de la relación, los modernos reducen el valor de la tendencia y exaltan las características del objeto amoroso. Jacques Lacan (1988: 122) problematiza el planteamiento de Freud y plantea que con el amor cortés se produce una modificación histórica del Eros, aunque los elementos que permiten la idealización del objeto ya están presentes en la Antigüedad clásica, más en los autores latinos que en los griegos.

Este estudio tiene su punto de arranque en el discurso amoroso medieval asociado con la *cortezía*, como momento de ruptura con el discurso amoroso de la Antigüedad e inicio del discurso amoroso occidental moderno.

### **Es un escándalo dicen...**

El amor cortés surge en medio de una red discursiva muy compleja. Forman parte de su entramado unos discursos

que se oponen con gran virulencia. Por una parte, los discursos de la Iglesia Católica (que no por pretender ser ortodoxos dejan de ser contradictorios) en oposición a los discursos heréticos entre los cuales se destaca el catarismo. Pero la oposición de estos discursos se convierte en convergencia en algunos aspectos doctrinarios. Sencillamente reina la confusión ideológica. No debe extrañar entonces la opinión de San Bernardo de Claraval (citada por Rougemont 1986: 84) respecto de los cátaros, a los cuales combatió con todas sus fuerzas: “No hay ciertamente sermones más cristianos que los suyos, y sus costumbres eran puras...”

En este marco cultural revuelto resalta -por la violencia de la polémica suscitada- un aspecto fundamental: la institución matrimonial o más específicamente, los discursos que pretenden justificarla o atacarla.

Una de las características centrales de este período histórico (que se relaciona estrechamente con el ideal del amor cortés, aunque por oposición) es el matrimonio feudal, o matrimonio concertado.

Georges Duby (1990: 17) plantea que el matrimonio en el siglo XII era concebido de dos maneras:

“... un modelo laico, encargado, en esta sociedad ruralizada en la que cada célula tiene sus raíces en un patrimonio territorial, de preservar, a lo largo de las generaciones, la permanencia de un modo de producción; por otra parte, un modelo eclesiástico cuyo objetivo, intemporal, consiste en refrenar los impulsos de la carne, es decir, expulsar el mal, encauzando dentro de estrictos límites los excesos de la sexualidad”.

La institución matrimonial en sentido laico en el siglo XII, no tiene nada que ver con el amor, puesto que, éste era considerado innecesario en la relación. Los matrimonios eran concertados por las familias sin tomar en cuenta la opinión de los afectados, que debían casarse generalmente a temprana edad (12 o 13 años) y que muchas veces se conocían el día de la boda.

El matrimonio cumple la función social fundamental de preservar la herencia o incluso incrementarla a través de una unión económicamente ventajosa. La herencia era preservada gracias a un sistema que antepone en la sucesión la masculinidad y la primogenitura. Georges Duby (1990: 24) plantea lo siguiente:

“El temor a dividir la herencia y una reticencia prolongada respecto a la afirmación del derecho de primogenitura refuerzan los obstáculos al matrimonio de los hijos, convierten al siglo XII, en Francia, en la época de los *jóvenes*, de los caballeros solteros”.

Por otra parte, la iglesia se debate entre dos concepciones opuestas y dos peligros contradictorios. Debe luchar contra el ascetismo que condena el matrimonio como *jurata fornicatio*, pues cualquier unión carnal es pecado. El ascetismo encuentra miles de adeptos en las sectas heréticas, pero también tiene un lugar dentro de la Iglesia Católica. Es importante recordar que es precisamente en el siglo XII, cuando el catarismo<sup>3</sup> (doctrina maniquea que condena

3 Para un estudio histórico-religioso sobre el catarismo ver: Label, Paul. 1988. *Los Cátaros. Herejía y crisis social*. Barcelona: Editorial Celta. S. A. También es fundamental para este trabajo la consulta de: Denis de Rougemont (1986)...

la unión carnal y que es duramente castigada por el poder civil y el eclesiástico) alcanza su apogeo.

En sentido opuesto, la iglesia debe luchar también contra los embates de la carne y propone el matrimonio como un mal menor, sujetando la sexualidad a la procreación. La aceptación de la institución matrimonial se convierte en un largo proceso que debe luchar contra las raíces paganas de los pueblos que todavía en el siglo XVIII practican el concubinato.

El amor cortés es una reacción violenta contra el matrimonio sin amor, que prevalece en la época. Se burla de éste y propone la primacía del amor sobre los intereses económicos y materiales. No por esto se debe creer que el ideal cortés era la pasión sexual, o únicamente un canto al adulterio.

Existen varias lecturas distintas, e incluso opuestas respecto del lugar asignado a la sexualidad por el amor cortés. Esto quizá tiene su explicación en el carácter de su lenguaje, profundamente metafórico y ambiguo.

Esta investigación propone que más allá de la problemática ideológica, religiosa y sexual, la estructura psíquica del amor pasional se basa en la exaltación del obstáculo que impide su realización y en la demora, el retraso casi eterno de su culminación. Matriz relacional que ha marcado hondamente al discurso amoroso occidental.

La supervivencia del amor-pasión como estructura discursiva en el texto-bolero es analizada en el capítulo III, en relación con el ideal de completud. En este capítulo interesa recuperar dos cristalizaciones discursivas que expresan la concepción cortés del amor, que han atravesado el discurso

amoroso de Occidente y han dotado de lenguaje a la pasión. Una primera se relaciona con teorías religiosas heréticas, a saber, “el secreto” de los puros o cátaros que infiltra el discurso lírico cortés y actúa -aunque no siempre con la misma intensidad y el mismo sentido- en el texto-bolero. La segunda tiene su origen en el discurso mágico medieval y se denomina el “filtro de amor”.

### **En el secreto de tus ojeras...**

La retórica cortés trabaja el lenguaje a partir de un sistema fijo de leyes codificadas bajo el nombre de *leys d'amors*. Entre éstas que son castidad, mesura, paciencia, servicio, proeza, larga espera y secreto interesa destacar la última. Rougemont (1986: Cap. II) hace notar un hecho curioso al respecto, a saber, por qué están todos los trovadores empeñados en jurar que jamás traicionarán el secreto de su gran pasión como si se tratase de una fe iniciática. Este hecho lo lleva a plantear una relación íntima entre el secreto de amor de los místicos cátaros y el secreto de los trovadores.

La doctrina maniquea de los cátaros o puros plantea una distancia insalvable entre el espíritu y la carne, entendida esta última en sentido medieval como alma y cuerpo. El espíritu creado por Dios se encuentra separado del alma presa en la cárcel del cuerpo. Para la iglesia de Amor de los cátaros no existe la posibilidad de unión (como propone la Iglesia Católica a través del dogma de la encarnación y del matrimonio de Cristo con la iglesia) entre estas dos instancias, sino a partir de la muerte purificadora. Según

Rougemont, el secreto de los trovadores se vincula -independientemente de que éstos tuvieran consciencia de ello- con la idea cátara de la muerte como única vía para alcanzar la fusión con el ser supremo. El gran secreto del amor cortés es entonces la muerte. El fin último de la pasión es la muerte de amor, y esto resulta inconfesable para la sensibilidad occidental.

En el bolero *Somos* se escucha el eco de esta vieja idea medieval:

**“Somos dos seres en uno que amando se mueren  
para guardar en *secreto* lo mucho que quieren”.**  
(*Somos*, Mario Clavel).

En este texto se expresa con mucha claridad el ideal de fusión absoluta con el otro en la frase “dos seres en uno” y la necesidad de guardar en secreto la relación entre amar y morir.

El secreto también aparece en el texto-bolero como un poder mágico. El secreto de amor no debe ser develado pues se corre el riesgo de romper el hechizo:

**“En esta vida lo mejor es callar  
cuando se quiere conservar un amor,  
aunque se tengan ansias de hablar  
el silencio es mejor...  
Por eso tú no debes nunca decir  
que tú me quieres y te quiero yo a ti,  
si así en secreto nos podemos amar  
y vivir nuestro amor”.**  
(*Por eso no debes*, Ernestina Lecuona).

**“Yo no quiero que nadie se entere  
que me gustas mucho  
esto es entre tú y yo  
un secreto de amor.**

**Yo no quiero que nadie se entere  
de este amor prohibido  
porque tengo el temor  
que no sea realidad”.**

*(Un secreto, Ricardo Mora).*

En estos fragmentos de bolero es posible rastrear la oposición entre los amantes pasionales y la sociedad en la cual viven. Al igual que en el amor cortés, en el texto-bolero es necesario mantener en secreto la relación amorosa, pues la sociedad es vivida como hostil.

Después de una larga travesía por el discurso amoroso de Occidente, el secreto también aparece en el bolero despojado de connotaciones místicas y ubicado en un plano más bien psicológico de la relación amorosa.

**“Oye, te digo en secreto que te amo de veras,  
que sigo de cerca tus pasos aunque tú no quieras,  
que siento tu vida por más que te alejes de mí,  
que nada ni nadie harán que mi pecho se olvide de ti”.**

*(Cada noche un amor, Agustín Lara).*

**“Oye la confesión de mi secreto,  
sale de un corazón que está desierto;  
con tres palabras te diré todas mis cosas,  
cosas del corazón que son preciosas”.**

*(Tres palabras, Osvaldo Farrés).*

El secreto profanado se desliza por los intersticios del cuerpo textual del bolero y una vez perdido su poder de encantamiento, susurra su verdad a medias en la entonación de la voz.

## Sabes de los filtros que hay en el amor

**“Mujer, mujer divina, tienes el *veneno* que fascina en tu mirada ... Sabes de los *filtros* que hay en el amor, tienes el hechizo de la liviandad, mujer”.**

¿Cuáles serán las fuentes de las metáforas de este bolero de Agustín Lara? ¿Por qué hablar de venenos, hechizos y filtros de amor en el descreído siglo XX? y más aún ¿cómo logra este autor “conectar” con su auditorio?

Este bolero, que por lo demás, es uno de los que más fama ha alcanzado, se expresa con un lenguaje que tiene su antecedente lejano en el siglo XII. El filtro de amor es un elemento central en la leyenda de Tristán e Isolda. El “vino de hierbas” (que es bebido por error por los amantes, pues estaba destinado a Isolda y a su futuro marido) es el desencadenante de la pasión. Este brebaje mágico juega un papel fundamental en la historia pues descarga a los protagonistas de toda responsabilidad, ya que es un poder mágico, sobrenatural el que los gobierna y contra el cual no pueden luchar.

Rougemont (1986: 24) plantea lo siguiente:

“... el amor es un destino (era el filtro del *Roman*), que se abate sobre el hombre impotente y embelezado para

consumirle con un fuego puro y que es más fuerte y más verdadero que la felicidad, la sociedad y la moral”.

El amor-pasión ofrece otro gran ejemplo de la actuación del brebaje o pócima en el desenlace de la tragedia de Shakespeare *Romeo y Julieta*.

Julieta bebe una sustancia mágica que la hará parecer muerta durante tres días, para librarse de un matrimonio obligatorio, mientras espera el regreso de Romeo (es interesante la recurrencia del número tres para marcar un lapso ya que en Tristán e Isolda el filtro actúa por tres años). Por una fatalidad del destino, Romeo interpreta mal los signos (¿sucumbe ante las apariencias?) y al creerla muerta recurre al veneno para unirse a su amada en la muerte.

Entre venenos y pócimas es el destino quien triunfa finalmente, y los amantes de Verona encuentran la muerte que los hará inmortales en la historia de la literatura.

La necesidad del filtro es pues una coartada para la pasión. Es la excusa deliciosa para morir de amor. Es una justificación de la pasión condenada por la iglesia como un pecado y por la razón como un exceso. ¿Acaso la intervención fatal de esa poción libera a los amantes de toda responsabilidad en su pasión?

Más allá de la recurrencia en la retórica del bolero a venenos y filtros, se encuentran ejemplos de una cierta “fatalidad” que en el amor cortés representaba el filtro mágico de amor, encarnada en una fuerza inexplicable o incomprendible para el enamorado. Se debe recordar que la palabra

“fatal” viene del latín *fatum* que se refiere al destino, lo necesario e inevitable.

**“Hay en tus labios en flor  
un veneno mortal(...)  
Tiene la luz de tus ojos  
un fuego fatal,  
eres como otras mujeres  
y no eres igual,  
eres hoguera insaciable  
que consume mi razón  
sin compasión”.**  
(*Ansiedad*, A. Bruni y E. Cortázar).

**“Este amor salvaje es ansia fuerte y loca  
de estrecharte en mis brazos y de morder  
tu boca con desesperación.  
Luché por olvidarte, por vencer mi destino  
y ... y caí al remolino de la fatalidad...  
Este amor salvaje me causará la muerte  
pero me importa poco, si volveré a quererte  
allá en la eternidad”.**  
(*Este amor salvaje*, Miguel Angel Valladares).

**“Tu destino es quererme,  
mi destino es quererte,  
y el destino es más fuerte  
que el prejuicio, el deber y el honor(...)**

Por prohibido que sea  
en mis brazos te tenga.  
En el mundo no hay fuerza que pueda  
prohibir que te quiera  
y nos mate este amor...”  
(*Prohibido*, M. Sucher y C. Bahr).

O en un vicio, como canta el bolero:

“El vicio, el vicio, el vicio de quererte me domina;  
tus manos, tus manos, me matan cada vez que me  
acarician;  
te juro que a veces quisiera yo borrarte de mi mente,  
y siempre regreso, regreso aunque no quiera regresar”.  
(*El vicio*, Gabriel Ruiz).

No es difícil percibir un placer oculto en la inermidad del enamorado presa de su pasión. El amante moderno se queja (¿goza?) con la crueldad de su arrebató de amor.

“Yo no sé si es prohibido  
si no tiene perdón,  
si me lleva al abismo  
sólo sé que es amor.  
Yo no sé si este amor es pecado  
que tiene castigo  
si es *fatal* a las leyes honradas  
del hombre y de Dios.

**Sólo sé que me aturde la vida  
como un torbellino,  
que me arrastra y me arrastra  
a tus brazos en ciega pasión,  
es más fuerte que yo, que mi vida,  
mi credo y mi sino, es más fuerte que todo  
el respeto y el miedo hacia Dios...”**  
(*Pecado*, Carlos Bahr, A. Pontier y E. Francini).

Llama la atención el discurso “religioso” de este bolero, en el cual el amor es pecado que merece castigo, el amor es una fuerza sobrehumana que se opone a las leyes del hombre, el amor es abismo, torbellino que arrastra por encima de Dios.

En el discurso amoroso del bolero aparece, entonces, esta fuerza incontenible (que en la lírica cortés representaba el filtro de amor) quizá con la misma intensidad que en Tristán, pero la soledad del amante moderno es extrema, pues se ha perdido la fe en un referente oculto para la pasión.

La muerte de amor en el siglo XII tiene un trasfondo filosófico y místico que lleva a los amantes a trascender la vida terrenal. Pero el amante moderno, hombre o mujer, cuenta tan sólo con retazos de religión degradada, con sistemas de pensamiento que no dan respuesta a sus “males de amor”, para hacer frente a los poderes que le niegan un lugar en el mundo, un lugar de enamorado.

El ideal del amor cortés entra en una especie de período de latencia durante el Renacimiento, aunque se pueden encontrar algunos casos, entre los cuales resalta *Romeo y Julieta*<sup>4</sup>, en que es evidente su supervivencia. El interés fundamental de

4 Este texto de William Shakespeare, por su valor ejemplar como discurso del amor-pasión, es utilizado como referente intertextual básico del discurso amoroso del bolero.

esta investigación es seguir los rastros del discurso del amor-pasión, ubicado en las antípodas de la tendencia central, tanto estética como ideológica del Renacimiento, que busca el equilibrio y la armonía de las formas y los sentimientos. Por esta razón, después de un salto de varios siglos en el tiempo, se toma como un segundo intertexto del bolero al movimiento romántico, cumbre del amor-pasión en la modernidad.

## El Romanticismo

*“De algún modo, todo buscador desesperado de goce es un romántico”.*

*Helí Morales<sup>5</sup>.*

El ideal del amor cortés si bien no desaparece, se retira a los márgenes durante el Renacimiento. Como plantea Kristeva (1988: 260) el Renacimiento no sufre los prejuicios de la *cortezía*, al estar respaldado por el ideal humanista y racionalista pero también y sobre todo por la risa, capaz de derribar todo ideal. Más adelante dice:

“Habrá que esperar a los románticos para que la cortezanía nos afecte de nuevo, pero esta vez como ideal imposible si no maléfico. Como nostalgia en la mejor de las hipótesis, como melancolía más a menudo, pero nunca como *joi*”.

<sup>5</sup> 1993. “El psicoanálisis y los tiempos modernos” en *El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos*, 237-254. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.

Por esta razón se ha elegido el Romanticismo como el segundo intertexto que cruza al discurso amoroso del bolero.

Otro aspecto importante que resaltan algunos historiadores es que con el Romanticismo el amor cortés se democratiza. Carlòs Mario González (1993: 192) plantea lo siguiente:

“... habrá que esperar el siglo XIX, el siglo del romanticismo, para que el amor pasional que se había dado en las cortes del siglo XII, se democratice”.

Más adelante el mencionado autor manifiesta las consecuencias inevitables de este proceso de democratización. El amor pasional al estar en franca oposición con los ideales de productividad y rendimiento del capitalismo se convierte en una amenaza para el ordenamiento social. Por esta razón se intenta una solución que no deja de asombrar. Por paradójico que parezca, en el siglo XIX se procura encarnar el amor pasional en la institución matrimonial y la conyugalidad. Nada más absurdo e imposible si se recuerda que el amor pasional nace precisamente como reacción violenta contra el matrimonio concertado y, por otra parte, su estructura tiene como base la eterna imposibilidad de realización. Si bien la institución matrimonial en el siglo XIX no es la misma que en el siglo XII, su función como reguladora del amor, el erotismo y la sexualidad se mantiene. Carlos González (1993: 172) señala al respecto:

“El dispositivo matrimonial con su cada vez más complejo y sutil trenzado de deberes y derechos entre los cónyuges fue el medio por excelencia que el siglo XIX utilizó para metamorfosear el amor como pasión de ser en compañía y sexualidad desapasionada, es decir, en amor conyugal, y para aplacar la feminidad y dejar a la mujer en la liza de reivindicaciones que no salieran del horizonte de valores masculinos que prevalecían en una cultura obsesionada por la acumulación”.

Es interesante observar esta relación de interdependencia entre el amor-pasión y la institución matrimonial. Parece que cada vez que la pasión toma fuerza en una sociedad determinada, ésta se ve obligada a definir y reacomodar los mecanismos para asfixiarla. Y lo más importante es que en el discurso amoroso del bolero se recupera esta batalla amor-pasión versus matrimonio en toda su violencia.

Es precisamente desde el horizonte ideológico y artístico del movimiento romántico que el mito del amor-pasión tiene un rebrote virulento, de ahí la pertinencia de su estudio para los fines de esta investigación.

El amor pasional emerge en casi todos los románticos con una furia que recuerda el mito primitivo, aunque ya no resalte ese carácter gozoso de la poesía cortés. Por ejemplo en la carta de Diotima a Hölderlin (1942: 110) se habla concretamente de la pasión en estos términos:

“La pasión del amor más alto no encontrará jamás su satisfacción en este mundo... Siéntelo así conmigo:

buscarla fuera tontería... ¡Morir juntos!... Pero, calla, esto suena a sentimentalismo y, sin embargo es tan verdad...”

Otro escritor cruzado por el mito del amor-pasión es Novalis, en los *Himnos a la noche* (1965) dice el poeta:

“¡En fuego espiritual quema mi cuerpo para que, vuelto ligero como el aire, a ti me una más íntimamente y nuestra noche nupcial dure así la eternidad!”

Se perfila nuevamente el tema del secreto de amor y la fascinación por la noche. En el romanticismo alemán aparece entonces la exaltación de la muerte voluntaria, el deseo supremo que niega el mundo y una sed insaciable, una búsqueda interminable a partir de un sentimiento de incompletud, que son los grandes temas del amor-pasión.

Interesa centrar esta aproximación al discurso del Romanticismo en dos puntos que se relacionan íntimamente: la búsqueda y la fusión de los opuestos noche-día, simbolizada por el velo, la neblina, la tiniebla.

Ambos aspectos del Romanticismo recuperan el ideal del amor cortés y a su vez constituyen los pilares sobre los cuales se edifica una vertiente fundamental del discurso amoroso de la modernidad.

## **¿A mí me buscas? No es a ti, no**

La búsqueda es una de las características sobresalientes del Romanticismo y se asocia con la problemática del

conocimiento. La búsqueda del romántico no tiene fin y está condenada inevitablemente al fracaso.

No es casual que con el Romanticismo se dé una revalorización de la infancia, de los deseos e inquietudes del niño<sup>6</sup>. ¿Acaso no es el niño un inquisidor por antonomasia? Y cuando el niño hace preguntas ¿qué es lo que está en juego? Detrás de las preguntas del niño por las cosas, por ejemplo los astros o los animales está en juego algo más que su sed de conocimientos. Según la teoría psicoanalítica la pregunta fundamental de un sujeto es siempre la pregunta por el deseo del otro. ¿Qué quieres de mí?

La relación entre un sujeto y su mundo, al estar mediada por el lenguaje, es siempre una relación que pasa por el deseo del otro, por la ley que gobierna a todo ser hablante.

En el fondo de toda pregunta, se trate de la verdad o del saber, está en juego subterráneamente la pregunta por el deseo del otro. En este sentido, no es extraño como se verá en el último capítulo de esta investigación, que en el textobolero la problemática de la mujer, en tanto que objeto amoroso, es inseparable de la problemática de la verdad.

Esta interrogación y búsqueda constante del romántico se convierte en marca de su discurso. Es frecuente encontrar párrafos completos que se van uniendo a partir de preguntas y el verbo buscar es el más utilizado. La interrogación es muchas veces el hilo conductor del texto como en estos fragmentos de poemas de Espronceda:

6 Jacques Lacan (1988: 35) retoma una frase del poeta romántico inglés, W. Wordsworth, según la cual el niño es el padre del hombre para plantear que esta concepción surge en un período histórico concreto, al inicio del siglo XIX con la Revolución Industrial: "El romanticismo inglés se presenta, en efecto, con esos rasgos particulares que son el valor otorgado a los recuerdos de infancia, a los anhelos e ideales del niño, de los que los poetas de la época hacen la raíz, no sólo de la inspiración, sino de la explotación de sus temas principales, distinguiéndose así radicalmente de los poetas que los preceden (...)".

“¿Quién eres tú, lucero misterioso,  
tímido y triste entre luceros mil,  
cuando miro tu esplendor dudoso,  
turbado siento el corazón latir?

¿Es acaso tu luz, recuerdo triste  
de otro antiguo perdido resplandor,  
cuando engañado como yo creíste  
eterna tu ventura que pasó?”

(*A una estrella*).

“¿Qué la virtud, la pureza?  
¿Qué la verdad y el cariño?  
Mentida ilusión de niño  
que halagó mi juventud”.

(*A Jarifa en una orgía*).

En estos fragmentos resalta el desencanto como respuesta a la ilusión que es develada como engañosa, mentirosa. En *A Jarifa en una orgía* aparece en una misma línea la pregunta por la virtud y la pureza de una mujer y la pregunta metafísica por la verdad.

Esta asociación también emerge constantemente en el texto-bolero, como se analiza en el capítulo final.

Por ahora interesa captar los matices de esta actitud inquisidora en el discurso amoroso del bolero. Se puede decir que esta interrogación constante actúa como elemento estructurador del texto y a veces adquiere un carácter obsesivo, como en el bolero siguiente que se desarrolla en su totalidad a partir de preguntas. Cabe destacar que en este caso se trata abiertamente de un interrogatorio por el deseo del otro.

“¿Por qué ya no me quieres?,  
¿por qué ya no me miras?,  
¿por qué ya no suspiras  
al compás de mi dolor?,  
¿por qué despedazaste nuestro amor?  
¿Por qué ya no me nombras?,  
¿por qué ya no me besas?,  
¿por qué con mis tristezas,  
siempre solo he de vivir  
pensando, pensando en ti?”  
(*¿Por qué ya no me quieres?*, Agustín Lara).

Las preguntas también plantean la búsqueda física, espacial del objeto de amor.

“Dime si tu boca pequeñito panal,  
diminuto coral es para mí.  
Habla de tu pena  
dime si tu dolor es sólo desamor  
o frenesí.  
Sueña con el beso que te cautivará  
rompiendo el bacará de tu tristeza”.  
(*Enamorada*, Agustín Lara).

¿Tú dónde estás?  
Yo quisiera saber de tu vida.  
¿Dónde estarás,  
en qué boca mi nombre se olvida? (...)  
¿Tú dónde estás?  
yo quisiera saber de tu vida;

**cuéntamela aunque tenga  
que odiarte después. (...)  
¿Dónde estás?”  
(*¿Tú dónde estás?*, G. Ruiz y R. López).**

El bolero también recupera el fracaso rotundo de la búsqueda romántica y el desconsuelo del enamorado.

**“Amor sin esperanzas ese es el mío  
te espero sin saber por qué razón,  
si te llamo, no respondes,  
si te busco nunca te puedo encontrar”.  
(*Amor sin esperanzas*, Luis Kalaff).**

El ambiente en el cual se desarrolla la búsqueda de la mujer en el texto-bolero entronca con el simbolismo romántico de la tiniebla que fusiona la oposición maniquea de la noche y el día. El sujeto enamorado persigue una sombra en la tiniebla, en un texto que se confunde fácilmente con la estética nocturna del Romanticismo:

**“Cuando en el cielo ya todo son tinieblas  
y entre las nubes se funden las estrellas,  
como una sombra que avanza lentamente  
a las doce en punto vienes a mí.  
En el espacio destaca tu figura,  
sólo la luna ilumina tu hermosura  
y en el silencio mi corazón ardiente,  
a las doce en punto la ve por fin”.  
(*A las doce en punto*, C. Larrea).**

En este bolero emergen varios de los ejes que estructuran el discurso romántico. Por ejemplo, la asociación entre la mujer y la luna (cuya luz es reflejo de otra luz) como emblema de la falsedad, la búsqueda destinada al fracaso, el juego de ocultamientos metaforizado por la sombra y la tiniebla que no permiten una visión completa. El final de este bolero plantea el desgarramiento producido por el fracaso de la búsqueda que no es más que la persecución delirante de un recuerdo.

**“Desde que tú me dejaste voy condenado a sufrir  
es tu recuerdo que me atormenta  
y no puedo vivir”.**

Este bolero recuerda un texto de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*<sup>7</sup>, en el cual el protagonista, Don Félix de Montemar, persigue a una mujer velada por las calles estrechas y oscuras de la ciudad, para descubrir finalmente el rostro de la muerte. Este tema es analizado en el próximo apartado de este capítulo en relación con la problemática de la noche y el día.

## **La noche con su manto tendrá su día de luz**

Con la crisis romántica se efectúa un cambio notable en la relación noche-día como aparece en el discurso del amor cortés.

La *cortezía*, al estar vinculada estrechamente con el catarismo, maneja los símbolos de la noche y el día de forma

<sup>7</sup> Poema que tiene ecos de leyendas donjuanescas, que contiene mil setecientos cuatro versos y está dividido en cuatro partes. Se ha trabajado con la edición de 1980, hecha en Madrid por Cátedra.

maniquea, aunque establece una inversión jerárquica en relación con el uso que les asigna la Iglesia Católica. El día, asociado a la materia y la forma creada, adquiere para la doctrina maniquea un carácter negativo, pues se relaciona con la carne y el pecado. Por esta razón, la noche increada se presenta como escapatoria de la cárcel de las formas del día.

Los románticos plantean este problema fundamental de la separación entre espíritu y materia, entre noche y día de manera paradójica. Por una parte, el romántico se sabe incompleto y su estética está marcada profundamente por la ausencia. Pero por otra parte recurre de modo incesante a la metáfora que actúa como conjunción euforizante. El Romanticismo tiende a lo metafórico y a lo simbólico, si se entiende el símbolo como metáfora desarrollada. Ambos operan por un sentido de equivalencia, se despliegan en la dimensión paradigmática y tratan de romper la alteridad.

Como plantea Tzvetan Todorov (1991: 279):

“Podríamos decir sin exageración que si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en ese texto: símbolo”.

En el símbolo se logra fusionar los contrarios, lo particular y lo general, lo abstracto y lo concreto, lo ideal y lo material. El símbolo consigue contener lo ilimitado en lo limitado.

Es importante referirse al estudio de Jorge A. Camacho (1994: 174) sobre la simbología de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, en el cual plantea que:

“Quizás el detalle más relevante en la simbología de *el estudiante*, como es fácil observarlo, lo constituye la mujer velada, inaccesible o engañosa, o ambas cosas a la vez, en la parte cuarta, y la persecución que el hombre, en este caso Montemar, realiza tras ella, en un texto en que, por lo demás, opera un significativo juego de ocultamientos, ya desde sus inicios”.

Este símbolo de la mujer-verdad velada condensa dos polos que el maniqueísmo separa, a saber, la luminosidad y la oscuridad. El velo que se encuentra asociado metonímicamente con la niebla, el humo, la neblina cumple la misión de entorpecer una visión total, de encubrir el rostro de la verdad. Como plantea Jorge A. Camacho (1994: 175):

“En *El estudiante*, paralelamente al velo que encubre, se da la figuración de lo nebuloso, casi siempre asociados a Elvira, como ‘vaga sombra de luz y de nieblas’ (80), ‘vaporosa’ (1301), ‘flotante nube’ (1289), todos los cuales operan como elementos mediatizadores y propicios para el engaño, la ilusión, o, al menos, como impedimento para una plena visión”.

El discurso amoroso del bolero recupera esta asociación entre la luminosidad y la oscuridad a partir de la simbología de las sombras, las tinieblas, la bruma para producir un espacio de ambigüedad e incertidumbre que lleva al desencanto asociado con la mentira.

“No te lo dice la luz que expira,  
sombra es la ausencia, desolación,  
si tantos sueños fueron mentira  
por qué te quejas cuando suspira  
tan hondamente mi corazón”.

*(Ausencia, Jaime Prats).*

“Herido de sombras por tu ausencia estoy,  
solo la penumbra me acompaña hoy,  
perdido tu amor no podré disfrutar  
de felicidad”.

*(Herido de sombras, Pedro Vega).*

“En la tiniebla de mi noche gris,  
mi corazón te vio partir”.

*(Mi corazón es para ti, Orlando de la Rosa).*

La búsqueda romántica ocurre en la tiniebla, donde la luz de la luna, luz falsa pues no es más que el reflejo de otro astro, es la que reina. Como señala Jorge A. Camacho (1994: 177) en la simbología romántica la mujer aparece en asociación con la luna:

“... la presentación de Elvira se hace en un marco metonímico con la luna (...) pero a su vez la significación resulta metafórica por la sinécdoque de su traje”.

En el texto-bolero al igual que en el romántico, la mujer aparece asociada con la luna.

**“Como un rayito de luna  
entre la selva dormida  
así la luz de tus ojos  
ha iluminado mi pobre vida”.**  
(*Rayito de luna*, Los Panchos).

**“Tú eres Clara, clara como la luna  
que ilumina mi árido sendero”.**  
(*Clara*, Virgilio González).

**“Luna que se quiebra sobre la tiniebla  
de mi soledad ¿Adónde vas?  
Dime si esta noche tú te vas de ronda  
como ella se fue. ¿Con quién está?”**  
(*Noche de ronda*, Agustín Lara).

Esta simbología de la luz lunar mina la oposición maniquea entre luz y oscuridad y permite la velación-develación de la verdad teñida por la desilusión.

**“Llanto de luna en la noche sin besos  
de mi decepción,  
sombra de pena, silencio de olvido  
que tiene mi hoy.  
Llaga de amor que no puede sanar  
si me faltas tú.  
Ebria canción de amargura  
que murmura el mar”.**  
(*Llanto de luna*, Julio Gutiérrez).

**“¡Son las redes de plata un encaje tan sutil!  
¡mariposas que duermen en la noche de zafir!  
Como brilla la noche sobre el lago de cristal,  
así brillan tus ojos cuando acaban de llorar.  
Noche de serenata de plata y organdí;  
quejas para la ingrata que por traidor perdí.  
Plenilunio de gloria, ¡historia que se va!,  
ilusión que se pierde y que nunca volverá...”**  
(*Janitzio*, Agustín Lara).

Interesa destacar del texto de Agustín Lara la asociación de la luna con la red y los tejidos como organdí y encaje, que como se verá más adelante constituyen un aspecto esencial de la simbología romántica sobre la mujer. Por otra parte, el encuentro con la verdad está cruzado por el desengaño y la desilusión, pues como en *El estudiante*, cuando el protagonista, después de una larga búsqueda por las calles brumosas de la ciudad, consigue descubrir el rostro de la mujer a quien persigue, se encuentra con una calavera.

Al final de la búsqueda apasionada del romántico está la muerte y de ahí su decepción.

Decepción y búsqueda que recupera el discurso amoroso del bolero.

**“Chispazo de luz del cielo  
que en vertiginoso vuelo  
anuncias la tempestad,  
reanima por Dios mi anhelo,**

descorre el manchado velo  
con que cubro el desconsuelo  
que me dejó su maldad (...)  
es porque al verla me espanto;  
ya no quiero verla más”.  
(*Relámpago*, P. y C. Martínez Gil).

“Estoy bajo de una palmera,  
en la noche playera,  
suspirando por ti;  
el mar es un límpido velo,  
el espejo de un cielo  
de diamante y zafir.  
Y yo a la luz de la luna,  
naufragando en la espuma,  
recordando tu amor  
siento que tus besos que abrasan  
son gaviotas que pasan  
y me dicen adiós”.  
(*Noche playera*, Pedro Galindo).

Esta simbología del velo entronca también con el eje de significación de la tela, el tejido asociado con la mujer. Como plantea Jorge A. Camacho (1994: 175):

“Esta figuración (la nebulosa), a la vez, está vinculada al concepto de tejido, y de ropaje y desde luego al elemento en que confluyen todos, el velo, tanto metonimia como metáfora de lo femenino”.

También encontramos esta imagen de la mujer asociada con el velo, la tela, el tejido en el texto-bolero.

**“Abandonada a su dolor un día  
en que la sombra la envolvió en su velo,  
me dijo el corazón que ella vendría  
en el momento espiritual de un vuelo”.**

*(Abandonada, Manuel Romero).*

**“Adoro la seda de tus manos”.**

*(Adoro, Armando Manzanero).*

**“Beso tu piel, terciopelo sutil,  
y siento que te quiero (...)  
tú como rosado sol llegas a mí  
vestida de ilusión”.**

*(Y siento que te quiero, Armando Peñalver).*

**“Ya estaba olvidado mi amor fracasado  
y llegaste tú bordando el pasado  
como en un dechado de raso y tisú”.**

*(Sorpresa, Gonzalo Curiel).*

Tejido y texto comparten una misma raíz etimológica. El tejido-texto remite al campo del lenguaje y a una de sus grandes interrogantes (que de hecho constituye una de las preguntas fundamentales de la poética romántica, a saber, el problema de sus límites).

Los románticos apuntaron precisamente a la incapacidad del lenguaje articulado para expresar lo sublime, y exaltaron el lenguaje musical como el único capaz de decir lo indecible.

Para los románticos, la tarea fundamental del arte, que debe seguir el modelo de la música, es la expresión de lo indecible, y es explícitamente el símbolo el encargado de lograrla. Tzvetan Todorov (1991: 268) reconoce la filiación de la teorización romántica sobre lo indecible, al concepto kantiano de idea estética y dice al respecto:

“Podemos atenernos aquí a las siguientes características de la idea estética: es lo que expresa el arte, la misma cosa no puede ser dicha mediante ninguna fórmula lingüística: el arte expresa lo que la lengua no dice”.

En este punto se hace necesario volver sobre el epígrafe de este apartado. “Todo buscador desesperado de goce es un romántico”, apunta precisamente a esa incapacidad del lenguaje de representar el goce, de decirlo y a la necesidad de huir (¿de sublimar?) al campo estético entendido a la manera de la poética romántica. De ahí se deriva en gran medida el fracaso de la búsqueda romántica, que topa con la imposibilidad de decir el goce.

Y es que el discurso romántico se despliega justamente en el terreno de la incertidumbre, del deseo y de la seducción<sup>8</sup>, del gasto, de la pérdida.

Y no en vano el bolero es también conocido como “canción romántica”, pues en su discurso enamorado se trasluce el desgarramiento producto de una búsqueda infructuosa, que a veces asume el rostro de una mujer o de una verdad y que oculta una persecución desbocada e interminable de lo innombrable, de lo indecible.

<sup>8</sup> La seducción se entiende en términos de Jean Baudrillard (1984: 41-52) como desafío al espacio del poder y la producción, como abismo irreversible que se traga el progreso, la acumulación y sus valores.

Como parte final de este capítulo se propone un análisis de las relaciones intertextuales entre el bolero y el Modernismo hispanoamericano. Si bien este movimiento literario no tiene como eje el amor-pasión, sí es posible encontrar puntos de convergencia entre su propuesta estética y la del discurso bolerístico. También se da un entrecruzamiento de ambos discursos en cuanto al ideal de belleza física femenina y en cuanto a ciertas características del héroe finisecular de la literatura modernista.

### **En el jardín azul de tu extravío**

El discurso amoroso del bolero y el Modernismo comparten un mismo período histórico y un mismo espacio geográfico. Más allá del hecho de que el bolero se haya apropiado de poemas modernistas, en su discurso aparecen marcas de la propuesta estética de este movimiento artístico. Si bien hay una vertiente del bolero que se caracteriza por la economía de adornos y recursos metafóricos, una buena parte de su producción comparte la artificialidad buscada por la estética modernista, como es el caso evidente de Agustín Lara.

Es posible establecer una red de relaciones intertextuales entre el Modernismo y las corrientes literarias finiseculares más importantes en Europa, particularmente en Francia, como el Simbolismo y el Decadentismo. Por esta razón el abordaje de este movimiento literario latinoamericano tiene en cuenta las fuentes que lo alimentan.

El propósito de este apartado es observar cómo ciertas marcas de la estética del *fin de siècle* asumidas por el Modernismo son recreadas por el discurso bolerístico y, más aún, cómo el bolero comparte en cierta forma el espíritu de la época. Interesan particularmente ciertos rasgos de estilo como la artificialidad, el preciosismo y el exotismo. Por otra parte, también resalta un paralelismo con algunas características del héroe decadente, como el hastío, el *spleen* y el desencanto. Estas particularidades hacen que los protagonistas de la novela finisecular europea y latinoamericana se replieguen sobre sí mismos y se aislen del mundo circundante.

Un tercer aspecto de interés es la emergencia del ideal femenino derivado de la pintura prerrafaelita, tanto en el Modernismo como en el bolero.

## La artificialidad

Este concepto, que tiene sus raíces en Baudelaire, constituye una de las características principales de la estética modernista. Por una parte, en el plano del contenido, se pretende la creación de un mundo artificial, extraordinario (que para sus exponentes conlleva una actitud de rechazo de los valores e instituciones de la burguesía), donde las piedras y los metales preciosos, los objetos exóticos y la exaltación de los sentidos a través de perfumes, colores y sonidos elaboran un texto de tendencia barroca<sup>9</sup> que permite la evasión del mundo real. Se trata de explorar y describir las experiencias interiores de los protagonistas, más que de retratar fielmente el mundo circundante. Por otra parte, como plantea Klaus Meyer-Minnemann (1991: 265):

<sup>9</sup> Se entiende lo barroco como una tendencia en la historia del arte y no como un movimiento literario específico.

“Esta artificialidad representa en todo caso un nivel extremo de la autonomía del plano de la expresión frente al contenido a la que llega el Modernismo hispanoamericano”.

Es importante anotar que este “esteticismo” del Modernismo es una reacción contra la propuesta naturalista de imitación de la realidad. Meyer-Minnemann en el prólogo de la obra citada expone que, desde cierta perspectiva, el Decadentismo se considera parte integrante del Modernismo. Además, ambos movimientos comparten la oposición al *roman expérimental* que intenta remitir las pasiones humanas al campo de la biología y la sociedad y se ofrece como una explicación “real” de éstas.

No es extraño, entonces, que el Modernismo en su afán de pulir el lenguaje, se haya enfocado principalmente por los caminos de la poesía, aunque también hay novelas que se ubican dentro de su estética.

La excitación de los sentidos a partir de metáforas ricamente elaboradas, tan propia del Modernismo, es una marca del texto-bolero, en el cual abundan los colores, las piedras preciosas y los perfumes.

**“Suenan cascabeles en mi soledad  
alfombra de confetti la policromada  
vereda del mal, música de vidrio  
ritmo de cristal, melodía que esconde  
un vago perfume de perversidad”.**

**(Serpentina, Agustín Lara).**

“Hay música en tu voz,  
hay música en tus manos,  
son tus labios de miel,  
dos corales hermanos,  
terciopelo son tus ojos soñadores,  
luz de luna tu sonrisa sin igual”.  
(*Vida consentida*, Homero Parra).

“La vega se pierde en sus gasas  
de nieblas azules,  
el cielo brillante  
su lumbre consume,  
la linda veguera es fruto  
en pulpa y en zumo,  
y eleva el tabaco su aroma  
en mil espirales de humo.  
Tabaco verde en flor en tu mirada es  
gama de esperanza, color de añoranza,  
matiz de altivez”.  
(*Tabaco verde*, Eliseo Grenet).

En su búsqueda de exotismo, el Modernismo se interesa por elementos de la flora y la fauna y en crear imágenes que destaquen los sentidos, hecho que se constata en el bolero anterior.

Dentro de la policromía que cruza el texto-bolero, cabe destacar la recurrencia del color azul. El color azul es un símbolo importante del movimiento modernista pues es precisamente el libro de Rubén Darío, *Azul*, publicado en 1889,

el que marca su punto de partida. Otro hecho que demuestra el carácter simbólico de este color para los modernistas es el título de una de las publicaciones más importantes del movimiento, la *Revista Azul*, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera, uno de los máximos exponentes del Modernismo mexicano. Pero el azul también emerge constantemente en el texto modernista para producir infinitud de sentidos.

“Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana”.

En este fragmento de un poema sin título de Rubén Darío (1965a: 27) el verso es azul, aunque también en otros poemas suyos aparecen una fiesta azul, un cielo azul y un azul sereno. Este color es, entonces, una marca de intertextualidad entre bolero y Modernismo. Vale la pena recordar que un programa televisivo, realizado en México, dedicado al bolero, llevó por nombre *La Hora Azul* y que se considera que Agustín Lara tuvo una *época azul*.

**“Cuando el ocaso su luz desmaya  
y brotan perlas en el zafir  
un ave triste su queja exhala  
lánguidamente cerca de mí.  
Ella me dice que en mí pensando  
inmóvil mira un cielo azul...”**  
*(El ocaso, Alberto Villalón).*

**“Azul como una ojera de mujer,  
como un listón, azul, azul, de amanecer”.**

**(Azul, Agustín Lara).**

**“En la noche añil hay un quinqué de plata  
que alumbrando va la playa azul;  
con su luz el mar es un jirón de nácar  
y las olas tejen un cantar”.**

**(Luna de Varadero, Bobby Collazo).**

**“Como un abanicar de pavorreal  
en el jardín azul de tu extravío,  
con trémulas angustias musicales  
asoma en tus pupilas el hastío”.**

**(Hastío, Agustín Lara).**

Este bolero de Agustín Lara entronca con un segundo aspecto de interés, pues en él se perfila una característica fundamental del protagonista de la literatura finisecular, el hastío.

## **El héroe decadente**

El hastío, el tedio, la melancolía, la tristeza, el desencanto, el *spleen*, constituyen lo que algunos teóricos han llamado el síndrome decadente<sup>10</sup>. Este complejo sintetiza el estado de ánimo y el espíritu del *fin de siècle* asumidos por el Modernismo como se desprende del texto de Rubén Darío (sin fecha/b: 117):

<sup>10</sup> Para mayor información sobre este tema, ver Koppen E. 1973. *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen literatur des Fin de siècle*. Berlín-Nueva York, p. 13, citado por Klaus Meyer-Minnemann, p.12.

“... que estoy lleno de pánico,  
desengaño y esplín,  
porque ha tiempo no mana  
ni una rima galana  
ni una prosa profana  
de mi viejo violín”.

*(Pequeño poema de carnaval).*

El bolero antes citado de A. Lara tiene por motivo precisamente el hastío y continúa así:

**“Has perdido la fe  
y te has vuelto medrosa y cobarde  
el hastío es pavorreal  
que se aburre de luz, en la tarde.  
Si una vez se asomó  
que no vuelva a tener la osadía  
de manchar la esmeralda de tus ojos  
vida mía”.**

Pero más allá de la mención específica al hastío o el *spleen*, un sentimiento de fracaso y desencanto recorre el texto modernista y recuerdan a Baudelaire y los decadentes con su “tristeza fin de siglo”.

“Es la tarde gris y triste.  
Viste el mar de terciopelo  
y el cielo profundo viste  
de duelo.

Del abismo se levanta  
la queja amarga y sonora.  
La onda, cuando el viento canta,  
llora”.

(Tarde del Trópico, Rubén Darío, 1965a: 51).

Esta amargura, esta tristeza, puede muchas veces llevar a la desesperación. Klaus Meyer-Minnemann (1991: 122-143) al estudiar los antecedentes de la novela de fin de siglo hispanoamericana, releva el papel del texto de Eugenio Cambaceres, *Sin Rumbo*, como uno de los primeros que plantean el tedio y la desesperación del héroe finisecular. Andrés, el protagonista, decide poner fin a su vida:

“Desalentado, rendido, postrado andaba al azar, sin rumbo, en la noche negra y helada de su vida... Pero, entonces, ¿Por qué andar, por qué vivir? A la idea de suicidio, como una puerta que se abre de pronto entre tinieblas, atrayente, tentadora, por primera vez cruzó su mente enferma”.

Esta sensación de frío, de una vida helada, sin rumbo y sin sentido aparece constantemente en el texto-bolero:

**“¡Cuánta desesperanza!, ¡qué vacío tan profundo!:  
repicar de campanas en mi tarde mortal;  
y todo el desconsuelo regado por el mundo  
parece que en mi alma se vino a congelar”.**  
(*Desesperanza*, Gonzalo Curiel).

**“Nieve, flor del agua  
que en copos de plata  
a mi corazón has venido a dejar  
tu tristeza invernal.**

**Nieve, leve y blanca  
cual pluma de cisne,  
que cubre el rosal  
que adornaba el jardín  
bajo mi ventanal (...)**

**Nieve, hoy te veo  
distinta que antaño  
a través del cristal  
que ha empañado el dolor  
con su frío glacial”.**

*(Nieve, M. Prado y B. Sancristóbal).*

Si bien el texto-bolero comparte muchas veces el pesimismo y el fracaso que gobiernan el estado de ánimo decadente, las causas de la decepción no son las mismas. Por una parte, su discurso es menos racional, es menos una meditación que lleva a una postura ante la vida, como es el caso de la desesperanza modernista. En el discurso amoroso del bolero, la actitud del enamorado es menos intelectual y más sentida, la desesperación resulta inexplicable para el sujeto, y su discurso es la huella de una quemadura, de una realidad que lo sobrepasa. En todo caso, si hay una explicación al fracaso, ésta es siempre la imposibilidad del amor.

**“Vendaval sin rumbo  
que te llevas tantas cosas de este mundo,  
llévate la angustia que produce mi dolor  
que es tan profundo.**

**Llévate de mí las inquietudes  
que me causan el desvelo,  
de vivir soñando con un imposible  
para el corazón”.**

*(Vendaval sin rumbo, José D. Quiñones).*

**“¿Y vivir para qué?  
cuando ya no hay amor.  
¿Qué me importa la vida?  
¿Y vivir para qué  
cuando ya el corazón  
ha perdido la fe?”**

*(Nada es verdad, R. Hernández y B. Sancristóbal).*

Si bien la pregunta por el sentido de la vida se puede considerar una constante cultural, interesa destacar el pesimismo y el sentimiento de derrota del cual parten los sujetos enamorados en el texto-bolero, hecho que los acerca a la tipología del hombre decadente.

Un último punto cierra este capítulo: las características físicas del ideal femenino que el bolero comparte con el texto modernista.

## Mujer divina

En este apartado se intenta abordar un aspecto fundamental de las representaciones de la femineidad en el discurso boletístico, a saber, los arquetipos físicos idealizados. Otros aspectos relativos a la mujer son expuestos ampliamente en el capítulo final de esta investigación.

Klaus Meyer-Minnemann (1991: 63-69) plantea una red de relaciones entre la pintura prerrafaelita inglesa, el Decadentismo y el Modernismo en lo referente a las cualidades físicas de la mujer. El movimiento prerrafaelita, conformado por una serie de pintores ingleses se propuso imitar a los pintores primitivos italianos. Según este autor, las representaciones femeninas del *fin de siècle* toman como modelo los tipos femeninos derivados fundamentalmente de los cuadros de Rossetti y de Burne-Jones.

Resaltan varias características en estos modelos femeninos. Por una parte, la belleza ideal aparece relacionada con la sensualidad. En el tipo de la *femme fragile* destacan atributos como la pureza, la palidez del rostro, que muchas veces es signo de la inminencia de la muerte, asociados con una gran sensualidad que se expresa en cabelleras abundantes que brillan como el sol. Aunque el color del cabello puede cambiar, pues en especial gran parte de la producción de Rossetti representa mujeres de pelo negro. También son arquetípicas la *femme enfante*, en la cual resaltan la inocencia y los rasgos infantiles y la *femme fatale*, belleza maligna, que se analiza en el último capítulo. Lo más

notable es la popularidad que obtienen estos tipos en la literatura del *fin de siècle*.

Muchos autores hacen referencias explícitas a cuadros de pintores prerrafaelitas, pero lo fundamental es que sus mujeres reflejan claramente estos arquetipos.

Según Meyer-Minnemann (1991: 63) en la novela modernista *De Sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, aparece con claridad este tipo ideal de mujer.

“Silva se ha preocupado por no permitir ninguna duda acerca de la tradición de la que proviene la imagen de Helena, cuyo perfil puro e inocente es igual al de una virgen de Fra Angélico. Notable es su cabello, abundante y magnífico, cuyos colores alternan el oro oscuro y el café castaño. Notables son sus ojos brillantes y azules y su misteriosa palidez mortuoria”.

En el texto-bolero aparece notoriamente este tipo femenino asociado con la palidez mortuoria y la pureza. Cabe destacar la importancia de las azucenas, pues es frecuente encontrar flores blancas en los cuadros prerrafaelitas, que simbolizan la pureza femenina y la fugacidad de la vida.

**“Tu piel de azucena  
recogió el poema  
de mi soledad,  
y en tu frente buena,  
como una diadema,  
tembló mi ansiedad.**

**Tu boca preciosa  
y el sueño de rosa**

de tu palidez  
provocó, impetuosa,  
la inquietud curiosa  
de amar otra vez”.  
(Sorpresa, Gonzalo Curiel).

“La palidez de una magnolia invade  
tu rostro de mujer atormentada  
y en tus divinos ojos verde jade,  
se adivina que estás enamorada”.  
(*Enamorada*, Agustín Lara).

“Yo sé que te mueres  
cual pálido cirio”.  
(*No me quieras tanto*, Los Panchos).

Otro ejemplo que refleja notablemente este ideal de belleza femenina es la musicalización del poema de Amado Nervo, *Amémonos*<sup>11</sup>.

“Buscaba mi alma con afán tu alma,  
buscaba yo la virgen que a mi frente  
tocaba con su labio dulcemente  
en el febril insomnio del amor.  
Buscaba yo la mujer pálida y bella  
que en sueños me visita desde niño (...)  
Como en la sacra soledad del templo  
sin ver a Dios se siente su presencia  
yo presentí en el mundo tu existencia  
y como a Dios sin verte te adoré”.

<sup>11</sup> Aunque esta canción originalmente no es un bolero, existen versiones “bolereadas” de la misma.

Es importante destacar en este poema-bolero, además de la palidez del rostro, la idealización de la mujer. Este es un aspecto fundamental del arquetipo prerrafaelita que intenta preservar la pureza femenina, ya sea a través de la muerte que no permite la corrupción, o imponiendo una distancia insalvable entre el hombre y la mujer ideal, intocable.

Para Klaus Meyer-Minnemann (1991: 68) la heroína de la noche *De Sobremesa* es un buen ejemplo de esta idealización:

“... Helena cumple las condiciones bajo las cuales puede tener efecto el ‘Eros de la lejanía’: éste -por obra del cual Fernández no necesitaría contar con la estrecha cercanía del objeto de su veneración- es uno de los supuestos de la idealidad de la amada. También el temprano fallecimiento de Helena forma parte de este contexto; incluso más que los rasgos propios de la virgen y del ángel, es la muerte la que garantiza la incorruptibilidad y la pureza del ideal (...)”.

El tema de la distancia como estrategia idealizadora es tratado en el capítulo final, a partir de la lectura de un texto de Federico Nietzsche que realiza Jacques Derrida. Por ahora es importante destacar la presencia de este carácter idealizado de la mujer en el texto-bolero y de su vinculación con el Modernismo.

En el texto-bolero también resalta el tipo de la mujer angelical y virginal, cargada de sensualidad, tan frecuente en el *fin de siècle*.

“Por ese cuerpo orlado de belleza,  
tus ojos soñadores y tu rostro angelical,  
por esa boca de concha nacarada,  
tu mirada imperiosa y tu andar señorial,  
te comparo con una santa diosa,  
Longina seductora cual flor primaveral,  
ofrendando con notas de mi lira  
con fibras de mi alma tu encanto juvenil”.  
(*Longina*, Manuel Corona).

“Perfume de gardenias tiene tu boca,  
bellísimos destellos de luz en tu mirar.  
Tu boca es una rima de alegres notas  
que mueven tus cabellos cual ondas de la mar.  
Tu cuerpo es una copia de Venus de Citeres  
que envidian las mujeres cuando te ven pasar.  
Y llevas en tu alma la virginal pureza  
por eso es tu belleza de un místico candor”.  
(*Perfume de gardenias*, Rafael Hernández).

Otro modelo de mujer que fascina al *fin de siècle* es la “belleza otoñal” que presenta ciertos rasgos de madurez y decadencia, que se reflejan en las ojeras y en el ambiente crepuscular en que se ven inmersas. Es posible encontrar las marcas de este tipo de belleza también en el texto-bolero. Las ojeras se convierten prácticamente en una obsesión en la producción textual de Agustín Lara. Estos son sólo algunos ejemplos:

**“Deja que en el secreto de tus ojeras  
duerman las golondrinas de mis pesares.  
Déjame la limosna de tus promesas  
y el bálsamo aromado de tus cantares.  
Traza sobre mi boca la serpiente  
de un beso que dibuje tus ansiedades,  
pinta un arco de luz en mi desilusión  
serpentina que enredas mi corazón”.**  
(*Serpentina*, Agustín Lara).

**“Tus pupilas eran de fuego,  
tus pupilas eran de luz  
y la sombra de tus ojeras  
era un pedazo de cielo azul”.**  
(*Tus pupilas*, Agustín Lara).

**“Y en la sombra de tus ojeras  
se ven las palmeras  
borrachas de amor”**  
(*Palmeras*, Agustín Lara).

Como se desprende de este apartado, es posible señalar, a partir de los diferentes puntos de encuentro, una red de relaciones intertextuales entre el texto-bolero y el Modernismo hispanoamericano, sobre todo en la propuesta estética de ambos.

Una vez trazado someramente el recorrido del discurso del amor-pasión, de la poesía cortés al Romanticismo, y habiendo planteado los vínculos entre el bolero y el

---

Modernismo, es posible adentrarse en el estudio de las características que asume específicamente el discurso amoroso del bolero en tanto discurso del amor-pasión. Este es el propósito del capítulo siguiente.

## Capítulo III

# *Dos seres en uno*

*Somos dos seres  
en uno*

*que amando se mueren,<sup>6</sup>  
para guardar en secreto  
lo mucho que quieren.*



## Dos seres en uno

*“Ni la cultura ni su destrucción son eróticas: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica”.*

*Roland Barthes*

### **El mito del amor-pasión**

Suponer que dos seres pueden unirse en uno, es la exigencia del amor-pasión. Al tomar la fórmula de Julia Kristeva (1988: 4) que dice que en el amor “yo ha sido otro” se muestra la fragilidad del estado amoroso como aquel en el cual el enamorado acepta de buen grado perderse en el otro. Pero, y esto es lo importante, estamos en las puertas de una transgresión, no sólo de la prohibición sino que también de los límites del yo.

Se trata pues de ese espacio del *erotismo* concebido (Bataille: 1985) como transgresor y violento.

En este sentido es importante el planteamiento del psicoanálisis respecto del erotismo. Para esta teoría, la imagen es el motor de las pulsiones eróticas, donde el yo es atrapado, captado en la imagen del otro. Como plantea Helí Morales (1992: 299):

“El yo a través del otro puede libidinizar al mundo. El yo libidinizando la imagen de sí mismo en el otro,

puede libidinizar la otredad (...) El yo nace bajo la tensión agresiva con el otro. La agresividad es intrínseca a la relación imaginaria del yo y del otro (...) Lo erótico no se agota en la fascinación, incluye el riesgo de la destrucción; de la propia o de la ajena. La imagen del otro fascina porque implica el riesgo del amor pero también el riesgo de la muerte. El otro, la imagen del otro, es el imán de la pasión amorosa y mortal (...) El rostro ante el cual el yo se fascina es el rostro del amo absoluto: la muerte”.

No en vano el rapto amoroso puede ser concebido como un estado cercano a la locura y a la muerte pues, al igual que éstas, la fascinación amorosa se escapa de la estructura del pensamiento lógico.

Pero según el psicoanálisis, el erotismo no se agota en el imaginario, sino que pasa por el registro simbólico, pues no hay sujeto sin lenguaje. Según Helí Morales (1992: 301):

“El erotismo es un acto ligado a las extensiones sociales, es una relación con ritos, juegos y azares; es una pasión legislada. La legislación erótica es su contradicción y su condición. Lo erótico es un juego humano; sus reglas existen, pero para ser transgredidas. Lo erótico tiene que ver con la transgresión; transgresión que señala la existencia de la regla y su atentado. Pero el erotismo no es sólo lenguaje”.

Si la regla y su transgresión son elementos consustanciales del erotismo, es posible comprender el vínculo estrecho entre el discurso del amor-pasión y su opuesto, el matrimonio, que ha sido apuntado en el capítulo anterior.

En el discurso amoroso del bolero, en tanto discurso de amor pasional, emergen de manera constante amores prohibidos que escenifican la estructura del erotismo en tanto transgresión de las leyes e instituciones sociales. Es precisamente la prohibición la que exalta el deseo.

**“Yo sé que aunque tu boca me enloquezca,  
besarla está prohibido, sin perdón,  
y sé que aunque también tú me deseas,  
hay alguien interpuesto entre los dos”.**  
*(Prohibido, M. Sucher y C. Bahr).*

**“Pero que ha de importarme todo lo que me digan  
si no te he de olvidar;  
que si es pecado amarte, yo seguiré pecando,  
¿por qué lo he de negar?”**  
*(Mil besos, Emma Valdelamar).*

**“Amor que por demás eres ajeno,  
que vienes a mis brazos generoso,  
sabiendo que es mortal ese veneno  
que brindas con tus labios primorosos,  
jugándote la vida en un beso,  
amor travieso, ajeno y peligroso”.**  
*(Amor robado, Esteban Taronji).*

Para que surja el deseo es necesaria la palabra, pero el deseo no se agota en ésta. Es entonces preciso introducir una última dimensión del erotismo: el erotismo en lo real.

Para Helí Morales (1992: 301-302):

“El erotismo es un acto de lenguaje que muestra los límites del lenguaje: en el erotismo el lenguaje anida en los cuerpos; pero la carne destruye al lenguaje conservándolo como horizonte fantasmático. La disolución del lenguaje y su presencia como horizonte señala al erotismo como fantasmático, es decir, relacional”.

Es precisamente lo fantasmático lo que une indisolublemente los tres registros: imaginario, simbólico y real. De esta construcción compleja es posible derivar una explicación de ese vínculo estrecho que une amor y muerte en el discurso del amor-pasión. Es gracias a que el erotismo y el amor se dan en el punto de cruce de los tres registros, que puede existir un discurso amoroso con tales características.

El enamorado pasional es capaz de fascinarse ante su propia muerte, parapetado en lo simbólico, que posibilita el juego, la transgresión, el intercambio de posiciones, e incluso el deseo de fusión absoluta con el otro a partir de la disolución de los límites del yo.

Eunice Cortés (1992: 145) plantea que en el amor-pasión contemporáneo (la ideología amorosa de la pareja) se hace encarnar al partenaire el lugar privilegiado que ocupa la dama en la lírica cortés:

“... Tú eres todo para mí y sin ti yo muero; es el sufrimiento mortífero por la intolerancia a la imposibilidad de satisfacción con el objeto real”.

El discurso bolerístico recoge de la larga tradición del discurso amoroso occidental, un mito: el mito del amor-pasión.

Como se plantea en el capítulo anterior, el amor-pasión como estructura discursiva logra cristalizar en la transformación cultural ocurrida en el siglo XII, en la Europa cristiana, específicamente en el midi francés y se vincula con el horizonte ideológico de la época. Tres ejemplos representativos de la construcción de este mito son la lírica cortés, el relato de Tristán e Isolda y la historia de Abelardo y Eloísa, de cuya existencia dan cuenta sus cartas. Poesía, novela e historia se estructuran a partir de un eje común, *el vínculo entre el amor y la muerte*.

Este vínculo es de importancia capital para la comprensión del discurso bolerístico. Rougemont (1986: 24) señala que:

“El mito actúa en todos los lugares en que la pasión es soñada como un ideal y no temida como una fiebre maligna; en todos los lugares en que su fatalidad es requerida como, imaginada como una bella y deseable catástrofe”.

En palabras de bolero:

**“... morir a mí nada me importa si la muerte  
me ayuda a soñar con tu amor”.**

**(Soñar, Arturo “chino” Hassán).**

Vale la pena resaltar un hecho notable de la historia de Tristán. Cuando los dos amantes escapan del rey Marcos (marido de Isolda y tío del protagonista) para esconderse en el bosque, Tristán coloca su espada en medio del lecho para separar los cuerpos. La espada, símbolo de la ley y el poder, no permite la unión carnal de los amantes, precisamente en el momento en que han conquistado la libertad. ¿Qué es lo que está en juego entonces en el amor-pasión?

La novela parece demostrar que no se trata de la mera unión carnal de los amantes, ni de la posesión física de los cuerpos. Por el contrario, parece como si se tratara de retardar la realización del acto, pues los amantes intuyen que en la sexualidad quizá se consumiría la pasión, se acabaría la seducción.

La escena del amor-pasión no se desarrolla en el lecho. Como se plantea en el capítulo anterior, el motor de la pasión es la exaltación de un ideal de trascendencia que se deriva de doctrinas religiosas heréticas que tienen su origen en el maniqueísmo<sup>12</sup>. Así se explica también la estructura del amor cortés, que canta a una dama inalcanzable (frecuentemente casada) que siempre dice que no. Cuanto más se niegue la dama, más se acrecienta el deseo.

El discurso bolerístico expresa constantemente esta estructura de la imposibilidad del amor y la exaltación de los obstáculos legales-sociales que impiden su realización.

**“Se enamoró un pobre bardo  
de una chica de la sociedad,  
era su vida la del pobre payaso**

que reía con ganas de llorar (...)

Y la niña que no sabía nada

que el bardo la adoraba,

con otro se casó.

Y dicen que una noche de luna

bajo un cielo de estrellas

murió el trovador,

cuentan los que le conocieron

que esa noche sintieron

las quejas de su amor.

La niña cuando supo la historia,

la verdadera historia, del pobre trovador

decía sollozando en su locura

hoy me mata la amargura

porque yo también le amé”.

(*El bardo*, Bobby Capó).

Es importante destacar la denominación de bardo y trovador que asume el enamorado en este bolero, que lo acerca a la lírica medieval. Por otra parte, como todo texto del amor-pasión, este bolero termina con la muerte y la locura de los protagonistas.

Por su parte, la historia de Abelardo y Eloísa es una muestra desgarradora de la puesta en práctica del discurso del amor cortés. Su historia conmovedora se conserva gracias a la importancia social de los protagonistas. Abelardo está considerado como el prototipo del intelectual moderno, pues fue el primero en oponer el razonamiento lógico a los argumentos de autoridad de las fuentes. Eloísa al encarnar

el ideal cortés que opone el amor al matrimonio y condena a este último, desempeña un papel de avanzada para una mujer del siglo XII.

Pero lo fundamental de esta historia para nuestros fines, es que en ella se observa nítidamente la actuación del ideal del amor cortés, del amor pasional, es decir, el vínculo entre amor y muerte.

Sueño eterno y mortal, única posibilidad de abolir las diferencias, los amantes sólo logran la unión perfecta después de la muerte.

“Según la crónica de Saint Tours que consta en la Biblioteca Nacional de París, cuando Abelardo murió (1142) sus restos fueron depositados de acuerdo a su voluntad expresa, en una tumba en el Parácleto. Y cuando murió Eloísa (1164), fue enterrada en la misma tumba. Aseguran que al ser depositado el cuerpo de Eloísa, Abelardó abrió los brazos para estrecharla amorosamente y que dos personajes dignos de fe presenciaron el prodigio” (Cortés: 1992: 150).

Se hace necesaria una comparación de la leyenda con el discurso amoroso del bolero. ¿Supervivencia del mito del amor-pasión en el texto-bolero y convergencia de la muerte simbólica y la muerte real?

Alberto Villalón uno de los primeros compositores cubanos de boleros recoge un poema de Carlos Borges y lo musicaliza: *Boda negra*. Se trata al igual que en la historia

de Abelardo de una leyenda que cuenta el viejo enterrador de la comarca. Un enamorado a quien la muerte le ha arrebatado a la novia, obsesionado con la tragedia visita todas las noches su sepulcro, hasta que una noche horrenda, destruye la lápida y se lleva a la novia a su casa. Allí celebra la boda, adorna con cintas el esqueleto de la muerta y besa su boca descarnada. El bolero termina así:

**“Llevó a la novia al tálamo mullido  
se acostó junto a ella enamorado  
y para siempre se quedó dormido  
al esqueleto rígido abrazado”.**

**(Boda negra, Alberto Villalón sobre versos de C.  
Borges).**

El bolero responde al mandato del amor-pasión, traspasando la barrera que separa la vida de la muerte.

**“... mira que si muriendo tu voz escucho  
puede después de muerto que te responda”.**

**(Reclamo místico, Miguel Matamoros).**

Encontrar rastros del mito del amor-pasión en el discurso del bolero implica la supervivencia de éste en el discurso amoroso occidental. El bolero constituye una reelaboración de este mito, situado en adelante entre palmeras y mecido por el ritmo del mar. La supervivencia de este mito en el discurso del bolero lleva a plantearse una interrogante:

¿Cuál es la razón por la cual un mito surgido en el siglo XII se ha convertido en una de las marcas del discurso amoroso de Occidente?, y, más aún, ¿qué lo impulsa a seguir operando en el siglo XX, en el discurso bolerístico? ¿No será que este mito responde a una carencia fundante del sujeto y por consiguiente a la problemática de su relación con el objeto de amor?

Julia Kristeva (1988: 4) se refiere al amor-pasión de la siguiente manera:

“Sin embargo, lejos de ser un entendimiento, el amor-pasión equivale menos al plácido sueño de las civilizaciones reconciliadas con ellas mismas que a su delirio, su desunión, su ruptura. Frágil cresta donde muerte y regeneración se disputan el poder”.

El amor-pasión se funda en un mandato imposible de lograr, a saber, que la fusión entre dos seres distintos sea total y definitiva. Unión que pretende un absoluto, como canta el bolero: “dos seres en uno”.

Esta simbiosis de los amantes es estructuralmente imposible. Para lograrla es necesario abolir todas las diferencias, traspasar los límites de la identidad, perderse en el otro. Fusionar dos seres en uno sólo es posible a través de la muerte. Esta muerte puede ser real o simbólica, lo que vale la pena señalar, es el vínculo imaginario entre el ideal de completud (que subyace en todo el discurso del amor-pasión occidental) y la muerte.

En palabras de bolero:

**“Somos dos seres en uno que amando se mueren  
para guardar en secreto lo mucho que quieren  
pero que importa la vida con esta separación”.**  
(*Somos*, Mario Clavel).

Es precisamente la búsqueda de la completud la que activa el discurso amoroso. La relación amorosa tiene como base una falsa promesa, a saber, que el otro o la otra es capaz de colmar mi deseo. Por esta razón todo amor es impulsado por la fascinación especular, imaginaria, es un juego ante el espejo, una ilusión.

La figura del amante pasional se asemeja a una cuerda tensa de guitarra y su discurso es interminable, loco, ansioso, y se fuga hacia adelante para no ver el vacío, la ausencia que lo funda.

**“Por qué no he de decirlo si fundes tu alma  
con el alma mía, (...) quiero gozar esta vida  
teniéndote cerca de mí hasta que muera”.**  
(*Amar y vivir*, Consuelo Velázquez).

**“Mi bien, no digas no  
tú y yo ya no somos dos  
el eco de un violín  
que suena como mil,  
nos unió”.**  
(¿).

La imposibilidad de satisfacción amorosa como plantea la teoría psicoanalítica, es estructural. “*Somos un sueño imposible que busca la noche*”, canta el bolero, donde la noche es metáfora de la muerte.

Existe un desfase entre el objeto (perdido) causa del deseo y el objeto deseado. Jacques Lacan (1981) llama a este objeto causa del deseo el “objeto a” y plantea que éste no pertenece al objeto deseado. El “objeto a” es un exceso, un plus, irreductible tanto al sujeto deseante como al objeto deseado. Este objeto causa del deseo (en tanto faltante) es el exceso que la experiencia del amor no logra asir.

La experiencia amorosa (debido a lo inasible de la causa del deseo) es una experiencia de pérdida. Por esta razón el amor tiende a eliminar lo insoportable de la diferencia, para no tener que vérselas con esa pérdida. Es sólo en la muerte donde se puede abolir la diferencia y lograr una fusión plena con el objeto de amor.

Fusión, goce, muerte. El discurso amoroso del bolero le canta al amor más allá de la vida.

La vida es poca cosa ante la inmensidad del ideal de trascendencia que impulsa a los amantes pasionales. O como canta el bolero:

**“Espérame en el cielo, corazón,  
si es que te vas primero  
nuestro amor es tan grande y tan grande  
que nunca termina y esta vida es tan corta  
que no basta para nuestro idilio”.**  
*(Espérame en el cielo, Paquito López Vidal).*

Degradación de la vida terrenal como valor supremo, ante el ideal trascendente de fusión (in)mortal con el ser amado. Inversión jerárquica de la pareja vida/muerte, en la cual el polo negativo adquiere una valoración positiva. La muerte es vista como puente hacia la inmortalidad, como la única vía para despojarse del peso de la materia y de sus límites.

Para comprender el vínculo entre el discurso del amor-pasión y el ideal de trascendencia es necesario remontarse a los orígenes del mito. Denis de Rougemont (1986: 114) plantea lo siguiente:

“En el siglo XII una herejía neo-maniquea, venida del cercano oriente por Armenia y Bulgaria, la de los cátaros ascetas que condenan el matrimonio pero que fundan una “iglesia de amor” opuesta a la iglesia de Roma, invade rápidamente Francia. Simultáneamente una forma totalmente nueva de poesía nace en el sur de Francia, patria cátara: canta a la dama de los pensamientos, a la idea platónica del principio femenino, al culto al amor contra el matrimonio”.

Rougemont propone que un vínculo estrecho une a la herejía cátara con la lírica provenzal. Ambas comparten las mismas coordenadas espacio-temporales, pero además y esto es fundamental, se estructuran a partir de un concepto similar del amor. La herejía cátara, por ser de origen maniqueo, considera imposible la unión entre el bien y el mal, entre Dios y el hombre. Por esta razón, la materia (asociada con el mal) debía abandonarse para lograr la fusión con el

ser supremo. La vida terrenal, el cuerpo, son degradados en aras del ideal trascendente de fusión con el bien absoluto en la muerte. La poesía cortés asume este principio herético idealizante dotando de lenguaje a la pasión. No es casual que los místicos españoles hayan adoptado este lenguaje - que tiene raíces marcadamente religiosas- para expresar su relación con Dios.

Este ideal de trascendencia opera en el mito del amor-pasión, ya se trate de la leyenda de Tristán e Isolda, de la historia de Abelardo y Eloísa o de su versión moderna en el discurso amoroso del bolero.

La muerte es deseada, vivida como un bien, como la posibilidad de dejar de sufrir a causa de la separación del objeto de amor. Este objeto amoroso que para los místicos cátaros era Dios y para la poesía cortés estaba encarnado en la dama, en el discurso amoroso del bolero se convierte en el otro, hombre o mujer, al cual amo, y que generalmente se expresa en el tú.

Ante el ideal de completud la vida no significa más que sufrimiento por la separación. O en palabras de bolero:

**“No me dejes solo mira que me muero  
si no estoy contigo.**

**No me dejes solo hoy que necesito  
mucho más de ti”.**

**(Amor ciego, Rafael Hernández).**

Relación imaginaria con el objeto de amor que supone una complementariedad, en la que, el sujeto asume que

el otro, el objeto, podrá llenar el vacío alrededor del cual se constituye su subjetividad.

El amante juega a encontrar el objeto perdido que podrá colmarlo, pues se imagina que el otro tiene lo que a él le falta. Esta relación es siempre una utopía, una ilusión.

El psicoanálisis es categórico en cuanto a la imposibilidad de satisfacción con el objeto real. Más bien, es el objeto en su condición de faltante el que abre la posibilidad de desear, es decir, de constituirse en sujeto.

Por su parte, el discurso bolerístico propone un ideal de completud que actúa *como si*, el otro, el objeto de amor, pudiera colmar el deseo del sujeto, de tal manera que se sufre por la ausencia del objeto y se niega así el vacío sobre el cual se estructura la subjetividad y la imposibilidad de la relación amorosa entre un sujeto y su objeto.

En este sentido es importante referirse al planteamiento de Jacques Lacan (1981: 85) con respecto al amor cortés. Para este teórico éste se basa en la imposibilidad de la satisfacción amorosa, ya que se coloca a la dama en un lugar inalcanzable, para "*fingir*" que son los mismos sujetos los que obstaculizan la relación.

Al colocar a la dama en un lugar inalcanzable se mantiene vigente el ideal de completud, pues no se sufre por la inadecuación del objeto al deseo del sujeto, sino por la ausencia. De esta manera se conjura el vacío, que no es otra cosa que la muerte, para convertirla en una muerte trascendente y voluntaria, más allá de la vida. El horror al vacío queda entonces superado.

El padecimiento de la imposibilidad de satisfacción con el objeto, se convierte en un goce incomprensible, que

emerge al igual que en la lírica cortés, en el discurso amoroso del bolero:

**“... y tanto de dolor me ha saturado  
que siento un gozo inmenso en el sufrir”.**

*(Miedo al desengaño, Rodrigo Prats).*

Para observar la puesta en juego del amor-pasión en el texto-bolero es útil retomar la noción de “figura” que plantea Barthes (1985: 13) como un retazo de discurso:

“Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La **figura** es el enamorado haciendo su trabajo”.

Algunas figuras se repiten a lo largo del devenir discursivo bolerístico, atrapan el afecto, lo dicen. Al igual que las formaciones del inconsciente, las figuras insisten o son “necias” como diría Lacan.

La insistencia o repetición de las figuras ha sido precisamente el criterio para seleccionarlas. La espera, el llanto, el retorno al seno materno y el beso emergen constantemente en el discurso amoroso bolerístico, más allá de la época o del país de origen.

## Espérame en el cielo

Una de las características fundamentales del amor-pasión que se refleja en la leyenda *Tristán e Isolda*, es la exaltación de los obstáculos que impiden la realización del amor. Cuando los impedimentos sociales desaparecen, Tristán los inventa para reavivar el fuego de la pasión, y permitir el desarrollo de la novela. Se trata de retardar el final de la historia, que no es otro que la muerte de los protagonistas.

En el discurso bolerístico se repite una figura que puede ser denominada “la espera”, pues generalmente el amante que canta en el bolero desespera de esperar. Pero lo más notable es que esta espera es gozosa, el enamorado en el bolero *disfruta* de su condición doliente. Más que un canto a la realización del amor, el bolero pone en escena el desgarramiento producido por el abandono y la ausencia del objeto de amor. O como plantea Barthes (1985: 125): “La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: yo soy el que espera”.

Como canta el bolero:

**“¿Para qué la quiero, para qué la espero  
si nomás se me hace pedazos el alma de tanto esperar?”  
(Caminos de ayer, Gonzalo Curiel).**

En el amor siempre se espera, dondequiera que haya espera hay amor, pues el sujeto se enfrenta a un objeto presente-ausente, que pone límites a su entrega, que marca un tiempo y un espacio a su darse. Hacer esperar. ¿No es siempre un atributo del poder?

El amante en el bolero es presa de la ambivalencia y enloquece al tratar de descifrar los signos de amor que cree entrever en el más mínimo gesto de su amada. El amante en el bolero pregunta constantemente si su amor es correspondido. Pero lo fundamental de esta pregunta se diluye en las delicias de la espera, que es degustada con pasión.

**“Y así pasan los días y yo *desesperado*  
y tú, tú contestando, quizás, quizás, quizás...”**  
(*Quizás, quizás*, Osvaldo Farrés).

Retardo en la consecución del fin último: la muerte, el discurso del bolero es un rodeo. Abismo que fascina, distancia que enloquece. Al igual que las pruebas a las que se somete voluntariamente el héroe épico Tristán, a lo largo del relato que finaliza con la muerte de sus protagonistas, el obstáculo (la espera en el discurso del bolero) acrecienta la pasión de amor.

La espera es una muerte lenta, un signo de la intermitencia del amor, un indicio de la pérdida y el abandono, un prólogo de la muerte.

**“Solo sé que nada espero, que me muero  
de tanto soñar”.**  
(*Te quiero*, Agustín Lara).

Pero más aún, la espera puede ser equiparable a ese juego con el carrito que Freud observa en el niño, y que lo ayuda a soportar la ausencia de su madre. A través del juego el niño fantasea que puede dominar las fluctuaciones entre la

presencia y la ausencia del objeto de amor. De la misma manera, el enamorado en el bolero preso de la paradójica figura de la espera juega a tener en sus manos el destino, a manejar la presencia del otro como si de veras lo poseyera.

**“No quisiera quererte, pero te quiero  
ese castigo tiene la vida mía.**

**Por tenerte conmigo me *desespero*  
pero si te acercaras me alejaría.**

**No quisiera que vuelvas,  
pero te *espero*”.**

**(*No quisiera quererte*, H. Guarany-Pistelli).**

Se trata de continuar deseando eternamente, de desear el deseo. De ganarle a la muerte en su mismo terreno, pero no evitándola, sino entregándose a ella con locura, totalmente, como finaliza el bolero anterior:

**“Si vivo por tu amor, por tu amor muero,  
y si te murieras me moriría”.**

Bolero en el cual se escucha el eco de un poema de Santa Teresa:

**“Vivo sin vivir en mí  
y tan alta vida espero  
que muero porque no muero”.**

La espera se convierte ella misma en fin pues “nada espero”. Lo que cuenta es el acto de esperar, de retardar el clímax de la pasión.

**“Quién sabe hasta cuando viviré esperando  
que cambie mi suerte o venga la muerte  
como bendición”.**

*(Misericordia, Miguel Angel Valladares).*

La frontera entre la vida y la muerte se vuelve difusa, convertida en portillo por el cual se desplaza el enamorado a su antojo.

**“Te esperaré en la vida y en la muerte  
siempre te esperaré”.**

*(Espero por ti, Rodrigo Prats y M.A. Macau).*

La espera se juega en el campo imaginario. Como plantea Barthes (1985: 125):

“El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio”.

El discurso amoroso occidental está cruzado por esta espera alucinatoria. Carlos Alvar (1987: 93) narra una leyenda medieval, en la cual el trovador Jaufré Rudel (uno de los máximos exponentes de la poesía cortés), se enamora de la Condesa de Trípoli sin haberla visto jamás. Con el deseo de conocerla se hace cruzado y se embarca contrayendo una enfermedad mortal. La nave lo lleva hasta los brazos de la

condesa, y el trovador moribundo agradece a Dios el haberle mantenido con vida para poder contemplar a su amada. Finalmente, la condesa lo besa y el trovador muere entre sus brazos.

El amor es entonces, en cierta medida, indiferente respecto de la elección de su objeto, y este último no vale por sí mismo sino por otra cosa. Eunice Cortés (1992: 149) dice:

“... entre el sujeto y el objeto real que se imaginaria como satisfactorio no hay correspondencia biunívoca (...) Existe una falla estructural de correspondencia libidinal, entre el deseo del sujeto y su objeto imposible”.

También en el discurso bolerístico encontramos muestras de este enamoramiento de un objeto desconocido, que es proyección de las necesidades del sujeto que ama.

**“Sin saber que existías te deseaba,  
antes de conocerte te adiviné,  
llegaste en el momento que te esperaba,  
no hubo sorpresa alguna cuando te hallé”.**

*(Presentimiento, P. Mata y E. Pacheco).*

**“Buscaba mi alma con afán tu alma (...)  
Buscaba yo la mujer pálida y bella,  
que en sueños me visita desde niño (...)  
Yo presentí en el mundo tu existencia  
y como a Dios sin verte te adoré”.**

*(Amémonos, ?).*

El enamorado espera, pero ya sabe lo que va a encontrar. Mientras espera el amor, fantasea el objeto, lo alucina.

Estamos de nuevo en las puertas del narcisismo, o como plantea Kristeva (1988: 5): "...el amor reina entre las fronteras del narcisismo y la idealización".

El problema del narcisismo se ubica en el centro de la relación sujeto/objeto (como la entiende el psicoanálisis lacaniano), y ayuda a comprender la razón por la cual el objeto de amor nunca es, ni puede ser suficiente para colmar la demanda del sujeto. El psicoanalista Víctor Novoa en (1992: 80) lo plantea de la siguiente manera:

"El amor naciente contiene el germen de las promesas incumplidas que hacen de los enamorados un blanco propicio para el intercambio de reproches por no cumplir algo que está más allá de lo que se puede dar, sin que por esto se deje de ofrecer".

La condición de posibilidad de la función deseante está más allá de su sentido pues escapa al orden significativo, no es designable por éste. El deseo surgirá de una pérdida que va acompañada del borramiento de las huellas del objeto de modo que el deseo es un deseo inconsciente. Es imposible entender el deseo sin una pérdida que lo funde. Podemos, entonces, preguntar ¿qué se pierde? Daniel Gerber (1992: 99) contesta esta pregunta:

"... se pierde nada porque la pérdida es anterior a lo que se pierde. La paradoja puede aclararse sin embargo si se piensa que lo que está en juego es la inclusión del sujeto en lo simbólico y éste se caracteriza esencialmente porque rige en él la prioridad lógica, la prevalencia del

lugar vacío con relación a los elementos significantes que lo componen. Ante todo, lo simbólico no es un conjunto de símbolos portadores de una significación cualquiera sino una red de elementos diferenciales que se estructura alrededor de un sitio vacío”.

Este sitio vacío es el lugar de la pérdida originaria, pues ésta es, ella misma el origen. Además este lugar vacío está cernido por la articulación signifiante.

El discurso amoroso del bolero canta a partir de este vacío para fugarse, para negarlo en una carrera insensata contra la incompletud, en la cual los corredores se demoran, se detienen, esperan, pues el gran premio final no es otra cosa que la muerte. Muerte que no sólo está en el porvenir sino que marca al sujeto desde su nacimiento. Aquí entronca una segunda figura que tiende a restablecer el Uno, el retorno al seno materno, en la cual la muerte se presentifica como abolición de las diferencias, como sustracción al deseo, como simbiosis con la madre, con el objeto de amor primario.

## **La fragancia del edén perdido**

En el capítulo I se plantea la existencia de una relación estrecha en el discurso bolerístico entre el elemento agua y el principio femenino. Las metáforas recurrentes que asocian los ojos y pupilas de la mujer con el mar o el lago, dan testimonio de la filiación del discurso bolerístico con el discurso amoroso occidental.

En este apartado se trata de abordár el principio femenino a partir del concepto que Julia Kristeva (1988: 212) propone en su artículo “*Stabat Mater*” y que denomina lo “semiótico materno”. Kristeva recupera a través de éste la construcción simbólica del cristianismo que asocia la femineidad con la maternidad, y cuya máxima expresión se da en el culto a la Virgen María:

“Finalmente, la relación con María y de María será considerada como prototipo de la relación de amor y asumirá, con este fin, dos aspectos fundamentales del amor occidental: el amor cortesano y el amor del niño, adoptando así toda la gama que va de la sublimación al ascetismo y al masoquismo”.

Interesa recalcar del fragmento anterior la relación entre dos tipos de amor, el cortesano y el del niño por la madre. En nuestra civilización la representación consagrada de la femineidad es absorbida por la maternidad, que es la fantasía que alimenta el adulto, ya se trate de un hombre o de una mujer, de recuperar el continente perdido, de volver al paraíso o en términos psicoanalíticos, se trata de una idealización de la relación simbiótica madre-hijo. Relación que en un primer momento no está marcada por la diferencia y el niño vive su cuerpo como un *continuum* con el cuerpo de su madre. Esta relación primaria se convierte en el paradigma de la relación amorosa, pues se recuerda-reconstruye como un estadio de completud.

Kristeva (1988: 209) entiende *lo maternal* como:

“... el principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una catástrofe de identidad que hace que el nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo”.

Lo semiótico materno remite, entonces, a una etapa del desarrollo humano anterior al lenguaje (aunque no extralingüística, pues la madre es un sujeto habitado por el lenguaje). En esta etapa prelingüística y preedípica, el niño vive la ilusión de estar fundido con el cuerpo de la madre. Emilia Macaya (1992: 86) manifiesta al respecto:

“Lo semiótico queda asociado así a la etapa del desarrollo psíquico en la cual el niño, sintiéndose fundido con la madre, percibe el mundo a través de los ritmos (latidos) y melodías (movimientos) que tal cuerpo genera”.

Lo semiótico materno es un más acá del lenguaje donde se pone en juego su lógica, su ley y se abre un espacio a lo reprimido, lo transverbal, lo inconsciente.

El discurso bolerístico en la relación música-letra se devela como un texto pulsional, semiótico, donde el ritmo es una de sus marcas fundamentales. Su voluptuosidad textual estalla en el ritmo musical, en la cercanía de los cuerpos que bailan entrelazados y recuerdan la cópula, en el abrazo que intenta abolir las diferencias, en los movimientos cargados de sensualidad, en la textura erótica de una voz. Esta dimensión

semiótica del texto-bolero -más allá del baile y de la música- se inscribe en su retórica, se metaforiza como deseo de retorno al seno materno o de recuperar la unión primaria perfecta.

**“Soy prisionero del ritmo del mar,  
de un deseo infinito de amar y de tu corazón”.**  
(*Prisionero del mar*, L. Arcaraz y E. Cortázar).

Bolero en el cual destaca la recurrencia al elemento líquido, en este caso el mar, gran útero continente y la referencia al ritmo, que es una de las características de lo semiótico materno. Ser *prisionero del ritmo del mar* ¿no es acaso la pérdida del deseo?, ¿no es ubicarse más allá de toda posibilidad de demanda?

Se trata de una metáfora que expresa una relación simbiótica primigenia, en la cual el elemento materno absorbe al sujeto. El bolero (en forma ambivalente pues es posible observar un goce del sujeto en su estado cautivo) retrocede ante la aniquilación total del enamorado y finaliza con una súplica de liberación.

**“Ven mi cadena de amor a romper,  
a quitarme la pena de ser  
prisionero del mar”.**

En el texto-bolero también se metaforiza el deseo de retorno al seno materno como la búsqueda del paraíso perdido, al adueñarse y musicalizar un poema de Amado Nervo:

**“Amar es empapar el pensamiento con la fragancia del edén perdido, amar, amar es llevar herido con un dardo celeste el corazón.**

**Es tocar los dinteles de la gloria,  
es ver tus ojos, es escuchar tu acento,  
es llevar en el alma el firmamento  
y es morir a tus pies de adoración”.**

**(Amémonos, ? ).**

Nuevamente encontramos en el texto-bolero el elemento agua (empapar) asociado con el ideal de completud en la frase “en el alma llevar el firmamento” y el deseo de fusión absoluta en la muerte. Cabe resaltar también las imágenes sensoriales que se estructuran a partir de los verbos tocar, ver, escuchar que remiten a lo maternal, en un proceso de erotización de la escucha (el oído), la vista (los ojos) y la piel.

Otro sentido que aparece frecuentemente en el texto-bolero es el del olfato, pues se hace referencia constante a perfumes y fragancias. En este caso se hace referencia nada menos que a la “fragancia del edén perdido” (¿al olor del cuerpo materno?).

El texto se pasea por la fragmentariedad de los espacios corporales, exalta los bordes para convertir a la muerte en fusión integradora del cuerpo disociado. El cuerpo erotizado pasa de la discontinuidad, de la marca de la incompletud que señala “llevar el corazón herido”, a la realización del ideal de completud, al restablecimiento del *continuum* en la muerte.

En esta misma línea de análisis entronca otra figura: el llanto. Esta plantea una nueva dimensión del elemento líquido corporal representado por las lágrimas, que entran en el sistema de intercambio de dones y contradones que establece el sujeto, pero conservan un anclaje en el cuerpo.

### Como lluvia de llanto, lágrimas de amor

El texto-bolero al hacer de la entonación de la voz el elemento central de su discurso, no hace más que reivindicar un lugar privilegiado a lo semiótico materno. Este predominio del ritmo, de la melodía, y de las cualidades sonoras de la voz es una constante del texto musical en general, pero que encuentra características específicas en el bolero. Una marca imborrable de este discurso es el llanto. Este no está presente en el discurso bolerístico únicamente en el plano retórico, sino que invade la textura de la voz de sus intérpretes. Por ejemplo en la versión de Agustín Lara de *Noche de ronda*, el cantautor literalmente llora en los pasajes más tristes. Otros intérpretes sollozan, guardan silencios-pausas o suspiran en medio de una canción, pues la emoción los supera.

En este sentido se puede plantear que el bolero es un texto performativo en un doble sentido. Por una parte, el intérprete ejecuta una *performance* o actuación escénica, pero por otra, él mismo es una puesta en acto del texto, cuando la emoción lo sobrecoge y se entrega al llanto. El cantante de boleros es pues como un Quijote moderno que ejecuta lo que lee, es una puesta en vida del texto. Y del lado

del público ¿cuántos enamorados habrán llorado mientras escuchan boleros?

Este llanto se traduce al plano retórico, como se desprende de los siguientes títulos: *Llanto de luna*, *Llorar eterno*, *Lloraste ayer*, *Lágrimas negras*, *Lágrimas de sangre*, *Lágrimas de amor*; para perfilar todo un espacio marcado por la lógica de los procesos primarios, que se deriva de lo maternal. Kristeva (1988: 221) argumenta lo siguiente:

“El hecho de que la oralidad -umbral de la regresión infantil- se manifieste a través del pecho, mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no-lenguaje, de una semiótica que la comunicación lingüística no oculta”.

Las lágrimas se convierten en ofrenda de amor, y se llora para conmover a alguien.

**“Por Dios mírame  
los ojos en llanto”.**

**(*La noche de tu partida*, Osvaldo Farrés).**

Este don que el amante entrega a la amada como prueba de la inmensidad del amor se ubica en el terreno del sacrificio. Y como se pregunta Bataille (1985): ¿acaso no es el sacrificio una de las condiciones del erotismo?

**“Aún están abiertas, abiertas y sangrando,  
sangrando las heridas que tú me hiciste a mí;  
también están abiertos, abiertos y llorando,  
llorando están mis ojos, llorando están por ti”.**

*(Vieja deuda, Juan B. Leonardo).*

**“Con lágrimas de sangre pude escribir la historia  
de este amor sacrosanto que tú hiciste nacer;  
con lágrimas de sangre pude comprar la gloria  
y convertirla en versos y ponerla a tus pies”.**

*(Lágrimas de sangre, Agustín Lara).*

La sangre y las lágrimas aparecen frecuentemente vinculadas en el texto-bolero pues su función es la misma. Ambas están inmersas en el sistema de intercambio de dones y contradones. Las “lágrimas de sangre” se ofrecen al objeto amado y con ellas se ofrece también la vida. El enamorado en el texto-bolero disfruta de este sacrificio, es más, parece no poder dejar de ofrecerlo, de decirlo, hecho que revela un goce erótico en la entrega absoluta del líquido de vida, en el regreso al Uno, a la indiferenciación, a la muerte.

**“Llenaré de mí tu alma,  
correrá en tus venas sangre de las mías  
y en tu corazón vivirá mi sentir.  
Tú en mí, y yo en ti,  
uno los dos”.**

*(Tú, mi rosa azul, Jorge Mazón).*

El enamorado necesita dejar una inscripción, una marca, una huella, una constancia de la intensidad de la pasión. La sangre eterniza, escribe la historia de amor.

**“Y escribir con pasión tu nueva historia,  
con la sangre que corre por mis venas”.**

*(Amor de sangre, M. Ruiz Armengol).*

**“Hemos jurado amarnos hasta la muerte,  
y si los muertos aman,  
después de muertos amarnos más.**

**Si yo muero primero es tu promesa,**

**sobre mi cadáver dejar caer**

**todo el llanto que brote de tu tristeza**

**y que todos se enteren de tu querer.**

**Si tú mueres primero yo te prometo**

**que escribiré la historia de nuestro amor,**

**la escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón”.**

*(¿).*

Perdido en el *Imaginario*, el enamorado se ríe de la censura que no permite al hombre adulto llorar. Como plantea Barthes (1985: 174):

**“¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? El acepta recobrar el cuerpo del niño”.**

Si el llanto se asocia con los procesos primarios, con lo semiótico, con el cuerpo, esto explica que el discurso

bolerístico legitime el derecho del hombre a llorar por amor, a pesar de que el machismo lo condena.

**“Paso la noche llorando,  
paso la noche esperando,  
lo mismo que usted”.**

*(Lo mismo que usted, Palito Ortega y Dino Ramos).*

**“Llorando mis penas, como hacen los hombres  
voy de barra en barra, matando el dolor(...)  
Mi llanto es el llanto que nadie se entera,  
lágrimas que nunca las podrán mirar,  
lágrimas de hombre que son más amargas  
por estar condenadas a nunca brotar”.**

*(Lágrimas de hombre, Orestes Santos).*

**“Anoche aprendí  
a quedarme solo sin ti,  
a sentirme solo sabiéndote cerca  
y a llorar por tí”.**

*(Anoche aprendí, René Touzet).*

Y es que a través del llanto, el enamorado sigue las órdenes del cuerpo, del cuerpo amante. A través del llanto el enamorado se dirige al otro, siempre se llora para alguien. El llanto es un mensaje, un mensaje del cuerpo no del lenguaje.

En este espacio de demandas amorosas aparece la última figura, el beso, que es la encargada de condensar la

comunicación corporal y anímica. En el beso, gracias a su poder simbólico, aparecen fusionadas estas dos vertientes. La boca como guardián del alma y como órgano erotizado se convierte en el lugar del intercambio y fusión de las almas, pero también de los cuerpos.

## La huella de un beso

Ya desde el siglo XII el beso forma parte del ritual del amor cortés. En el amor cortés se da una transposición del código del vasallaje feudal, de tal forma que la dama es elevada al papel de *Domina* o señora y el poeta es convertido en vasallo que le debe un servicio. En el ritual de la *cortezia*, el poeta gana a la dama a través de su homenaje musical y le jura de rodillas eterna fidelidad como lo hace con el señor feudal. La dama, por su parte, le entrega al poeta un anillo de oro, lo hace levantarse y le regala un beso en la frente.

La importancia de este beso es capital. Muchos poemas cortésanos cantan la felicidad de obtener este premio o la angustia y el dolor cuando no lo han obtenido aún. El beso en el ritual cortésano es el sello del pacto secreto de amor.

“el día que mi dama y yo nos besamos  
y me hizo escudo con su bello manto azul  
así que los falsos maldicientes, lengua viperina,  
que difunden tan malas palabras no lo vieron”.  
(*Dulces gorgeos y gritos*, Arnaut Daniel).

“Y le besaría la boca en todos los sentidos,  
de forma que un mes se le notaría la señal”.  
(*Cuando aparece la hierba fresca y la hoja*,  
Bernart de Ventadorn).

El beso es la marca de la pasión en el cuerpo de la amada, el símbolo o señal de que la dama ha aceptado ser el blanco del amor del poeta.

Este ritual iniciático del amor cortesano tiene según Rougemont (1986: 82-83) un vínculo estrecho con la práctica cátara del *consolamentum*, que es el rito mayor de esta iglesia. Este autor dice al respecto:

“El *consolamentum* era administrado por los obispos y comportaba la imposición de las manos en medio del círculo de los “puros” y luego el beso de paz intercambiado con los hermanos. Después de eso, el iniciado se convertía en objeto de veneración para los simples creyentes aún no consolados”.

Más adelante Rougemont (1986: 88) se interroga a partir de las coincidencias asombrosas que cruzan ambas doctrinas:

“¿Es pura coincidencia que tanto los trovadores como los cátaros glorifiquen -sin ejercerla siempre- la virtud de la castidad? ¿Es pura coincidencia que, como los “puros”, no reciban de su Dama más que un solo beso de iniciación?... ¿Y que se burlen de los vínculos del matrimonio, esa *jurata fornicatio*, según los cátaros?”.

De esta relación se derivan consecuencias fundamentales para la lírica cortés y para la producción del amor-pasión. En el ritual cátaró, *el consolamentum* es entregado en la cercanía de la muerte física (hecho que recuerda el beso que la Condesa de Trípoli entrega al trovador moribundo), ya que es sólo a través de una muerte purificadora y trascendente que la unión absoluta del alma con Dios es posible.

El discurso amoroso del bolero recupera esta unión íntima entre el beso apasionado y la muerte. Es más, parece como si en el bolero la muerte se metaforizara (¿se condensara?) en el beso. Si el beso forma parte de un ritual iniciático no es extraña su relación con la muerte. Jean Baudrillard (1984: 105) plantea que:

“El iniciado tiene que pasar por una fase de muerte, ni siquiera de sufrimiento patético: de nada, de vacío -último momento antes de la iluminación de la pasión y del abandono erótico-”.

El beso se convierte en símbolo de la unión de las almas, el beso condensa la pulsión de muerte y la pulsión erótica. El beso se transmuta en emblema de la entrega absoluta. Fusión total de dos almas pues como canta el bolero:

**“Y en ese beso se me va la vida”.**

**(Será por eso, Consuelo Velázquez).**

El beso es desposeedor, a través de éste se entrega la vida terrenal, el beso seduce y hace que el enamorado desee perderse ... en el otro.

**“Arráncame la vida, con el último beso de amor  
hay arráncala y toma, toma mi corazón”.**

*(Arráncame la vida, María Teresa Lara).*

**“Morirme de placer después de un beso”.**

*(Después de un beso, Jorge Anckermann).*

**“Déjame que te bese aunque me muera”.**

*(Solo tú, Agustín Lara).*

**“Ven, que en un beso de amor, moriremos también”.**

*(Ven que te quiero, Arnulfo Vega).*

**“Besarla quisiera y luego morir”.**

*(Sublime ilusión, Salvador Adams).*

El beso es el sello del pacto de amor:

**“Yo te miré y en un beso febril**

**que nos dimos tú y yo**

**sellamos nuestro amor”.**

*(En el balcón aquel, Leopoldo Ulloa).*

Esta intimidad entre el beso y la muerte es característica del discurso del amor pasional. En este sentido es ilustrativa la escena tercera de *Romeo y Julieta* (1974: 105-107), ese renacimiento del amor-pasión en la literatura inglesa. Estas son las palabras de Romeo cuando en el sepulcro cree muerta a su amada Julieta y se dispone a terminar su vida:

**“¡Y, oh labios, del vital aliento puertas,**

**Sellad vosotros con un beso santo**

**El pacto eterno con la avara muerte! (...)**

De esta relación se derivan consecuencias fundamentales para la lírica cortés y para la producción del amor-pasión. En el ritual cántaro, *el consolamentum* es entregado en la cercanía de la muerte física (hecho que recuerda el beso que la Condesa de Trípoli entrega al trovador moribundo), ya que es sólo a través de una muerte purificadora y trascendente que la unión absoluta del alma con Dios es posible.

El discurso amoroso del bolero recupera esta unión íntima entre el beso apasionado y la muerte. Es más, parece como si en el bolero la muerte se metaforizara (¿se condensara?) en el beso. Si el beso forma parte de un ritual iniciático no es extraña su relación con la muerte. Jean Baudrillard (1984: 105) plantea que:

“El iniciado tiene que pasar por una fase de muerte, ni siquiera de sufrimiento patético: de nada, de vacío -último momento antes de la iluminación de la pasión y del abandono erótico-”.

El beso se convierte en símbolo de la unión de las almas, el beso condensa la pulsión de muerte y la pulsión erótica. El beso se transmuta en emblema de la entrega absoluta. Fusión total de dos almas pues como canta el bolero:

**“Y en ese beso se me va la vida”.**

**(Será por eso, Consuelo Velázquez).**

El beso es desposeedor, a través de éste se entrega la vida terrenal, el beso seduce y hace que el enamorado desee perderse ... en el otro.

**“Arráncame la vida, con el último beso de amor  
hay arráncala y toma, toma mi corazón”.**

*(Arráncame la vida, María Teresa Lara).*

**“Morirme de placer después de un beso”.**

*(Después de un beso, Jorge Anckermann).*

**“Déjame que te bese aunque me muera”.**

*(Solo tú, Agustín Lara).*

**“Ven, que en un beso de amor, moriremos también”.**

*(Ven que te quiero, Arnulfo Vega).*

**“Besarla quisiera y luego morir”.**

*(Sublime ilusión, Salvador Adams).*

El beso es el sello del pacto de amor:

**“Yo te miré y en un beso febril**

**que nos dimos tú y yo**

**sellamos nuestro amor”.**

*(En el balcón aquel, Leopoldo Ulloa).*

Esta intimidad entre el beso y la muerte es característica del discurso del amor pasional. En este sentido es ilustrativa la escena tercera de *Romeo y Julieta* (1974: 105-107), ese renacimiento del amor-pasión en la literatura inglesa. Estas son las palabras de Romeo cuando en el sepulcro cree muerta a su amada Julieta y se dispone a terminar su vida:

**“¡Y, oh labios, del vital aliento puertas,**

**Sellad vosotros con un beso santo**

**El pacto eterno con la avara muerte! (...)**

¡A tí, mi bien! Buen boticario, activas  
Tus drogas son. ¡Besándote me muero!”

O cuando Julieta despierta y encuentra a su  
amado muerto al pie del sepulcro y dice:

“¿Causó un veneno su temprana muerte?  
¡Ingrato! ¿Todo lo apuraste? ¡Todo!  
¿Y ni una amiga gota me dejaste  
Para seguirte? Besaré tus labios:  
Tal vez aún haya algún veneno en ellos,  
Y me dará su bálsamo la muerte”.

Pero en el discurso amoroso del bolero, también encontramos otro tipo de beso que se puede denominar “perverso” y que entronca con la imaginería del “Decadentismo” de *fin de siècle*. El movimiento decadente se interesó profundamente en los personajes femeninos, como *Salomé*, *Judith*, *María Magdalena*, a partir de los cuales construyó la *femme fatale*. Este tema será tratado en el último capítulo de este libro. Por ahora interesa retomar un fragmento de *Salomé* de Oscar Wilde (1988: 230) que pone al desnudo la ferocidad que puede alcanzar el beso mortal. Estas son las palabras de Salomé frente a la cabeza decapitada de Jokanaan:

“No quisiste dejarme besar tu boca, Jokanaan. ¡Pues ahora la besaré! La morderé con mis dientes como se muerde una fruta madura (...) Tú fuiste el único hombre a quien he amado (...) El misterio del amor es mayor que el misterio de la muerte. Jokanaan, he besado

muerde una fruta madura (...) Tú fuiste el único hombre a quien he amado (...) El misterio del amor es mayor que el misterio de la muerte. Jokanaan, he besado tu boca. Tus labios tenían un sabor amargo. ¿Sería el sabor de la sangre? Pero quizá era el sabor del amor. Se dice que el amor tiene un sabor acre...”

Esos besos que hacen sangrar la boca del objeto de amor están anclados en la etapa que Freud (1978: 164-165) llama *oral* y que es la primera en el desarrollo del niño. Observemos su planteamiento:

“Diríamos que los labios del niño se comportan como una *zona erógena*, y la estimulación por el cálido aflujo de leche fue la causa de la sensación placentera (...) que lo llevará más tarde a buscar en otra persona la parte correspondiente, los labios”.

El enamorado retorna a la fase oral. Este retorno está marcado en el texto-bolero por el beso apasionado que se convierte en mordisco y la necesidad de fagocitar al otro, de incorporarlo, en otro intento de borrar los límites corporales.

En el bolero, se sustituye el pecho materno por la boca del objeto de amor, y al igual que el recién nacido incorpora la leche materna, el enamorado incorpora la sangre que brota de los labios rotos, en una especie de vampirismo velado. Como plantea Bataille (1985), el erotismo quiere negar la discontinuidad del ser, como una afirmación de la vida incluso en la muerte. Se trata de anular los límites,

**“Tengo ansia infinita de besarte la boca  
de morderte los labios hasta hacerlos sangrar”.**

*(Ansia, Eusebio Delfín).*

**“Y en tu boca linda temblaba una guinda  
yo quise cogerla y al ir a morderla los labios mordí, y  
tu boca linda se tiñó de rojo**

**fue cruel el antojo pues aún no sé si fue zumo  
o fue sangre de boca o de guinda lo que me bebí”.**

*(La guinda, Eusebio Delfín y Pablo Mata).*

La sangre como vínculo, vehículo del pacto llevado al extremo. Sangre y lágrimas como líquido, sustancia que fluye a partir de la ruptura de un límite, la piel del otro. Besar, morder, morir...

**“¡Tanto he deseado tenerte  
y besarte la boca hasta verla sangrar!**

**Quiero fundirme en tu vida  
y llevarte prendida**

**aunque se abra una herida  
que sangre por ti”.**

*(Canción sin nombre, P. y C. Martínez Gil).*

**“Déjame morderte los labios  
hasta hacerlos sangrar,  
déjame besarte los ojos  
hasta hacerlos brotar lágrimas de amor”.**

*(Acerca el oído, Arsenio Rodríguez).*

A partir de las figuras que estructuran el discurso amoroso del bolero, se puede decir, que este texto plantea un ideal de completud anclado en el amor-pasión, donde se busca la fusión absoluta con el ser amado, la abolición de los límites psicológicos, físicos, espirituales.

El discurso amoroso del bolero, desplegándose al filo del orden simbólico, es pues, un texto sostenido por un indecible, a saber, lo irrepresentable de la sexualidad y la muerte.

Capítulo IV

*La mujer, sueño  
del hombre*

*Mujer, mujer Divina  
tienes el veneno que fascina  
en tu mirada...*

*Sabes de los filtros  
que hay en el amor,  
tienes el hechizo  
de la liviandad.*



# La mujer, sueño del hombre

*“El hombre cree crear,  
cree-cree-cree, crea-crea-crea.  
Crea-crea-crea a la mujer”.*

*Jacques Lacan*

*“Mujer es lo que no cree  
pero aparenta creer en el marco  
de un nuevo concepto o de una nueva  
estructura que persigue la risa”.*

*Jacques Derrida*

Intentar el abordaje de la femineidad que emerge en el texto-bolero es situarse en el terreno de la incertidumbre, pues la mujer ha sido un punto ciego para los discursos que han intentado dar cuenta de ella, verbigracia el psicoanálisis y una vertiente importante del discurso filosófico occidental. Ser un punto ciego no implica la esterilidad sino, más bien, lo contrario, pues pocos problemas han dado más que hablar y que escribir que éste.

El campo de la femineidad es el campo de la seducción, de la apariencia, el maquillaje y el adorno y aunque en principio parezca una paradoja, la mujer se asocia precisamente por estas cualidades con el problema de la verdad.

Como se explica en el capítulo II, la mujer aparece asociada en el discurso del bolero (herencia romántica) con

el velo, con el ocultamiento-desvelamiento de una verdad, que como plantean algunos filósofos contemporáneos<sup>13</sup> carece de esencia. En otras palabras la verdad es inseparable del velo que la cubre, pues es a partir de este ocultamiento que se produce el deseo de saber, el proceso del conocimiento.

Si se deja hablar al texto-bolero, si se le escucha con atención, más allá de los prejuicios y estereotipos que se pueden derivar de su discurso, es evidente que lo femenino ocupa un lugar central en su economía discursiva y es posible encontrar toda una red intertextual, que abarca tanto a la literatura, la pintura y el pensamiento filosófico.

Si bien el texto-bolero no pretende ser una explicación de la mujer, su discurso pone en escena de manera a veces caótica y casi siempre contradictoria distintas representaciones de ésta. Y precisamente por no ser un texto que busca una racionalización de la mujer, sólo da cuenta de una imposibilidad de comprenderla, se convierte él mismo en un texto (des)estructurado por lo femenino.

A partir de las representaciones de la femineidad que emergen en el texto-bolero se puede aventurar que la mujer en este discurso es principalmente el sueño del hombre, y que este sueño se convierte con frecuencia en pesadilla. Pero ¿en qué forma es la mujer el sueño del hombre en el discurso amoroso del bolero?

**“Cuando al fin logro un momento estar dormido  
en mi sueño te dibujas, hechicera,  
y en la desesperación que me asalta noche y día  
me doy cuenta que te quiero, vida mía”.**  
(Ahora sí sé que te quiero, Níco Rojas).

<sup>13</sup> Interesa sobre todo el planteamiento del filósofo francés Jacques Derrida y su lectura del texto nitzscheano recogida en *Espolones* (1981: 69), que asocia a la mujer con el estilo y más allá con la escritura pues “la cuestión de la mujer en tanto suspende la oposición decidable de lo verdadero y lo no-verdadero, libera la lectura del horizonte del sentido del ser o de la verdad del ser”. El planteamiento de Jacques Lacan tam-

Ya Freud (1978a) ha señalado la importancia de ese *impasse* que implica dormir para el trabajo onírico, pues es gracias a un relajamiento de la censura que opera en la vigilia, que el sujeto puede soñar. El texto-bolero inaugura el espacio femenino asociándolo con el acto de dormir, entendido este último como una vía a través de la cual el enamorado puede acercarse a la mujer.

**“Eres alba nueva en mi ser,  
dicha que a mi vida asoma,  
tú, novia del sueño azul,  
beso tu piel, terciopelo sutil,  
y siento que te quiero.  
Eres risa, canción,  
fiesta que en mis sentidos canta,  
tú, como soñado amor, vives en mí  
y siento que te quiero”.**  
*(Y siento que te quiero, Armando Peñalver).*

El sueño es una revelación del amor y la mujer deseada aparece en la risa, la canción, la fiesta de los sentidos, la locura o el silencio; todos estos estados que quiebran la estructura lógica del orden simbólico. La mujer no emerge entonces en la vigilia sino en el sueño.

**“En silencio contengo la emoción  
cuando aparece tu figura,  
cuando estoy soñando  
te veo entre mis brazos,**

**pero al despertar vuelvo a la realidad  
y entonces me doy cuenta  
que es sólo una locura por tí".  
(*Amor en festival*, Niño Rivera).**

Lo femenino en el bolero es del orden de la aparición, del espectro, de lo borroso, al igual que esos fragmentos del sueño que no se logran recordar al día siguiente, y que son precisamente los más significativos.

Más allá de la referencia explícita y constante del texto-bolero que propone a la mujer como un sueño, se puede decir que las representaciones sobre la mujer presentan generalmente las características del sueño en sentido freudiano (véase 1978a), pues por una parte expresan la realización de un deseo y por otra asumen la lógica-ilógica del texto onírico, basada en la condensación y el desplazamiento de los significantes. El dispositivo empleado por Freud para la interpretación de los sueños se basa principalmente en un examen exhaustivo del orden significante. En esta línea de trabajo se pone en evidencia una peculiaridad de las apariciones femeninas en el texto-bolero, a saber, el carácter repetitivo del nombre propio de las mujeres. María, Rosa, Longina, Clara, Lupita, Magdalena, Marta, son tan sólo algunos ejemplos tomados al azar de la preponderancia del nombre femenino en el bolero y de la importancia de la función que cumple en su economía textual. El nombre femenino no sólo se convierte con frecuencia en el nombre del bolero sino que se repite en un mismo bolero con una insistencia casi obsesiva. Este carácter recurrente del nombre se

puede leer en relación con la compulsión de la repetición que emerge del inconsciente como retorno de lo reprimido.

El nombre propio femenino produce, además, un efecto de unidad. Bajo el nombre se articula la fragmentariedad del cuerpo y el rostro femeninos. El nombre en tanto propio es un principio ordenador de la cadena significante.

Es importante recordar que en la poesía cortés pende un tabú sobre el nombre propio de la mujer. Una de las reglas fundamentales de la *Cortezía* es mantener en secreto el nombre verdadero de la Dama y el trovador sólo se dirige a ella a partir de un seudónimo o *senhal*, en provenzal.

En el discurso amoroso del bolero el tabú sobre el nombre propio femenino es profanado y emerge constantemente en el texto en el eje de la sustitución significante. Este aspecto es tratado en detalle en torno al nombre Salomé en relación con la *femme fatale*. Por ahora interesa destacar este mecanismo de la repetición, del retorno del significante como una de las características del discurso bolerístico con respecto a la femineidad, pues se vincula estrechamente con los procesos llamados primarios, entre los cuales destaca el sueño.

Vale la pena recordar, como dato curioso, que es precisamente un sueño sobre la femineidad -el sueño de la inyección de Irma- soñado por Freud, el que abre el camino de *La Interpretación de los sueños*.

Si el texto-bolero trabaja las representaciones femeninas de manera análoga a las características señaladas por Freud respecto del sueño, no es extraño que éstas se muestren contradictorias y a veces incomprensibles para quien

escucha un bolero, pues la lógica del trabajo onírico subvierte la lógica de la vigilia. Quizá esta sea la clave de lectura de un bolero como *Azabache* de Claudio Ferrer:

**“En el negro azabache de tu blonda cabellera,  
y en el rojo escarlata de tu boca tan divina,  
y en las fuentes hermosas de tus ojos hechiceros  
es que busca mi alma la esperanza perdida”.**

¿Cómo explicar eso de la blonda cabellera negra? ¿Se trata tal vez de una condensación? ¿Se trata de un texto para el cual -al igual que en el sueño- los opuestos no son excluyentes? El bolero continúa de la siguiente manera:

**“Yo te soñé pero nunca te pude encontrar,  
y al fin te encontré y mis sueños  
se han tornado realidad”.**

En el mismo párrafo la encuentra y no la encuentra, y el yo lírico declara que se trata de un sueño hecho realidad. El texto-bolero construye la imagen de la mujer a partir de las contradicciones. El texto-bolero inventa (del latín *inventio* que quiere decir también encontrar) a la mujer, a fuerza de evocarla la hace real.

**“Me gusta si te miro, me gusta si te sueño  
te siento en mis angustias y en mi felicidad.  
Eres linda, tan linda que no sé lo que daría  
porque esta confesión oyeras y al fin  
que fueras mía, siempre mía”.**  
*(Eres tan linda, Néstor Cruz).*

Las representaciones de la mujer en el bolero son un intento fallido de apropiarse de la *otredad del otro* (¿de su diferencia?), de reducirla, de domesticarla, pues su desconocimiento es terrorífico. Esta es quizá la explicación de la repetición del nombre propio femenino, pues la mujer para el hombre siempre es un enigma por descifrar. Freud plantea (1978b: 194) que la mujer es toda ella un tabú y al intentar explicar el tabú de la virginidad en los pueblos primitivos, manifiesta:

“Toda vez que el primitivo ha erigido un tabú es porque teme un peligro, y no puede negarse que en todos esos preceptos de evitación se exterioriza un horror básico a la mujer”.

Si la mujer produce terror en el hombre ¿qué mejor arma contra lo desconocido que despojarla del secreto de su nombre propio? Ya desde el *Génesis* el hombre debe nombrar para dominar, nombrar es clasificar, es un intento de apresar la diferencia, de encarcelar la otredad en el espacio ilimitado del signo. Pero, ¡oh! ironía del lenguaje que se despliega precisamente en el campo de la diferencia, en la lisura de la sustitución y en la dimensión carente de profundidad de la primacía del significante.

Pero la fascinación masculina va tanto en velar como en desvelar los vericuetos de la femineidad y los intentos de apropiación tienen un carácter lúdico, pues el enamorado sabe que el juego está perdido de antemano, hecho que no disminuye su pasión, sino que por el contrario, acrecienta las

ganas de jugar. En esta batalla por apresar la femineidad, el discurso amoroso del bolero pone en escena dos concepciones opuestas y contradictorias. Y esta representación que se actúa en el sueño, es la realización de un deseo inconsciente que alimenta tanto a mujeres como a hombres en relación con el principio femenino.

Entre la santa y la pecadora, la niña inocente y la mujer falaz, la virgen-madre-protectora y la prostituta, oscila el deseo del hombre que adolece, como plantea Freud (1978c: 174), de una escisión entre ternura y sensualidad, pues éste es incapaz de fundir ambos sentimientos en un mismo objeto de amor. En este sentido es ejemplar el bolero *Corazón Loco* de R. Dannberg, en el que el enamorado se desdobra y le pregunta a su corazón ¿cómo es posible amar a dos mujeres a la vez sin estar loco? Su corazón le responde:

**“Aquí va mi explicación,  
pues me llaman sin razón corazón loco,  
una es el amor sagrado, compañera de mi vida  
esposa y madre a la vez,  
la otra es el amor prohibido,  
complemento de mis ansias  
y a quien no renunciaré.  
Y ahora puedes tú saber,  
cómo se pueden querer dos mujeres  
a la vez y no estar loco”.**

Si bien en este bolero se perfila claramente esta separación, también se encuentran muchos casos en los cuales

ambas concepciones opuestas aparecen en referencia a una misma mujer. En este sentido es importante el planteamiento de Freud respecto de las propiedades de lo inconsciente, y por tanto del trabajo onírico, como es el de fundir en una misma imagen lo que aparece escindido en la consciencia. El discurso amoroso del bolero logra frecuentemente esta unión:

**“Dondequiera que exista hermosura  
encuentro algo tuyo que creo sagrado,  
yo te tengo en mis sueños febriles  
si despierto te veo a mi lado,  
te acaricio, te nombro, te busco,  
te muerdo, te abrazo, te dejo y te llamo.  
Ahí está, no la ven, yo la veo  
ella me llama, yo voy y no la hallo,  
la maldita mi bien que me engaña,  
perdón si estoy loco,  
perdón no sé qué hablo”.**  
(*Mis Delirios, ?*).

En la puesta en escena alucinatoria de este bolero se observa como una mujer puede condensar atributos sagrados, ser el blanco de la pasión erótica y ser una maldita engañadora que conduce al hombre al delirio. El hombre perdido en el laberinto de su locura intenta acariciar, nombrar, abrazar, llamar a la mujer, pero estos puntos de anclaje en el lenguaje y en el cuerpo se revelan en toda su ineficacia, ante la ausencia y el abandono de que es objeto.

**“Como en un sueño, sin yo esperarlo,  
te me acercaste,  
y aquella noche maravillosa  
tú me besaste.**

**En el hechizo de tu sonrisa había ternura  
y en esa entrega de tus caricias había dulzura”.**

**(*Imágenes*, Frank Domínguez).**

En este caso aparece la vertiente sensual de la noche, el beso y las caricias fundida con la dulzura. Por otra parte la referencia a la magia en la palabra hechizo, convierte a la mujer en la paradoja de una bruja tierna.

Estas dos concepciones opuestas que representan a la mujer en el bolero son herederas de la estética del Decadentismo y el Simbolismo de *fin de siècle*, y más que excluirse mutuamente son complementarias, como las dos caras de una moneda. María Teresa Orvañanos (1992: 126) plantea que:

“En el simbolismo pululan las representaciones que exhiben dos ideas contrapuestas de la feminidad: según la primera, la mujer es representada como pura y casta, motivada exclusivamente por sentimientos religiosos; según la segunda se proponía a la mujer como depravada y maldita, la que por medio de la seducción y el engaño arrastra consigo al hombre al vicio, a la decadencia y a la muerte”.

Entre la *femme fragile* y la *femme fatale* existe toda una gama de combinaciones posibles, desde la fusión de

ambos tipos hasta la total separación de éstos, las dos opciones típicas de la literatura y en general del arte de *fin de siècle*. Pero más allá de las tipologías resalta como una constante eso que Nietzsche (*La gaya ciencia*) considera “el encanto más poderoso de las mujeres que consiste en hacer sentir su lejanía” o “las mujeres y su operación a distancia”, punto que se desarrolla más avanzado este capítulo.

### **Pervertida mujer, a quien adoro**

El movimiento simbolista y los decadentes dan nacimiento a la *femme fatale*, que generalmente es representada como una belleza maligna y sensual, cuyos atributos físicos son destacados y que provocan la perdición del hombre. Esta construcción seduce a los compositores de boleros que le dan vida en sus textos.

**“Rara, maligna y fatal  
como una perla negra eres tú,  
no puedo vivir sin tu cariño  
sin tu mirar.**

**La vida es un tormento si tus labios  
me niegan esos besos que me matan,  
me enloquecen, la vida es un calvario  
si tus ojos me niegan su mirar”.**

*(Perla negra, ?).*

La mujer fatal aparece en el discurso bolerístico en un espacio nocturno, lunar, propicio al trabajo onírico. En la

penumbra, cuando las estrellas se funden, el pobre enamorado cree ver una sombra de la mujer amada, que no es más que el recuerdo de su hermosura que lo atormenta.

**“Cuando en el cielo ya todo son tinieblas  
y entre las nubes se funden las estrellas,  
como una sombra que avanza lentamente  
a las doce en punto vienes a mí.  
En el espacio destaca tu figura,  
sólo la luna ilumina tu hermosura  
y en el silencio mi corazón ardiente,  
a las doce en punto la ve por fin.  
Desde que tú me dejaste voy condenado a sufrir  
es tu recuerdo que me atormenta  
y no puedo vivir”.**

*(A las doce en punto, C. Larrea).*

Una de las figuras más llamativas de la representación de la *femme fatale* es Salomé. Tanto pintores como escritores hacen de ella el centro de su preocupación estética. Algunos artistas que sucumben ante el encanto de esta mujer, que danza provocativamente para enloquecer de deseo a los hombres, son los pintores Gustave Moreau y Aubrey Beardsley, cuyos dibujos ilustran la *Salomé* de Oscar Wilde. En el plano literario destacan la ya mencionada obra de Wilde, el poema *Atta Troll* de Heinrich Heine y la *Herodías* de Gustave Flaubert.

María Teresa Orvañanos (1992: 119) plantea que la representación de esta mujer fatal, adquiere connotaciones

especiales en el período decadente, pues si bien muchos pintores renacentistas se interesan en ella, su mirada es distinta a la del *fin de siècle*:

“Cuando el verdugo le presenta a Salomé en bandeja de plata la cabeza de Juan Bautista, según la iconografía anterior al período decadente o simbolista, la mayoría de las veces nada conmueve a la mujer: ni el horror ni la atrocidad de su deseo; ella no muestra la menor compasión, más bien recibe ese objeto parcial con desprecio, frialdad e indiferencia. Estas actitudes de indolencia no aparecen en la obra de Moreau, ni en la de Beardsley o en la de Wilde; por el contrario hay en todas ellas una fuerza pasional...”

Entonces la diferencia fundamental que introducen los decadentes en las representaciones de Salomé es el amor apasionado de esta mujer sobre el objeto al cual causa la muerte. Heine se pregunta en su poema antes mencionado: ¿Desearía una mujer la cabeza de un hombre que no amara?

El texto-bolero se apropia y juega con la construcción decadente de la *femme fatale*. La figura de Salomé encuentra su lugar en éste:

**“Salomé no está llorando  
los martirios de tus penas  
es mentira, nunca ha sido mujer buena,  
con humano corazón  
mujer falaz impostora de caricias**

**tu beso es virus que al alma envenena,  
mueve tus ansias un corazón de hiena  
con las maldades que encierra la codicia”.**

*(Mentira Salomé, Ignacio Piñeiro).*

Hasta aquí la primera parte del bolero, en la cual alguien, un tercero, describe las características de la mujer al enamorado. La orquestación que en esta primera estrofa es sencilla se recarga en la segunda con nuevos instrumentos y, además, el ritmo se acelera hasta alcanzar un estadio de frenesí. La segunda estrofa establece un contrapunto entre la voz principal -que niega lo dicho en la estrofa inicial- y un coro que repite al final de cada frase la palabra mentira. Este coro recuerda a su antecesor en la tragedia griega que oponía la lucidez del pueblo a la ceguera del protagonista. El bolero continúa así:

**“Salomé me quiere a mí (mentira)  
Salomé no me engaña nunca (mentira)  
Yo soy su delirio, dice que me quiere (mentira)  
Siente mis penas (mentira),  
Salomé me quiere a mí (mentira)  
¡Ay, Ay! Salomé, ¡Ay sí! mi Salomé (mentira)  
Salo Salomé Saloméeeee  
Ay Salo Salo Salomé  
Salomé (mentira)”.**

Se ha trabajado con la versión de este bolero de Toña la Negra aunque en otras versiones, con pequeñas modificaciones, se repite este esquema. El enamorado opone el

nombre de su amada a la palabra mentira que repite el coro, hasta llegar a descomponerlo en sílabas (¿cómo si entreviera un poder oculto y mágico en el pronunciamiento cortado del nombre propio?) o alarga la última vocal al infinito de las posibilidades de la voz y la respiración de la cantante, que extrañamente es una mujer que asume el lugar del hombre en el discurso sobre la mujer.

Se puede aventurar que estos juegos a partir del nombre femenino son una especie de ceremonia ritual, de *macumba* caribeña transportada por el ritmo desbocado de la música, de un trance a partir del cual el enamorado intenta exorcisar la mentira, el engaño asociado con el nombre de la mujer, precisamente desde la apropiación y repetición de ese nombre. Esta *eficacia simbólica* del nombre propio ha sido señalada por Claude Lévi-Strauss (1975: Cap VI). Este antropólogo observa que en algunos pueblos primitivos pesa un tabú sobre el nombre propio. El nombre es secreto y si es divulgado su poseedor pierde su poder y queda a merced de quien lo conoce.

Quizá el apoderarse del nombre propio femenino funciona como una barrera mágica para detener un peligro. Pero ¿qué hay detrás de este temor al engaño que aterroriza (¿fascina?) al hombre?

Salomé encierra en su nombre una carga negativa y violenta pero, y esto es lo importante, esta violencia surge del amor por su hombre. En esta construcción simbólica ¿se trata de un fantasma masculino de la femineidad? y si es este el caso ¿por qué el hombre fantasmiza o presiente la violencia y el odio en la mujer que lo ama con pasión?

¿A qué tanta insistencia del texto-bólero en presentar a la mujer asociada con el engaño, con la falsedad o la hipocresía? ¿Por qué en el sueño del hombre la mujer adquiere estas connotaciones maléficas? ¿Por qué el alma de la mujer se relaciona con el personaje mítico negativo de la quimera?

**“¡Ay! Eres mala y traicionera  
tienes alma de quimera  
tienes corazón de piedra  
porque sabes que me muero  
y me dejas que me muera...”**

*(Traicionera, Gonzalo Curiel).*

**“Hipócrita, sencillamente hipócrita  
perversa, te burlaste de mí;  
con tu savia fatal me empozañaste  
y sé que inútilmente me enamoré de ti”.**

*(Hipócrita, Carlos Crespo).*

La mentira remite necesariamente y por oposición al campo de la verdad. Parafraseando a Lacan, se puede decir que la verdad tiene la estructura de un sueño, ya que sueño y ficción pertenecen al mismo registro. Entonces, este sueño del hombre que aparece en el texto-bolero, sobre la mujer, puede decir quizá algo sobre su relación con la verdad. Vale recordar la problematización que hace Lacan a este respecto (1981: 145), pues ella abre una nueva dimensión de análisis:

**“No sé cómo hacer, por qué no decirlo, con la verdad ni con la mujer. Dije que una y otra, al menos para el hombre son la misma cosa. Son el mismo aprieto”.**

La experiencia psicoanalítica lleva a Lacan a ubicar lo verdadero no en *el orden simbólico, ni en el orden imaginario sino en lo real*, hecho que subvierte el lugar otorgado a la verdad por el discurso filosófico a través de su historia. La verdad en lo real no puede decirse, o sólo puede decirse a medias, pues a partir del descubrimiento freudiano del inconsciente hay un saber -que es determinante- que no se sabe.

Es importante tomar en este punto la lectura que propone Jacques Derrida (1981) del planteamiento de Nietzsche sobre la mujer y su poder a distancia. Para este teórico la distancia no sólo protege de la fascinación sino que es imprescindible para experimentarla. En (1981: 34) dice:

“... ‘la mujer’ quizá no sea nada, la identidad determinable de una figura que se anuncia a distancia, a distancia de otra cosa, y susceptible de alejamientos y aproximaciones. Quizá sea, como no-identidad, no figura, simulacro, el *abismo* de la distancia, el distanciamiento de la distancia, el corte del espaciamento, la distancia misma si además pudiera decirse, lo que es imposible, la distancia *ella misma*” (cursivas en el original).

La mujer en tanto efecto de distancia es un golpe a la lógica de la identidad en filosofía o lo que es igual, no hay esencia de la mujer porque la mujer separa y se separa ella misma. Para Derrida (1981: 34): “el discurso filosófico, ciego, zozobra al llegar a este punto, se deja arrastrar a su perdición (...) Mujer, es un nombre de esta no-verdad de la verdad”.

Desde el psicoanálisis también se asocia a la mujer con la verdad, pues precisamente, según Lacan (1981), “la mujer no-toda es”, afirmación que apunta a una diferencia del goce femenino respecto del goce fálico y que pone en duda el ideal de totalidad de este segundo. El goce de la mujer, como el goce del otro sexo, es un suplemento del goce fálico, es decir, que este último no está completo ni puede ser completado. Serge André (1986: 262) plantea lo siguiente:

“... il résulte qu’ a soutenir l’interrogation de la féminité, on s’expose à rencontrer, au-delà de la dialectique du signifiant et de la castration, un insignifiable, un in-subjectivable, dont il ne peut y avoir trace dans l’inconscient que sous la forme de l’ombilic, du trou”.

Es este ombligo, este no lugar del sujeto, esta carencia en el orden simbólico, el origen del terror que puede provocar la femineidad, tanto en los hombres como en las mujeres. En este sentido no es casual que esta peculiaridad de lo femenino se escenifique en el texto-bolero como un sueño. Ya en ese sueño *princeps* de *La interpretación de los sueños*, el sueño de Irma, Freud declara el sentimiento de imposibilidad del trabajo interpretativo, pues la femineidad es en un punto resistente al análisis, no es simbolizable. Y la pregunta base del psicoanálisis que surge del sueño de Irma ¿qué quiere una mujer?, es precisamente la interrogación por su goce. Pregunta que no puede ni podrá ser contestada, pues apunta directamente al campo de lo que no puede decirse, de lo innombrable.

La experiencia psicoanalítica lleva a Lacan a ubicar lo verdadero no en *el orden simbólico, ni en el orden imaginario sino en lo real*, hecho que subvierte el lugar otorgado a la verdad por el discurso filosófico a través de su historia. La verdad en lo real no puede decirse, o sólo puede decirse a medias, pues a partir del descubrimiento freudiano del inconsciente hay un saber -que es determinante- que no se sabe.

Es importante tomar en este punto la lectura que propone Jacques Derrida (1981) del planteamiento de Nietzsche sobre la mujer y su poder a distancia. Para este teórico la distancia no sólo protege de la fascinación sino que es imprescindible para experimentarla. En (1981: 34) dice:

“... ‘la mujer’ quizá no sea nada, la identidad determinable de una figura que se anuncia a distancia, a distancia de otra cosa, y susceptible de alejamientos y aproximaciones. Quizá sea, como no-identidad, no figura, simulacro, el *abismo* de la distancia, el distanciamiento de la distancia, el corte del espaciamento, la distancia misma si además pudiera decirse, lo que es imposible, la distancia *ella misma*” (cursivas en el original).

La mujer en tanto efecto de distancia es un golpe a la lógica de la identidad en filosofía o lo que es igual, no hay esencia de la mujer porque la mujer separa y se separa ella misma. Para Derrida (1981: 34): “el discurso filosófico, ciego, zozobra al llegar a este punto, se deja arrastrar a su perdición (...) Mujer, es un nombre de esta no-verdad de la verdad”.

Desde el psicoanálisis también se asocia a la mujer con la verdad, pues precisamente, según Lacan (1981), “la mujer no-toda es”, afirmación que apunta a una diferencia del goce femenino respecto del goce fálico y que pone en duda el ideal de totalidad de este segundo. El goce de la mujer, como el goce del otro sexo, es un suplemento del goce fálico, es decir, que este último no está completo ni puede ser completado. Serge André (1986: 262) plantea lo siguiente:

“... il résulte qu’a soutenir l’interrogation de la féminité, on s’expose à rencontrer, au-delà de la dialectique du signifiant et de la castration, un insignifiable, un in-subjectivable, dont il ne peut y avoir trace dans l’inconscient que sous la forme de l’ombilic, du trou”.

Es este ombligo, este no lugar del sujeto, esta carencia en el orden simbólico, el origen del terror que puede provocar la femineidad, tanto en los hombres como en las mujeres. En este sentido no es casual que esta peculiaridad de lo femenino se escenifique en el texto-bolero como un sueño. Ya en ese sueño *princeps* de *La interpretación de los sueños*, el sueño de Irma, Freud declara el sentimiento de imposibilidad del trabajo interpretativo, pues la femineidad es en un punto resistente al análisis, no es simbolizable. Y la pregunta base del psicoanálisis que surge del sueño de Irma ¿qué quiere una mujer?, es precisamente la interrogación por su goce. Pregunta que no puede ni podrá ser contestada, pues apunta directamente al campo de lo que no puede decirse, de lo innombrable.

El enamorado en el bolero encuentra también esta resistencia femenina, este lugar de lo innombrable que es el lugar de la muerte y que escapa a la ley y al orden simbólico. Ante el terror que le produce este descubrimiento, el enamorado cree enloquecer o como escapatoria, alucina la contraparte de la pesadilla en la representación femenina opuesta a la *femme fatale* en sus dos vertientes: la madre y la *femme fragile*.

### **Santa, sé mi guía**

A pesar de que el principio femenino asociado con la maternidad aparece ya en el pensamiento mítico; en la historia del pensamiento occidental y más específicamente en el cristianismo, la aceptación y divinización del principio femenino encarnado por la Virgen María debe librar batallas incluso dentro de la Iglesia Católica y su institucionalización ocurre tardíamente.

En 1854, en pleno apogeo del movimiento simbolista, la Iglesia Católica eleva a la Inmaculada Concepción al estatus de dogma. Casi un siglo después, en 1950, la Asunción de María es declarada también dogma. Estos dos acontecimientos tienen una finalidad común, borrar del campo materno la sexualidad y la muerte.

La Inmaculada Concepción al abolir el lugar de lo masculino en la reproducción niega la diferenciación sexual. Por otra parte, a través del dogma de la Asunción, la Virgen no muere sino que transmigra en cuerpo y alma al más allá. Mujer y Dios fundidos en el nombre de María

logran un imposible: la evitación de la muerte. Kristeva (1988) plantea que esta construcción de lo maternal en el catolicismo es una ayuda excelente contra la angustia social, y relaciona el apogeo de los movimientos feministas en los países de culto protestante, con la carencia del lugar materno en esta construcción simbólica.

Por otra parte, se debe señalar la coincidencia de la declaración del dogma de la Asunción con la Epoca de Oro del Bolero y con un período en que la muerte, después de dos guerras, ha marcado a la cultura occidental. El discurso amoroso del bolero, nacido en Latinoamérica, último bastión del catolicismo, asume esta construcción simbólica de la femineidad como virgen-madre.

Desde que el enamorado en el bolero declara que “adorarte para mí fue religión”, la mujer pasa a ocupar un lugar sagrado, en el cual se la bendice, como a la Virgen.

**“Te adoro, si adorar se llama  
el ser todo entero para una mujer”.**  
(*Te quiero*, Agustín Lara).

Al igual que una madre, la mujer en el texto-bolero, protege al hombre del calvario de la vida, sana sus heridas, le enseña a amar y es su guía.

**“Bendita tú, que trajiste a mi vida  
con tus besos de cielo la ilusión de vivir.  
Bendita tú que sanaste la herida y haces tuyas  
mis penas cuando debes sufrir.**

**Llegaste al fin a alegrar mi existencia  
con tu boca traviesa y tu voz de cristal.  
Cómo no he de adorarte para toda la vida  
cómo no bendecirte, si me enseñaste a amar”.**  
(*Bendita tú*, José Sabre Marroquín).

La mujer es sacralizada pero sin perder sus atributos sensuales, como la boca traviesa, la voz de cristal y el calor de los besos.

**“Santa, santa mía,  
mujer que brilla en mi existencia  
Santa sé mi guía  
en el triste calvario del vivir.  
Aparta de mi senda  
todas las espinas  
calienta con tus besos  
mi desilusión”.**  
(*Santa*, Agustín Lara).

En la construcción simbólica de la Virgen, María condensa los tres lugares femeninos posibles. María es la madre de Jesús, pero simultáneamente es su esposa (la esposa de su Iglesia) y como Jesús es Dios, María también es su hija.

En la iconografía sobre la Virgen a partir del siglo XIII, María aparece cumpliendo estas tres funciones: madre, esposa e hija, que representan la realización del deseo del hombre de fusionar la inocencia y la maternidad virginal con la sensualidad. En el texto-bolero se encuentra esta

sacralización de los atributos de la inocencia femenina, sin despojarlos de sensualidad, pues paradójicamente, es una niña quien enseña a besar al hombre adulto.

**“Ya ves que venero  
tu imagen divina  
tu párvula boca  
que siendo tan niña  
me enseñó a besar”.**

*(Piensa en mí, Agustín Lara).*

La mujer es luz, claridad que se opone a las tinieblas que representa la mujer fatal. La sensualidad es idealizada, es decir, puesta a distancia para no correr riesgos, para no abismarse en el camino de la sexualidad y la muerte. La belleza es mística y el alma femenina es virginal y pura.

**“Eres la luz que alumbra  
mi desierto, de vanas ilusiones”.**

*(Tu recuerdo, ?).*

**“Tu cuerpo es una copia de Venus  
y Citeres, que envidian las mujeres  
cuando te ven pasar;  
y llevas en el alma la virginal pureza  
por eso es tu belleza,  
de un místico candor”.**

*(Perfume de gardenia, Rafael Hernández).*

Lo femenino despojado de la violencia de la sexualidad a través de la idealización puede ocupar el lugar de lo divino. Al igual que la Virgen o la Dama en la lírica cortés, la mujer en el texto-bolero se ubica en un lugar de poder-saber, pues es un vínculo seguro con Dios y es ella misma divina.

**“Mira que eres linda, que preciosa eres  
estando a tu lado verdad que me siento  
más cerca de Dios.**

**Porque eres divina, tan linda y primorosa  
que sólo una rosa caída del cielo  
fuera como tú”.**

*(Mira que eres linda, Julio Brito).*

En este espacio sagrado, las representaciones de la mujer expresan la realización de deseos arcaicos vigentes en el adulto, hombre o mujer, respecto de la relación materna. El campo femenino es así el lugar sobre el cual se proyectan las ansias de amor, no en vano este sentimiento siempre ha estado asociado con la femineidad en el discurso amoroso occidental.

La mujer encarna entonces ese sueño (im)posible que moviliza al discurso amoroso del bolero y que le da nombre a esta investigación. Lo femenino se despliega en el horizonte de la utopía amorosa.

## **Mi último bolero**

Una vez realizada esta aproximación al discurso amoroso del bolero, éste se descubre como una productividad.

Cabe señalar que esta investigación es tan sólo una de las lecturas posibles de este rico corpus, y que aún restan infinidad de aspectos por investigar. Por ejemplo, las producciones textuales de Agustín Lara y Rafael Hernández, merecen un estudio específico. También es una veta interesante estudiar el texto-bolero según las distintas épocas para observar los cambios que se han producido en su devenir discursivo, y asimismo los elementos que se han mantenido constantes.

A partir del establecimiento de las principales relaciones intertextuales, el bolero aparece como un texto depositario de una de las vertientes más significativas de la tradición del discurso amoroso occidental, a saber, el discurso del amor-pasión. En este sentido, la lírica cortés y el movimiento romántico se muestran claramente como los ancestros del texto-bolero. En cuanto al Modernismo, su relación con el bolero se da más en el plano estético que en el de las ideas sobre el amor.

El bolero se despliega en un espacio nocturno y su tiempo es la eternidad. La bohemia y la fiesta, en tanto quiebre en el orden social, son marcas de su discurso. También el cuerpo, ese cuerpo erotizado, que se exaspera en la voz del cantante, que se enciende en el baile, que se sublima en el canto es una presencia incontestable en la piel del texto bolerístico.

El texto-bolero se juega en un borde, en un espacio limítrofe y ambiguo entre el erotismo y la idealización, entre el uno y la diversidad, entre el cuerpo y la palabra, entre la ausencia y la presencia, entre el individuo y la sociedad.

Este último aspecto es fundamental, pues, el discurso amoroso del bolero aparece marcado por una relación conflictiva entre la pasión y la sociedad. El amor pasional emerge como el polo opuesto a la ley social, al matrimonio, al mundo, a Dios, y es precisamente a partir de esta oposición que el enamorado goza, sufre, desea, se abisma, se atormenta, llora, besa.

El texto-bolero en tanto discurso del amor-pasión, no deja de señalar el vínculo estrecho entre el erotismo y la muerte. El amor pasional es del orden del gasto, de la pérdida, de lo irrecuperable para la economía social. El enamorado en el bolero está gobernado por las pasiones más arcaicas. En él se escenifica un retorno a las pulsiones primigenias, un regreso a la madre, una vuelta al cuerpo del niño, cuerpo que llora, grita, acaricia y es acariciado.

No es casual, entonces, que la figura de la madre emerja con mucha fuerza en su devenir discursivo. El bolero está impregnado de una añoranza de lo maternal, de un deseo de fusión absoluta, de restablecimiento de la simbiosis primitiva entre el recién nacido y su madre (anterior a la instauración de la prohibición del incesto).

Esta ley de prohibición del incesto, es la que marca que el objeto primitivo de amor esté perdido para siempre, y empuja al sujeto a una búsqueda infinita de objetos sustitutos. De ahí la imposibilidad de satisfacer el deseo y la necesidad de reprimir los impulsos eróticos que serían nefastos para el establecimiento de cualquier cultura.

La pasión se ve obligada a retroceder o a encontrar vías indirectas de satisfacción. El texto-bolero en su bús-

queda desesperada produce un universo onírico. Se podría decir que el bolero es un texto que se asemeja a un sueño, pues en él se intenta la realización de un deseo y sus mecanismos metafóricos y metonímicos funcionan como la condensación y el desplazamiento señalados por Freud en *La interpretación de los sueños*.

Esta cualidad onírica del texto-bolero se hace más evidente en relación con la mujer. La femineidad aparece claramente como una invención masculina. La mujer en el bolero es el sueño (im)posible del hombre y este sentimiento de imposibilidad es la materia prima del bolero, el motor de la escritura, del canto, del baile.

El bolero en tanto discurso amoroso da cuenta de la imposibilidad de decir el amor, y su canto no es más que la huella de una quemadura que empuja al enamorado a hablar.

Quizás la manera menos peligrosa de concluir un estudio sobre el discurso amoroso del bolero, más allá de las ideas y teorías, sería precisamente, escribir un bolero, pues la otra alternativa, a riesgo de perder la vida, sería enamorarse apasionadamente.

# Bibliografía

---

- Alvar, Carlos. 1987. *Poesía de trovadores, trouvères y minnensinger*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Alvarez Coral, Juan. 1977. *Alberto Domínguez, autor de Perfidia y Frenesí*. México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A.  
b/ 1979. *Gonzalo Curiel Barba*. México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A.  
c/1979. *Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho"*. México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A.
- André, Serge. 1986. *Que veut une femme?* París: Navarin Editeur.
- Balakian, Anna. 1969. *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A.
- Barthes, Roland. 1985. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.  
1983. *El grano de la voz*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.  
1986. *El placer del texto*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.  
1986. *S/Z*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Barzuna, Guillermo. 1993. "La nueva canción latinoamericana: signos recurrentes y visión de América". Tesis de Maestría. Universidad de Costa Rica.
- Bataille, Georges. 1985. *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Baudrillard, Jean. 1984. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 1991. *Rimas y Leyendas*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Bernard, Maurice. 1976. *L'Expressivité du Corps*. París: Editions J.P. Delarge.

- Boorstin, Daniel. 1988. *Los Descubridores*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A.
- Borges, Jorge Luis. 1980. *Prosa Completa*. Barcelona: Editorial Bru-guera, S.A.
- Braunstein, Néstor. 1990. *Goce*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.  
1982. "Relaciones del psicoanálisis con las demás ciencias" en *Psicología: ideología y ciencia*, 62-103. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.  
1987. Seminario: El goce: Una nueva dimensión clínica, dicta-do en la Clínica de Psicología Dinámica en San José, octubre.
- Camacho, Jorge A. 1994. "Hacia una lectura retórica de El estudiante de Salamanca" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVIII, 2.  
1993. *Cartas de Abelardo y Eloísa*. Madrid: Alianza Edito-rial, S.A.
- Castañeda, Daniel. 1941. *Balance de Agustín Lara*. México: Ediciones Libres.
- Castillejos, Silvia. 1987. *La internacional Sonora Santanera, biografía de un grupo musical*. México: Plaza y Janés.
- Castillo, Rafael. 1991. *Fenomenología del Bolero*. Caracas: Monte Avi-la Latinoamericana, C.A.
- Cortés, Eunice y otros. 1992. "Del amor cortés a la clínica psicoanalíti-ca" en *La clínica del amor*, 135-152. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
- Darío, Rubén. 1965/a. *Cantos de vida y esperanza*. Salamanca: Edicio-nes Anaya, S.A.  
Sin fecha/b. Poesías. Sin lugar. Alianza Editorial.

- De Rougemont, Denis. 1986. *El amor y occidente*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Derreza, Salomón. 1992. "Contribución a la clínica-crítica del narcisismo" en *La clínica del amor*, 165-194. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
- Derrida, Jacques. 1981. *Espolones*. Valencia: Pre-Textos.
- Dronke, Peter. 1978. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Duby, Georges. 1990. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. 1989. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Eco, Umberto. 1985. *El Nombre de la Rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eliade, Mircea. 1988. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Espronceda, José de. 1954. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Atlas.  
1980. *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Freud, Sigmund. 1978. "Tres ensayos de teoría sexual" en *Obras Completas*, 110-224. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A.  
1978a. "La interpretación de los sueños" en *Obras Completas*, Tomos 4 y 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A.  
1978b. "El tabú de la virginidad" en *Obras Completas*, Tomo XI, pp.185-203. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A.

- 1978c. "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" en *Obras Completas*, Tomo XI, pp.169-183. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A.
- Geijerstam, Claes of. 1976. *Popular music in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Gerber, Daniel. 1992. "Nada en exceso" en *La clínica del amor*, 93-110. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
- González, Carlos M. 1993. "Mujeres apasionadas del decimonónico". Tesis de Grado. Universidad Nacional de Medellín.
- Harari, Roberto. 1988. Seminario: La ética en Lacan, dictado en el Centro Cultural Buenos Aires, octubre-noviembre.
- Hölderlin. 1942. *Cartas de Diotima*. Barcelona: Ediciones Anaya, S.A.
- Klein, Robert. 1980. *La Forma y lo Inteligible*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- Kristeva, Julia. 1981. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.  
1988. *Historias de Amor*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Labal, Paul. 1988. *Los Cátaros. Herejía y crisis social*. Barcelona: Editorial Crítica, S.A.
- Lacan, Jacques. 1981. *Aún. El Seminario. Libro 20*. Barcelona: Editorial Paidós.  
1988. *La Ética del Psicoanálisis. Libro 7*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.B. 1983. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor.

- Leal, Néstor. 1992. *Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960)*. Caracas: Grijalbo, S.A.
- Lévi-Strauss, Claude. 1975. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Macaya, Emilia. 1992. *Cuando estalla el silencio*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1991. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos. 1977. *Amor perdido*. México: Ediciones Era.
1981. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- Morales, Helí. 1992. "La bruja clínica" en *La clínica del amor*, 51-74. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
1993. "El psicoanálisis y los tiempos modernos" en *El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos*, 237-253. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
1994. Sujeto del inconsciente. *Diseño epistémico*. México: ENEP-ARAGON, UNAM.
- Navas Ruiz, Ricardo. 1990. *El Romanticismo Español*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Nietzsche, Federico. 1983. *La gaya ciencia*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- Novoa, Víctor. 1992. "Otro equívoco: el amor" en *La clínica del amor*, 75-92. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
- Orovio, Helio. 1991. *300 boleros de oro*. La Habana: Unión de artistas y escritores de Cuba.

- Orvañanos, María T. y otros. 1992. "A contrapelo del amor" en *La clínica del amor*, 111-134. México: Fundación Mexicana de Psicoanálisis.
- Osborne, Lawrence. 1993. *The Poisoned Embrace*. New York: Random House, Inc.
- Otero, Lisandro. 1986. *Bolero*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Parker, Alexánder. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Paz, Octavio. 1985. *Los hijos del limo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Pérez, María. 1981. "La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva" en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol 7, No. 1-2, 59-77.
- Platón. 1989. *El banquete o de la erótica*. Medellín: Edilux Ediciones.  
1989. *Fedro o del amor*. Medellín: Edilux Ediciones.
- Rico Salazar, Jaime. 1988. *Cien Años de Boleros*. Bogotá: Editorial Printer Colombiana, Ltda.
- Rodríguez, Rosa. 1994. *Femenino fin de siglo*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Ruiz Rueda, Javier. 1976. *Agustín Lara, Vida y Pasiones*. México: Organización Editorial Novaro.
- Sánchez, Luis Rafael. 1989. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hannover: Ediciones del Norte.

## B i b l i o g r a f í a

---

Shakespeare, William. 1974. *Romeo y Julieta*. México: W. M. Jackson, Inc.

Todorov, Tzvetan. 1991. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, C.A.

Trías, Eugenio. 1991. *Tratado de la Pasión*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.

Wilde, Oscar. 1988. *Salomé*. México: Editorial Porrúa.

Zavala, Iris M. 1991. *El Bolero. Historia de un Amor*. Madrid: Alianza Editorial.



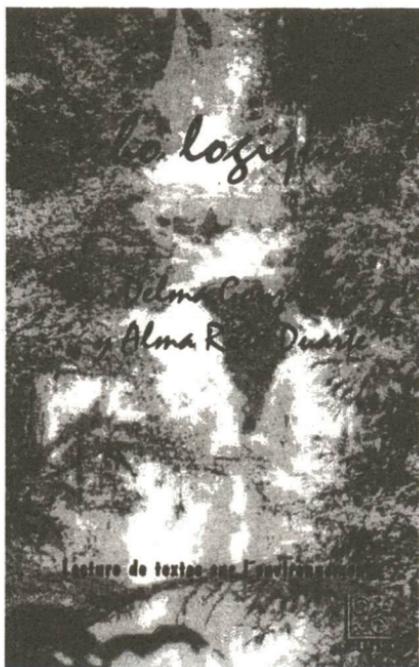
Este libro se imprimió en el mes de noviembre de 1996, en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional, bajo la dirección de Maximiliano García Villalobos, consta de un tiraje de 500 ejemplares en papel bond y cartulina barnizable.

961007—P.UNA



**LA EDITORIAL DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
PRESENTA:**

*écho. lozique*



Pida esta publicación o nuestro  
catálogo a la Editorial de la  
Universidad Nacional (EUNA):

Apdo. postal: 86-3000, Heredia, Costa Rica  
Telefax: 277-3204

Correo electrónico: <http://www.una.ac.cr/euna/>





**Boleros** es un ensayo que pretende acercarse a una de las manifestaciones culturales más significativas de América Latina; el bolero: lugar; donde se dan cita la poesía, la música y el baile para hablar de amor.

Después de más de cien años de existencia, el bolero sigue cobijando a los incautos latinoamericanos que cometen la locura de enamorarse en este posmoderno fin de siglo. Amamos, deseamos, gozamos, sufrimos, besamos, lloramos en tiempo de boleros.

Depositario de una de las vertientes más significativas de la tradición del discurso amoroso occidental, el amor-pasión, el bolero tiene sus ancestros en la lírica cortés y en el movimiento romántico. También el Modernismo plantea relaciones intertextuales en cuanto a la propuesta estética del bolero. Este será el recorrido del presente escrito.

El lector de este ensayo se enfrentará al vínculo inexorable que une la pasión con la muerte, él descubrirá la trascendencia de un beso y el placer oculto del llanto y, ¿por qué no?, tal vez sucumbe ante la tentación de enamorarse.