

01068
1
285

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
MAESTRIA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

AGUSTIN LARA: CAMINANTE DE CALLES DESIERTAS

TESIS QUE PRESENTA EL LICENCIADO CARLOS RAFAEL BAPTISTA DIAZ
PARA OPTAR EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS.
DIRECTOR DE TESIS MAESTRO JOSE LUIS GONZALEZ.

MEXICO



1.993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

CAPITULOS	PAGINAS
Introducción.....	4
Capítulo I	
El bolero como elemento cultural.....	8
Capítulo II	
El bolero: un lenguaje hispanoamericano.....	23
Capítulo III	
Agustín Lara: caminante de calles desiertas.....	52
Capítulo IV	
El catálogo amoroso en Agustín Lara.....	70
Conclusiones.....	122
Bibliografía.....	124

INTRODUCCION

Esta investigación se propone como un acercamiento al discurso amoroso en el bolero y en Agustín Lara. Semejante propósito responde a una razón que nos parece legítima: lo que alimenta su escritura no es otra cosa que el testimonio del impacto anímico que los boleros y en especial las composiciones de Lara han ejercido en nosotros y del sucesivo trabajo reflexivo que hemos acometido para explicarnos en primerísimo lugar, las razones de su singularidad. Al intentar responder la pregunta acerca de por qué de esa afección profunda, de ese encuentro impactante con Agustín Lara y el bolero, respondemos quizás, y es nuestra única ambición, al menos en parte, a la pregunta más general acerca del por qué de la vigencia del género, del por qué de la estabilidad de sus estructuras verbales y melódicas, del por qué, en fin, de su adopción multitudinaria en la mayor parte de las comunidades hispanoamericanas.

Si bien es cierto que una conciencia totalmente indigente no es más que una ficción metodológica, convengamos entonces en que la conciencia, con la que nos introducimos a pensar los boleros de Lara, es una conciencia que, después de todo, no ha pretendido sino practicar una suerte de ascesis reflexiva mediante la cual suspende en sí misma el saber que ha acumulado, para conquistar, de esta forma, una esquina, una pestaña de nuevo saber, de saber nuevo. La conciencia actúa entonces como si nada poseyera de antemano; y en

este estratégico como si radica, precisamente, la gracia de su afán reflexivo.

Así pues, el aparato de teorías que ha servido de bastimento intelectual para esta investigación puede ser tenido en cuenta como una colcha hecha de retazos, arrancados de aquí y de allá a muy diversas telas del saber occidental contemporáneo, es decir, una metodología ecléctica en todo el sentido de la palabra. Entonces no hemos hecho, a fin de cuenta, sino cubrir y recubrir con esa colcha de retazos de teorías el cuerpo intelectualmente desnudo del bolero.

Los boleros de Lara eran en un principio, para nosotros, esa materia seductora cuya virginidad epistemológica tienta su irreprimible gana de ganar para el sentido todo aquello que permanece en las márgenes, en las periferias del saber establecido. Emprendamos así un trabajo que no está exento de críticas, pues, ¿qué necesidad tienen las composiciones de Agustín Lara de ser arropadas y envueltas teóricamente?.

El afán de tupir la realidad con demarcaciones infinitesimales del sentido, apropiándose para la conciencia de cada parcela del mundo, nos ha llevado sin duda, en occidente, a una especie de sobresaturación semántica en la que ya casi ningún aspecto de la existencia queda por designar, por tipificar. Y los boleros de Agustín Lara es tal vez, como fenómeno característico de una cultura que está precisamente en los suburbios de la metrópoli intelectual europea, un manjar especialmente apetitoso. Cuando casi esté el saber

exhausto por falta de materias donde abordar su encajería puntillosa, he aquí que se le presenta este fenómeno apenas rozado por la teoría, cuerpo virgen, tentación ostentosa. Y los boleros de Lara se verían, así, capturado por un saber que, en poco tiempo, destruiría lo que hay en ellos de sagrado, es decir, de desconocido y de irreductible al conocimiento. Debemos confesar, entonces, la inquietud que nos perseguía durante la preparación y la confección de esta tesis: ¿no estamos atentando contra la estabilidad de una parcela libre del mundo, contra el sagrado derecho de mantener esa estabilidad protegida, salvada de la siempre apabullante conquista intelectual? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo negarnos humanamente a tratar de resolver para la conciencia el problema que nos plantea ese fenómeno libre que nos afecta? ¿Acaso podríamos renunciar a la **interpretación**? Del antagonismo de estas dos inquietudes está impregnada esta tesis.

Cuatro son los capítulos en que está conformada esta investigación. En primer lugar: **El bolero como elemento cultural**; en él vemos como el fenómeno del bolero ha sido incorporado a la literatura de nuestro continente, a través de la novela, el cuento, el ensayo, la poesía y la crónica periodística. En el segundo capítulo: **El bolero: un lenguaje hispanoamericano**, nos proponemos crear una mínima teoría general del bolero, tomando como punto de partida el tema de Mario de Jesús "Ese bolero es mío" y su vinculación al quehacer amoroso en Hispanoamérica como lengua natural de nuestro continente, es decir, como práctica discursiva colectiva, como lengua ritual. Llegamos así al tercer capítulo que lleva por título: **Agustín Lara: caminante de calles desiertas**. En él empesamos

haciendo un oteo del México en las primeras décadas del presente siglo, hasta llegar a la aparición de Agustín Lara. Allí se presenta al poeta haciendo un análisis temático de su obra, pasando por un estudio estilístico sobre la metáfora y desembocando en un aparte sobre la cursilería. El cuarto y último capítulo: **El catálogo amoroso en Agustín Lara** se inicia como el aditamento hispanoamericano de los fragmentos -un doble homenaje a Barthes y a Agustín Lara- donde esperamos que alguna vez sea hojeado como la mínima retórica que pretendió ser desde un principio, simplemente: el catálogo muy básico de las figuras que, en el discurso que nos pone a disposición incansablemente los boleros de Lara, aparezcan arrojando simbólicamente las principales instancias de la experiencia amorosa. Un catálogo hojeado como se hojea un glosario.

EL BOLERO COMO ELEMENTO CULTURAL

El bolero es un género musical que no envejece con los años, que no perece con el tiempo. Transcurren los años y el bolero sigue siendo como esos libros impercederos que continúan teniendo millares de lectores. El bolero tuvo ayer sus consecuentes intérpretes, sus extraordinarios cantantes, sus amantes escuchas, y hoy sigue teniendo sus oyentes asiduos, sus tranquilos seguidores, que es distinto que sus iracundos partidarios; y continúa siendo musicalmente el símbolo de ese bello sentimiento que es el amor, del afecto, de la ternura y del apasionamiento. Impercedero como el amor. Y es que, aparte de sus melodías, el bolero ha tenido la particularidad de que la mayoría de sus letras, sentimentales y a veces excesivamente románticas, expresan sentimientos con propiedad, ternura y hasta buena ortografía.

El bolero, pues, con los años ha dejado de ser esa especie de música descalificada en que se le tuvo en alguna época, sólo acompañante de ratos de decepción o de euforia amorosa (que en verdad, en el buen sentido de la idiosincrasia latinoamericana lo fue y lo seguirá siendo, porque sus letras, como dice la estrofa del bello bolero de Mario Fernández Porta "Yo no vuelvo a querer", encarna "...otra historia de amor".), para llegar a representar con justo merecimiento, una importante manifestación de la cultura de nuestros pueblos y así lo han entendido nuestros intelectuales y artistas, que a través del ensayo, del cuento, de la novela, de la poesía y del más percedero artículo periodístico o crónica

volandera, o de las manifestaciones plásticas, le han colocado en el centro de sus creaciones.

En el género literario, innumerables han sido los títulos en que el bolero ya figura incorporado a la historia de los pueblos de este continente, y, se ha hecho merecedor, además, de llamar la atención de la avidez cultural de seres de otros continentes.

El bolero tuvo su nacimiento como género cantable y bailable, del compás 2x4, (diferente por completo de su homólogo español, de compás 2x3 del que sólo se conserva la nomenclatura genérica), en Cuba; surge en el tercio final del siglo XIX en la trova tradicional de Santiago de Cuba, como con toda precisión lo señala el maestro Helio Orovio en su obra Diccionario de la música cubana(1). Y nada más apropiado que haya sido en una novela que se ubica en ese país y escrita por un cubano, donde encontramos la primera referencia que nos introduce en el tema.

En el año 1.970, una obra del escritor Guillermo Cabrera Infante, Tres tristes tigres(2), que había sido ganadora del premio Biblioteca Breve 1.964 de la Editorial Seix Barral, fue publicada y desde su aparición mereció los mayores elogios de la crítica mundial. El autor desde un principio, hace una advertencia: " El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo se funden en un solo lenguaje literario. Sin

embargo, predomina como acento el habla de los habaneros y en particular, la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto(...). La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta"(3). Desde el mismo Inicio-Prólogo de la novela empieza a sentirse el ritmo de la música, pues el autor lo sitúa en el famosa cabaret Tropicana de La Habana, ese palacio de la alegría que fue y sigue siendo un santuario del bolero. Seis de los capítulos de la novela llevan por título "Ella cantaba boleros". Y el ritmo caribeño, a través de la mención de intérpretes, compositores, músicos, está presente a todo lo largo de la obra. Por ella desfilan cantantes y compositoras como Beny Moré, Rolando Laseria, Elena Burke, Rico Saquito, Ignacio Piñero, Piloto y Vera, Jorge Negrete, Frank Domínguez, Juan Blanco, José Mojica, José Sabre Marroquín, Osvaldo Farrés, Pedrito Junco, Agustín Lara y boleros como "Noche de rondas", "Miéntame", "Nosotros", "Imágenes", "Añorando Encuentro", "No me platiques", "Quizás, quizás", y "Tres Palabras".

En el año 1.975 un cuento de Salvador Garmendia publicado en el diario El Nacional de Caracas creó una inmensa polémica y verdadera conmoción en ciertas esferas sociales venezolana por considerarlo inmoral. Se trató de El Inquieto Anacobero(4), en el cual el escritor venezolano retrataba aspectos de la vida nocturna y bohemia caraqueña de la época de la dictadura perezjimenista, y hace aparecer sitios de diversión de esos años como el Pasapoga, el Monumental, el Tibiri Tábara, y artistas tales como Daniel Santos (cuyo apelativo artístico

da título al cuento); Bobby Capó, Johnny Albino y su trío; boleros todos.

Un escritor nicaraguense, Sergio Ramírez quien posteriormente sería figura importantísima en la vida política de su país, pues formó parte de la Junta de Gobierno a la caída del dictador Somoza y después fue Vice- Presidente de Nicaragua, escribió una novela : ¿Te dió miedo la sangre?(5). El autor logra dar la visión concreta de un país dominado, generación tras generación, por la garra de quien en su novela es llamado siempre "El hombre".

La novela tiene un epígrafe, al inicio, que explica su título y es el diálogo de un juego infantil nicaraguense:

- ¿Mató chancho tu mamá?
- ¿Te dió miedo la sangre?

Referencia a boleros, a artistas y compositores de distintos géneros, y entre los boleros, aparecen en el texto de la obra, por ejemplo: un estanco llamado Flor de Azalea, la presencia de Carlos Gardel, el Trio Los Panchos, Agustín Lara acompañado por María Félix y Daniel Santos, que en el sonar lejano de una rocola canta "Virgen de Medianoche".

Luis Rafael Sánchez, puertorriqueño, profesor de literatura de la Universidad de Puerto Rico, es el creador de La Guaracha del Macho Camacho(6). El tema, es el éxito apoteósico de una canción que invade Puerto Rico y toda su vida, ayudada por la multiplicación que

logra a través de la radio, los discos y la televisión, al punto que todo en esa nación gira alrededor de la guaracha; de su lema o letanía, que afirma que " La vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal' de alante que pal' de atrás"(7). Ello le permite a Sánchez parodiar el lenguaje publicitario y mostrar cómo esos recursos mal utilizados impiden la comunicación y ocultan la realidad, lo cual no es tan solo un fenómeno que se produce en Puerto Rico sino en casi todos los países de América Latina. Ello va unido a un manejo de humor chispeante.

Varios personajes de la vida artística (músicos, compositores, cantantes), de Puerto Rico y otros países, así como temas de boleros aparecen a lo largo de la obra. Ellos son : Silvia Rexach, José Valle y la Orquesta Concepción, Mirtha Silva, Felipe Rodríguez, Ruth Fernández, Daniel Santos, Trio Integración, Danny Rivera. También Ha escrito Luis Rafael Sánchez una obra cuyo título es La importancia de llamarse Daniel Santos(8), se trata de una biografía inventada del cantante. Una recopilación de mitos y de ideas, es decir, un texto falsamente documental sobre cómo es Daniel Santos. Es un intento para recapturar la noche, la bohemia, las fiestas y la canción popular. Es, en definitiva, un homenaje al bolero.

Pedro Vargas, dominicano, escribió una novela con la que ganó el IV Premio Blasco Ibañez, patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia (España). El título de esta obra es Sólo cenizas hallarán (Bolero)(9); y ha sido definida por su autor como la historia de una inmadurez, como la incapacidad de unos personajes para afrontar (con

lucidez necesaria) la grave crisis psicológica y política en que se ve sumido el país de la dictadura trujillista. Así como la novela se define como una paráfrasis del verso que le da título, entresacado de un bolero titulado "Cenizas" tanto por las reminiscencias de carácter nostálgico que evoca, como por el melodramatismo de ciertas situaciones que con él se ven representadas, sobre todo, por la representatividad plástica de unas vidas que, en definitiva, están abocadas, como ese verso presagia, a ser puras cenizas de la historia y de la vida. También en esta obra el bolero, los boleristas, las letras de este ritmo, las serenatas a golpe de boleros tienen su mención. Por sus páginas corren los nombres de Barbarito Díez, Trío Matamoros, Vicentico Váldez, Lucho Gatica, Marco Antonio Muñoz, Bienvenido Granda, Olga Guillot, La Sonora Matancera; y boleros inolvidables como "Vereda Tropical", "El Reloj", "Siete notas de amor", "Los aretes de la luna", "La Barca", y "Amor mío".

Dos profesores de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, Jesús Rosas Marcano y José Fernández Freites, tuvieron la brillante idea de introducir el estudio del bolero en sus cátedras en la U.C.V., lo cual significó, como lo escribiera posteriormente el profesor Fernández Freites en un trabajo publicado en la revista Planuic (revista auspiciada por la Universidad de Carabobo), "La entrada del bolero a la Academia" (10); "De un programa al Seminario de la Cátedra Correspondiente al año 1.980 (Guía N.º 3) entresacamos algunos aspectos abordados en esa ocasión : De Agustín Lara a Manzanero 1.930-1.980, y un enfoque como:

Insurgencia del bolero; El bolero de elaboración urbana; El Despacho; La Rockola; Los compositores; Los intérpretes" (11).

Además del bolero, se dedicaron al análisis de otros géneros musicales latinoamericanos, con la intención, según palabras de Fernández Freites, "de hacer del canto latinoamericano un objeto de estudio y así demostrar que la frivolidad es cosa seria, que la canción es eterna y debe ser estudiada con toda la carga emocional, comunicacional y socioantropológica. Los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela han aprendido a trabajar de otra manera, la denominada farándula y nosotros hemos aprendido muchísimo de ellos en el desenredo del corrido revolucionario, del dramatismo del tango, de la samba con su carga dionisiaca, del bolero y su humanismo..."(12).

Un homenaje a Celia Cruz, a su señoría, fue el que le hizo el escritor y hombre profundamente conocedor de la música latinoamericana, Umberto Valverde, colombiano de Cali, cuando escribió Celia Reina Rumba (13). Y como para disipar cualquier duda sobre lo que vendrá en el relato, Valverde utiliza antes de entrar en materia, una frase de una guaracha que hiciera famosa Daniel Santos: "-Señoras esto no es cuento, esto es la pura verdad".

El relato que está impregnado de la admiración del autor por la más grande guarachera del mundo, es también un homenaje a los grandes cantantes que pasaron por esa institución de la música popular

latinoamericana que es la Sonora Matancera, y de otros que no cantaron en el famoso conjunto, entre ellos Beny Moré. De modo tal que uno encuentra referencias a Celio González, Nelson Pinedo, Carlos Argentino, Daniel Santos, Johnny López, Olga Chorens y Tony Alvarez, Bienvenido Granda, Vicentico y Miguelito Valdés, y en fin, los nombres de 46 cantantes que grabaron con el decano de los conjuntos; y por supuesto, los boleros inolvidables de Orlando Vallejo, Charlie Figueroa, Roberto Ledezma, René Cabel, Rita Montaner, Carmen Delia Dipini y todos los nombres que hicieron de la interpretación del bolero un hito musical. También, los nombres y letras de los boleros, intercalados en el relato, con los grandes compositores de este ritmo.

Con el título de El inquieto anacobero. Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica(14), el escritor, periodista, político y profesor universitario venezolano, dio forma de libro a las largas conversaciones en las que el gran cantante y compositor puertorriqueño le contara su vida. Una de las dedicatoria de Daniel Santos va dirigida a Don Pedro Flores con quien hizo su primera grabación en 1.938. A través de la narración el artista puertorriqueño hace una historia de lo que ha sido la música popular latinoamericana y su dilatada trayectoria como cantante de muchos ritmos y en especial su vida de bolerista.

En la post-data del libro, Mujica habla de la importancia del artista para la vida venezolana en los años de la dictadura perzjimenista, lo que él califica como el fenómeno Daniel Santos y

considera que" Carlos Gardel y Santos son dos Fenómenos de la canción popular, de esos que se dan de cuando en cuando. Y no porque no haya cantantes buenos como ellos, algunos más que cantantes, cantautores, pero el estado de gracia, la magia que los envuelve los hace distintos"(15). Y escribe también esta importante frase: "No sé si fue Gabriel García Márquez quien aseguró, en una entrevista, que lo más original que ha dado América Latina son las rocolas con sus boleros, sus guarachas, sus congas, su música tropical"(16).

Con el título de un bellísimo bolero del compositor puertorriqueño, Rafael Hernández Perfume de gardenias. (17), la escritora venezolana y profesora de la Universidad de Carabobo, Laura Antillano, publicó una novela dedicada a Marco Tulio Maristani, cantor de gesta, uno de los más grandes cantantes, y, especialmente bolerista venezolano de todos los tiempos.

Es una evocación de la Venezuela que bailó al compás de Luis Larraian y Billo's Caracas Boys y donde los instantes vividos son relacionados con la música que se escuchaba a través de las emisoras, sobre todo aquellos inolvidables boleros que interpretaba la orquesta de Rafael Muñoz, que escuchó toda Latinoamérica a mediados de los años cincuenta: "Prisionero del mar", "Enojo", "Campanitas de cristal", "Muchos besos", "Niebla del riachuelo", "Palabras de Mujer", "Malditos celos", "Lo siento por tí", "Amor de mis amores", y naturalmente "Perfume de gardenias", algunas de las cuales aparecen en la segunda parte que se denomina "Historias de cuando el apogeo de la Billo's Caracas boys".

En 1.985 se produce un gran éxito editorial en Cuba al salir publicada la novela Bolero(18), de Lisandro Otero. Esta obra pasó por innumerables peripecias antes de ver la luz. Producto de una investigación en los anales de la música durante las décadas del 40 y 50, fue iniciada por Otero en 1.969, año en que el novelista inició la etapa de acopio de información. En 1.973 el proyecto se paralizó. En Chile, donde Otero era diplomático, se perdieron a causa del golpe militar contra Salvador Allende, las cintas en que almacenaba la información. Afortunadamente, conservaba las notas de las entrevistas y otros datos. Y tras escribir Temporada de Angeles, libro que exigió siete años de trabajo, quiso hacer algo más ligero, y se enfrascó nuevamente en el plan de Bolero, título tomado del género musical que según Otero, equivale en Cuba a lo que el tango en Argentina, síntesis psicológica, por voz popular, dolor y perdón a la vez, como diría Beny Moré, quien es, justamente, el inspirador de la obra. Si bien Lisandro Otero niega que Bolero sea una biografía, una parábola o reconstrucción literaria de la vida "del Bárbaro del Ritmo", reconoce que las glorias y los azares de Beny sirvieron para crear a Esteban María Betom Galán, para lo cual contribuyeron muchísimo las informaciones aportadas por Daniel Santos, César Portillo de la Luz y Pacho Alonso.

Otero ha escrito seis novelas y en la mayoría de ellas está presente el tema de las conmociones sociales. En Bolero, escrita finalmente entre 1.982 y 1.983, según confesiones del propio autor, se propuso reflejar elementos de la entidad cultural cubana, parte de su idiosincrasia, que se expresa en la relación casi sensorial de los

cubanos, en el ritmo, en el modo de sentir y de gozar la música. Son innumerables las referencias artísticas, cantantes, compositores, músicos y letras de boleros que aparecen en la novela, como pueden colegirse por el motivo que la originó. Algunos por vía de cumplimiento con la idea que venimos desarrollando son: Agustín Lara, Toña la Negra, Pérez Prado, Pedro Vargas, María Luisa Landín, Guty Cárdenas entre otros y temas como: "Júrame", "Nunca", "Contigo en la distancia", "Total", "Solamente una vez", "Inolvidable".

En diciembre de 1.985 en Colombia se lanzó al mercado mundial la monumental obra de Gabriel García Márquez, El amor en los tiempos del cólera (19), en la cual si bien no aparecen boleros ni boleristas, ni compositores de boleros, es verdaderamente un Bolero escrito en 473 páginas, logrando a través del largo amor de Florentino Ariza y Fermina Daza que se prolonga, nada menos, durante cincuenta y tres años, siete meses y once días. La primera frase de la novela: "Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados...", es ya de por sí la temática de uno (o centenares) de boleros, pues son incontables las letras de boleros que hablan, justamente, de amores contrariados. Y a más de eso, la trama de la novela, ese amor tan longevo entre Florentino y Fermina, que se va y viene, que nunca se olvida, y también los apasionamientos de ellos dos por otras personas, sus entregas, sus mentiras, el poder compartido en la cama, las luchas por merecer el amor del ser amado, los celos, la decisión de matar al rival, la soledad, la trampa de la felicidad, el amor reposado, la ternura, el erotismo, la voracidad mezquina del amor, las citas de amor, los

amores secretos, la nostalgia, los amores fugaces, las desgracias por amor, motivos todos de temas de esa extraordinaria creación musical que es el Bolero.

Orlando Mora, publicó en 1.986 un trabajo titulado Que nunca llegue la hora del olvido (20), donde reúne una serie de ensayos, comentarios y entrevistas que tienen por tema los compositores e intérpretes más destacados del bolero. En su obra, Mora, sustentado en valiosa información y con dominio y conocimiento del tema, nos da un estudio acerca de autores ya legendarios como Agustín Lara y Rafael Hernández, e intérpretes de la importancia de Pedro Vargas, el cual aunado al testimonio directo de algunos artistas (René Cabel, Leo Marini, César Portillo de la Luz) constituyen un aporte definitivo al conocimiento de este género musical, y por ende, a la formación de nuestra sensibilidad e idiosincrasia. El libro lo conforman los siguientes capítulos: "Las letras del bolero", "El canto de amor de Agustín Lara", "Rafael Hernández: El gran borincano", "El bolero en Colombia" y "Entrevistas".

En 1.990 sale a la luz un libro del escritor mexicano Alejandro Aura, La hora íntima de Agustín Lara (21), la novela es un intento biográfico de Lara, el autor pone a hablar al propio Músico-Poeta narrando su vida y anécdotas.

Es, pues, evidente la presencia del bolero en la literatura de nuestro continente: sus letras, sus intérpretes, sus compositores han servido como tema de inspiración a la creación literaria.

NOTAS

- 1-. Helio Orovio. Diccionario de la música cubana. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1.981, p.p.50-52.
- 2-. Guillermo Cabrera Infante. Tres Tristes Tigres. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1.968. Biblioteca Breve.
- 3-. Guillermo Cabrera I.. Ibid. p.1
- 4-. Salvador Garmendia. "El inquieto anacobero" En: Papel Literario El Nacional. Caracas, 16-07-1.975, p.6.
- 5-. Sergio Ramírez. ¿Te dió miedo la sangre?. Caracas, Monte Avila Editores, 1.971.
- 6-. Luis Rafael Sánchez. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1.976.
- 7-. Luis R. Sánchez. Ibid. p.7
- 8-. Jose Garcia Marcano. "El bolero" En : Correo de los Andes. Mérida, 05-03-1.991, p.5.
- 9-. Pedro Vargas. Sólo cenizas hallarán (Bolero). Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1.985.

- 10-. José Fernández Freites. "La entrada del bolero a la Academia".
En: Planiuc. Valencia, Universidad de Carabobo. Nº8 , Julio-
Diciembre, 1.985, p.p. 17-18.
- 11-. José Fernández F.. Ibid. p.18.
- 12-. Ibid. p.19.
- 13-. Umberto Valverde. Celia Reina Rumba. México, Editorial Universo,
1.982.
- 14-. Héctor Mujica. El inquieto anacobero. confesiones de Daniel
Santos a Héctor Mujica. Caracas, Editorial Cejota, 1.982.
- 15-. Héctor Mujica. Ibid. P.35
- 16-. Ibid. P.37
- 17-. Laura Antillano. Perfume de Gardenias. Caracas, Publicaciones
Seleven C.A., 1.984.
- 18-. Lisandro Otero. Bolero. La Habana, Editorial Letras Cubanas,
1.985.
- 19-. Gabriel Garcia Márquez. El amor en los tiempos del cólera.
Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1.985.

20-. Orlando Mora. Que nunca llegue la hora del olvido. Medellín, Universidad de Antioquia, Colección Literaria Celeste, 1.986

21-. Alejandro Aura. La hora íntima de Agustín Lara. México, Cal y Arena, 1.990.

EL BOLERO: UN LENGUAJE HISPANOAMERICANO

El desarrollo explícito de la poética fundamental que anima todo discurso bolerístico es posible encontrarlo en el bolero mismo: "Ese bolero es mío, desde el comienzo al final : qué importa quien lo haya hecho, es mi historia y es real. Ese bolero es mío porque su letra soy yo: es tragedia que yo vivo, y que sólo sabe Dios. Lo hicieron a mi medida, yo serví de inspiración, y su música sentida se clavó en mi corazón. Ese bolero es mío, por un derecho casual, porque yo soy el motivo de su tema pasional"(1).

Aquí se vislumbra la trama simbólica de representación del fenómeno amoroso, se capta el bolero como figura que posee la extraordinaria capacidad de servir de apoyo constante al enamorado hispanoamericano para describir las acciones que caracterizan su experiencia de amor.

El hombre que se enamora en nuestro continente encuentra la posibilidad de reconocerse a sí mismo en la particularidad de este sentimiento, como si él fuera el motivo del tema pasional, el modelo de esos diseños melódicos-verbales en los que puede admirarse y aceptarse como ser que ama, sujeto sujetado al amor.

"Este bolero es mío", va a servir como el encabezamiento que abre el desarrollo de una figura en la que se ponen de manifiesto los poderes del discurso bolerístico, su realismo, su poder dramático, su

radiación profunda en el imaginario amoroso de una comunidad entera. Haciendo esto se rescatan detalles con los que se puede, con un poco de temeridad, construir una suerte de mínima teoría general del bolero, que permita comprender la razón de ser de las figuras que se mencionarán más adelante. "Este bolero es mío" puede considerarse como el discurso de presentación con el que el animador de un espectáculo anuncia al cantante: como "en 1.906, Alberto Villalón anunciara en el Teatro Alhambra de La Habana aquella legendaria revista musical que, no sin contundente capacidad premonitória, llevaba por título "El triunfo del Bolero" (2).

El enamorado al identificarse con el bolero, con su representación simbólica, pone a disposición de su conciencia como el retrato, el doble o la copia de su propia experiencia amorosa -como lo hace el hablante de "Ese bolero es mío"-, cabe muy bien preguntarse: ¿Qué es lo que hace que, frente a un discurso cualquiera, un hombre enamorado se sienta representado, identificado, a nivel simbólico, en su amor, hasta el punto de afirmar sin dudas que el argumento que se relata es su propia historia? ¿Cómo este hombre puede sentir íntimamente la posesión total de un discurso que ni siquiera fue elaborado por él y que lo refleja y lo interpreta en su amor?. Para que suceda es necesario que ese discurso sea tan general y tan aferradamente apegado al hecho vital de quien lo adopta que, responda a la vez a lo que ocurre siempre a todos y a lo que sólo le ocurre a cada hombre en particular, provocando el movimiento espontáneo de identificación a través del cual el sujeto encuentra su persona, la máscara que lo ratifica en su papel de enamorado, sujeto sujetado y respaldado por

Una trama simbólica sancionada por la lengua y la cultura a que pertenece. Es el bolero precisamente, un discurso de esa naturaleza, lo que ha orientado, de manera inmediata esta exploración en la materia textual que constituye la trama, es el intento de encontrar precisiones acerca de los aspectos que hacen posible el respaldo simbólico que otorga a todo aquel que lo adopta como su lengua amorosa personal.

Cabe decir que entre los siglos XII y XIII, Occidente tuvo la fortuna de consolidación de otro discurso amoroso, sancionado por la trama de la "Cortezía", un labrado colectivo de símbolos bajo el cual se organizaba la vida amorosa de los hombres provenzales. Esto era como un modelo de actuación y relación, de fórmulas de expresión y meditación, este aparato simbólico era un soporte universal e individual de la existencia(3). De esta manera cada uno de los enamorados se veía representado a sí mismo en su aventura como si todo ese orden se levantara para poder explicar a sí mismo "eso" que le sucedía. Es de imaginarse cómo era la calidad de vida de ese hombre que se podía sentir tan cómodo, tan mullido de símbolos en sus experiencias más difíciles. En la trama simbólica del bolero es posible apreciar algo similar: el enamorado hispanoamericano y el enamorado del Mediodía Francés y del Norte de España (4)." El Bolero no es otra cosa que un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente. Como dispensador de paradigmas de actuación, el bolero es el almacén simbólico más rico

con que contamos, a nivel continental, para comprender y expresar el amor, para asumirnos como enamorados y desempeñarnos como tales"(5).

Esto no significa que todo el mundo se enamore en Hispanoamérica según los patrones que propone el discurso bolarístico - incluso está por comprobarse la dimensión de su vigencia y el alcance de su influjo-; lo que se trata de señalar es que el bolero proporciona a quien lo escucha, a quien se sirve de él como lengua natural del amor, el privilegio de vivir los conflictos amorosos más reconfortado, menos solo, menos desamparado y hasta menos despejado de confort. Ese tiempo hispanoamericano, en el que ambientes tan sui géneris permitieron el surgimiento, desarrollo y la perdurabilidad de semejante calidad de vida, en el que pudo consolidarse esta tradición discursiva única, tiene el antecedente, el semejante lejano en la codificación amorosa de la "Cortezía". Porque el bolero pudo forjarse solamente en un momento muy peculiar de la historia, en un tiempo en el que aún estábamos a salvo de ciertas insensateces del progreso y éramos más apasionados, lo suficientemente inocentes como para reproducir en pleno siglo XX y mediados "...por nuestro romanticismo y modernismo decadentes, en lengua romance y mestiza, los discursos de los trovadores y la errabundez de la juglería"(6).

En esta denominación genérica del bolero, el corpus está representado por los compositores, los cantantes ambulantes que serenataron tantas madrugadas al pie de los balcones o ventanas amadas; los aficionados que acomodaron las letras a su manera y transmitieron oralmente los textos aprendidos tras una ceremoniosa

audición nocturna de radio. Esto pueda considerarse como un movimiento entusiasmado de cortesanía contemporánea, formado cuando Hispanoamérica era todavía una especie de Provenza desplazada, que se mantenía en el bálsamo económico y las tradiciones encarnadas, apegadas a la carne del alma colectiva.

Es pues el bolero fruto de ese momento en el que los viejos modales productivos latían, modales aferrados al modelo agrarista del pasado republicano de consolidación de las nacionalidades, modelos que no estaban a pesar del crecimiento y desarrollo de las ciudades y la comunicación desplazados por la técnica. Un tiempo en el que estaba presente el disfrute de la poesía de Neruo y de la zarzuela, por ejemplo. Cuando la burguesía comercial no se sentía inferior al desarrollo norteamericano y/o europeo, y la enfermedad llamada modernicismo, cuyo sintoma mortal recae en el desprecio a lo conservado durante siglos en el subsuelo de la cultura(7). En una época moderna, amorosamente hipercrítica, resabida y avisada sería inimaginable considerar el surgimiento del bolero; no pudo ser sino en esos primeros 50 años de este siglo, años en los que la coincidencia colectiva era la propicia para que el bolero se convirtiera en lo que sigue siendo "...la lengua natural del amor en Hispanoamérica"(8)

Es así el bolero, una lengua que apoderándose de un gran número de personas, extendiéndose por una buena porción de tierra, y que se ha hecho "natural", propicia para acompañar las diferentes instancias que dominan el discurrir de toda situación de amor. Es también -por

ser una lengua- una estructura, un sistema funcional de unidades interrelacionadas, un idioma con gramática propia. Es una lengua peculiar en la que se unen la masa semántica dinamizada por la articulación de sus verbos en su enunciado y la articulación melódico-ritmática que le da sentido. La gramática cumple dos funciones: la composición y la relación tanto de las estructuras del discurso verbal como las del discurso musical. Es necesario para poder recopilar las figuras de esta lengua amorosa, definir las macroestructuras expresivas que son las figuras mismas, es decir, esa gramática. Aunque este estudio está inclinado hacia la capa verbal de ese discurso doblemente tramado, hay que tener en cuenta que esas macroestructuras expresivas se constituyen de partículas verbales y de una sustancia musical que las conduce y las entrelaza, las lleva y las trae. Para lograr esto se necesita el uso de un principio metodológico que levante un catálogo de las figuras del discurso amoroso en el bolero y que concentre su atención -casi exclusivamente- en las palabras; claro, siempre con la trama del tejido melódico en el que se conservan sonando y con el sonsonete de su entonación y de su ritmo en la punta de la lengua, en la puerta de la garganta al momento de reflexionar, al redactar.

Lengua natural, naturalizada que es, al mismo tiempo ritual, iniciática, una lengua que conservada a través de una cultura y que habiendo sido sancionada por una comunidad, posee un corpus muy estable de fórmulas expresivas que el tiempo de conservación que las ha mantenido las ha transformado en esquemas, apenas modificados y

que sirven una y otra vez para ejemplarizar, elaborar simbólicamente la experiencia amorosa en Hispanoamérica. Las figuras a las que aquí se hace referencia, las que caracterizan la práctica discursiva del bolero como lengua ritual, no son otra cosa que desarrollos argumentales estereotipados, tópicos cuya eficacia expresiva no hace sino sostenerse vigente. Unidades sólidas, afirmadas, animadas por la forma como la comunidad se ha apegado a ellas, protegiéndolas y conservándolas como patrimonio cultural invaluable.

Las figuras informan, develan aspectos nuevos del mundo y a la vez son agentes discursivos creados colectivamente que refuerzan y mantienen los asuntos amorosos que están llamados a revelarse, a exhibirse con frecuencia en el escenario del significanta. Esto convierte a las figuras, además de estructuras expresivas, en estructuras de reconocimiento a través de cuya repetición y uso convencional de los participantes: emisor, transmisor, receptor, se contemplan a sí mismos en el espejo de un escenario simbólico compartido.

Estas estructuras activan, dinamizan el reconocimiento de esa manera de entender y experimentar lo amoroso que distingue al hispanoamericano, por medio tanto de la materia semántica llevada por la palabra hasta el exterior del significanta, como la materia musical que llega hasta más allá, hasta el sentido, un sentido pronunciado, articulado y más importante, entonado, pautado, medido.

Se destacan entonces dos capas: la capa verbal compuesta por un grupo de unidades estereotipadas, de tópicos argumentales, la estructura formal y la capa musical, la estructura tonal y rítmica que ya poseen carácter prototípico y se presentan como recursos convencionales de articulación musical del sentido. Las repeticiones y recurrencias del decir bolerístico son características de sí mismo en sus dos maneras de expresión, de ahí que las figuras verbales y musicales se evoquen entre sí, compartan trayectos semánticos o melódicos semejantes, escondiéndose espontáneamente en la memoria del hablante. Esto explica el hecho tan común de que un bolero recuerde a otro no solamente por coincidencia de sentido, sino por coincidencia eufónica por contigüidad o similitud de la melodía o de la tonalidad.

Esta estrecha relación entre las figuras hace difícil hacer referencia a aspectos colaterales, funcionando como un espejo, envíos y reenvíos de imágenes que circulan interminablemente, un juego de resonancias semánticas y musicales, donde cada figura suele tener otra correlativa que exhibe el desarrollo invertido de su argumento, así, aquellas que describen el decir amoroso y su necesidad de exhibición lingüística, tienen sus equivalentes inversas en aquellas que desarrollan el deseo excesivo del silencio verbal amoroso, a su defensa, la discreción como virtudes. Esta constitución dual de la figura, acompañada de la compensación semántico-musical, parecen describir la gramática del bolero que se representa como la estructura compuesta de unidades contrastadas y contrastantes que se consueñan y disueñan al mismo tiempo. Esta dualidad parece acercarse

al discurrir amoroso, a su dialéctica de fuerzas que se unen y se separan, que se enfrenta entre ellas.

La figura se muestra en su dualidad y su multiplicidad en el juego de contactos semánticos y musicales con el resto de las figuras, como la expresión necesaria de las dificultades y problemas que representa la elaboración simbólica del amor, su puesta en escena verbal, su hilvanación sonora, su enunciación. De esta manera, la figura tiene naturaleza alusiva, es el recurso natural de la expresión de lo amoroso y el bolero como lengua y práctica discursiva de ese sentimiento lo que hace es responder a esa tendencia nata, adoptando el rebuscado y retorcido movimiento del decir figurado.

El enamorado empapado de la gramática especial y propia del bolero se siente menos desposeído frente a las dificultades de la vida amorosa, dado que las figuras funcionan como una lengua naturalizada en la conciencia, desde la declaración de amor hasta la elaboración del duelo, ante la separación o el abandono, pasando por los momentos de incertidumbre y dicha de la idealización e idolización, de la veneración y el despecho, humillación y vengaza, desprendimiento y fijeza para cada una de las situaciones de la vía amorosa que deben recorrer los que aman. El bolero tiene para esto un registro simbólico, una estructura discursiva por medio de la cual, el enamorado como un espectador frente al drama griego antiguo, se siente reflejado, confortado simbólicamente, llamado a enfrentar los

desaires y ventajas del amor y salir triunfante. Mucho despecho ha quedado repechado y heridas abiertas han cicatrizado, después de una contundente escucha de boleros.

Si aún se dan esos fenómenos colectivos de purificación del alma que los griegos llamaron *catarsis* y *anagnorisis*, el bolero es una evidencia, y lo es, porque su gramática se compone de estructuras discursivas que interpretan y fijan, como un prototipo, las expectativas de elaboración expresiva del tránsito amoroso característico del hombre hispanoamericano. El bolero desarrolla a través de su discurso la reordenación de la experiencia del amor, tal y como la vive a diario quien ama o es amado, a través de una actividad que tiene como finalidad primordial convertir lo particular -como tipo- en aplicación universal.

Los desarrollos argumentales sintéticos que representan las figuras del discurso amoroso bolerístico, se constituyen deliberadamente como estructuras especulares, y en su superficie textual al que se acerca puede encontrar, entrelazados, los pedazos de su identidad amorosa. De ahí que el hombre que se enamora en Hispanoamérica viene a ser Narciso frente al espejo, mirándose en las ondulaciones de esos textos entonados, movidos por el canto y se reconoce, se ve otro -él mismo- reflejado en la imagen que esta escena le devuelve (9).

Todo esto es el resultado de relatos acuñados durante mucho tiempo, desde la corteza medieval heredada a través de España hasta la sentimentalidad de la cultura contemporánea, y que reflejan la manera de vivir y concebir el amor que caracteriza a esta porción de la cultura en lengua castellana.

Las figuras están formadas semánticamente por microestructuras: adverbios, verbos, metáforas, metonimias, símiles, a las que se suma una conciencia de sentido, la conciencia del que ama, luego de reconocerse en ella y los rasgos distintivos de su propia experiencia de amor. Estos segmentos que describen un fragmento argumental de la vida amorosa están a la vez dinamizados por estructuras sintácticas: paralelismos, simetrías y acotadas por estructuras suprasegmentales de la prosodia verbal: acentos, intensificaciones, énfasis, o de la dinámica musical: tonalidades, consonancias, disonancias, ritmo. En resumen, todas estas instancias discursivas: morfológicas, sintácticas y prosódicas conducen al consumidor de la lengua bolerística -emisor, receptor, transmisor- al escenario simbólico donde se describe la experiencia del encuentro emocional en que se pone de manifiesto el proceso de identificación entre lo que él -como enamorado- siente y expresa, y el bolero - como despliegue textual- le ofrece. Esas instancias cumplen un papel de transportar a la superficie del enunciado, al escaparate del significante los contenidos de la elaboración simbólica colectiva de lo amoroso que el enamorado comparte con otros y que se localizan y destacan en el

bolero. Así, el enamorado hispanoamericano está invitado a reconocer en su estructuras, su propia experiencia de amor.

El proceso de identificación y reconocimiento del enamorado hispanoamericano frente al bolero, por empatía psíquica, por conciencia entre sus sentimientos y experiencias y el contenido del discurso, en el que se siente reflejado y representado, confortado y protegido simbólicamente, denota que tras el discurso mismo existe un aparato gramatical, una estructura, un complejo organismo de relaciones e interrelaciones de elementos determinados por dinámicas diversas de selección y encadenamiento.

Si se presenta el bolero como práctica discursiva colectiva, como lengua ritual, no responde a los dominios estéticos del Occidente moderno. Su lugar en el espacio de las prácticas estéticas comunitarias cuyo más apropiado modelo y referente equivalente, en el horizonte de la cultura occidental sigue siendo el Arte de la Edad Media, siendo ajeno a las determinaciones de la originalidad, al servicio de las necesidades de la comunidad, atento a sus demandas, se servía de los recursos sancionados por la comunidad, pero que ella misma proporcionaba. En este sentido el bolero no puede considerarse como práctica estética de la comunidad moderna occidental y por ende no puede concebirse en relación con fenómenos a los que suele adscribirse con frecuencia, tales como el melodrama o el Kitsch(10).

Esa vinculación puede entenderse si se reconoce que el bolero se ha consolidado, como medio expresivo, de la confluencia de muy diversas corrientes formales, entre las que destacan aquellas manifestaciones que pertenecen a la era de la productividad técnica del arte, sin olvidar, a la hora de considerarlo como trama simbólica labrada colectivamente, que sus raíces más profundas se entroncan en el suelo del pasado africano y español que constituyen la base de la Cultura hispanoamericana(11). Esto es digno de recordar ya que el bolero escapa de las determinaciones sintomáticas que definen a los fenómenos de la cultura, llamada cultura de masas, a pesar de haberse contaminado con sus influencias.

El bolero, aún habiendo nacido en medio de una cultura tradicional, ha crecido al ritmo del desarrollo de las ciudades del continente en el siglo XX, y se ha mantenido alimentándose de las formas de expresión propias de las sociedades masificadas, tanto que parte de su naturaleza está determinada por el hecho de que al crecer las ciudades y aumentar las demandas de formas de expansión espiritual en sus sociedades surgientes a la explosión industrial y técnica del siglo, las formas de expresión artística populares fueron con gran agilidad apropiadas por los mecanismos mismos de la difusión comercial masiva, entrando a formar parte de esta manera, del negocio del espectáculo.

Al consolidarse las metrópolis continentales se hizo necesaria la expansión y diversión, lo que trajo como consecuencia la adopción de formas masivas de placer, disfrute público: "Antepecho, valladar de sensualidades y de suntuosos erotismos clasemedieros y urbanos, todo lo abominable que los exorcistas de lo cursi gusten y manden, pero que evitó, en su momento, una cierta forma de extranjería sajona(...), a cambio de un mestizaje caribeño más compatible con el nuestro, defendido en los meridianos del salón de baile, del teatro de revista y luego en la incipiente radiodifusión"(12).

La invención de la radio fue uno de esos efectos más evidentes, y la rapidez con que fue aceptada en los hogares fue la respuesta más clara que llenaba una de las necesidades colectiva, al mismo tiempo social y comercial: "(...) los modernos receptores superheterodinos de muchos bulbos, con bocinas de baquelita, señorearon los salones de las familias mexicanas, que podían tener su "panal de miel" al alcance del sector radiofónico; la "moderna chimenea de ensueño" como llamó a las consolas de los treinta Pedro Lille; el burdelito portátil para sesiones exclusivas de cachondeo hogareño"(13). El bolero por su parte y gracias a la radio y a su propagación se constituye en un elemento masivo de elaboración simbólica de lo amoroso y que fue aprendido por muchos hablantes, escuchando programas que transmitían la PKW en La Habana, la HKF de Bogotá y la XEW de México, esta última se fundó el 18 de septiembre de 1930 "a las ocho de la noche de aquella memorable fecha salió al aire el concierto inaugural de la W, en el que tomaron parte la contralto

Josefina "la Chacha" Aguilar, el doctor Alfonso Ortiz Tirado, los tenores Juan Arvizu y Paco Santillana, la pianista Ofelia Euroza de Yáñez, el guitarrista Francisco Salinas, la Banda de la Policía dirigida por Miguel Lerdo de Tejada, y los compositores Jorge del Moral y Agustín Lara"(14). Razón por la que el bolero, antes de la era del disco había conquistado buena parte del auditorio continental como lengua de expansión.

La aparición del registro fonográfico no hizo más que acentuar la impregnación del horizonte auditivo de los hispanoamericanos con ese discurso amoroso cada vez más definido y homogéneo, más general. También hay que hacer mención como parte de estos espacios divulgadores y que llenaban la ansiedad de la época, la vida nocturna de las ciudades recién estrenadas: **Boites, Dancings**, casinos teatros, desde los que cantantes y orquestas ayudaron a fijar un léxico y unos ademanes expresivos amorosos que se venían formando desde hacia un siglo. Con las películas y musicales y luego la rockola, distribuida como altar portátil, en cada botiquín o cantina de pueblo, es con lo que el bolero acaba por desbordar el universo de la expresión melódica del amor en el continente, instalándose definitivamente como **argot** multitudinario, como **retórica** de innegable aceptación popular(15).

Por esta razón el bolero no puede verse como trama simbólica que se generó aisladamente en la tradición oral de Hispanoamérica,

semejante, por ejemplo, a la lírica tradicional, sino como trama simbólica tejida con elementos fundamentales provenientes de la cultura de masas en expansión.

Con todo ese conjunto de materiales que forman el corpus del bolero, éste ha logrado formar un organismo expresivo coherente que exhibe al mismo tiempo su carácter mestizo, ya que como rito colectivo le debe tanto a la tradición popular africana e hispánica como a la mecánica de la producción y al consumo desarrollado como fenómeno en la crítica de las masas. Sus raíces pueden considerarse genuinas porque se labraron como manifestación natural de la necesidad de una comunidad de expresar lo amoroso verbal, melódica y coreográficamente, también su cuerpo y alma son producto de los propósitos e intereses del negocio del espectáculo y de la industria discográfica internacional. Esta dualidad: tradición popular y relaciones de la sociedad industrial, hace que el bolero se haya podido convertir en una lengua de adopción colectiva, la predilecta del decir amoroso en Hispanoamérica, destacando que si los canales de difusión masiva no hubieran intervenido, su fuerza de aprehensión por parte de aficionados y serenateros hubiese sido mucho menor. Buena parte de la intensidad de su fijación, en el imaginario amoroso hispanoamericano se debe al registro de la voz de los cantantes, a la posibilidad de recurrir al disco en el momento de la peripécia erótica, y poder memorizar a través del poder mnemotécnico de la melodía que transporta esos argumentos, que cubrían e ilustraban esas necesidades amorosas del que vagaba en algún laberinto del amor.

La tradición que respalda la vigencia formal del bolero y le otorga estabilidad de lengua amorosa de multitudes, recae en la herencia negroide presente en sus ritmos e instrumentaciones con el legado verbal y melódico hispanos, con los modos de representación característicos del melodrama decimonónico y contemporáneo, con las maneras estilísticas de la poesía romántica y modernista de principio de siglo y con todas aquellas manifestaciones típicas de la cultura de masas: radionovela, folletín, consultorio sentimental, que deambulan por el espacio del Kitsch. Estas manifestaciones son criticadas como fenómenos alienados a la producción forzada e interesada de efectos y sensaciones y por tanto alienadores, mistificadores y banalizadores del mundo. Aseveraciones que parten de una concepción surgida en la tradición estética de la modernidad y que por tanto se pueden considerar infundadas o mal fundadas porque la intención que mueve la producción del arte en la modernidad no es la misma que aquella que resulta de una estética comunitaria. Al juzgar la naturaleza y razón de ser de las prácticas estéticas de la cultura de masas hay que olvidarse de los aires trascendentalistas, autonomizantes del arte moderno. Habría que asistir metodológicamente, acercarse a esos fenómenos populares en los que se ha asignado despectivamente al bolero como canción de consumo, como lo ve Hermann Broch cuando se enfrenta en contra del Kitsch(16), para percibir el funcionamiento en vivo que las caracteriza, viéndolas con respecto a las necesidades expresivas de la comunidad en que circulan y considerarlas como formas contemporáneas de elaboración simbólica de la realidad colectiva del mundo en cualquier cultura y época.

Habría que recapacitar si la aspiración de todo artista cabal, incluso de todo artista moderno no es la de mitificar el mundo; si el llanto deliberado que provoca el melodrama, su influencia sobre los consumidores de películas y radionovelas no es una forma contemporánea de catarsis colectiva y qué problema hay en tratar de idealizar momentáneamente la realidad y transformarla en beneficio de una tranquilidad ficticia o provisional. Lo fructuoso de toda práctica estética popular debe considerarse en la perspectiva de las necesidades de expansión y relajación anímica que la vida impone en una sociedad industrial al hombre que la vive, pero también afecta a las necesidades de orden simbólico de la existencia, que ven en esas formas masivas de expresión su salida más eficaz.

El bolero contribuye -en parte- a la mistificación amorosa Hispanoamericana, lo que lo arriesga a estar a la disposición de las críticas que atacan al resto de las expresiones artísticas de la cultura de masa; pero, no sería posible encontrar algún discurso amoroso tentado a dar la espalda a las durezas del mundo real, lugar del obstáculo y la pena, con tal de darle un descanso, un respiro al atribulado que ama. El amor mismo, en su desenvolvimiento echa mano del efectismo y sensacionalismo, la manipulación y la exageración de todas las peripecias y aventuras para lograr su objetivo: El gran arte de la tradición moderna no da la espalda al mundo por duro que sea, más bien lo trata de mostrar en su esplendor, aunque mucho de ese arte tiende a ser despiadado y acaba por ser bueno sólo para conciencias duras en el campo ético o estético. El bolero, en cambio,

surgido de una humanidad sin infulas de los rumberos negros y de los poetas improvisados que reproducían las formas expresivas -la copla, la décima, el paralelismo, la libertad silábica y consonántica- de la poesía tradicional española y del decir castizo: la gracia del piropo, la ciencia del refrán. Ese género creado y difundido por los cantantes ambulantes y serenateros de oficio y compañías dramáticas que en los intermedios para distraer al público presentaban alguna danza o un set de canciones, boleros etc.. Esto no responde a las apetencias trascendentales del gran arte sino a las necesidades y exigencias de la vida diaria cuya dureza exige la tregua de la expansión y el soporte de un aliento simbólico.

Es importante recordar que el bolero como toda música y la literatura populares, está íntimamente relacionado con la tarea laboral y con el descanso. Esto dice que ese conglomerado de estructuras melódicas, rítmicas, verbales y coreográficas (dramatización, danza y canto) establece un sobrentendido: el bolero ha estado siempre muy cercano a la fiesta, entendida en el sentido de intervención colectiva y donde se crea un ambiente diferente del mundo cotidiano para darle cabida a otro mundo de distracción, cuya duración provisional rompe con las treguas propuestas, donde son obviadas e infringidas las reglas que el otro mundo, el real y diario, impone. Esto puede aplicarse mejor en las primeras décadas del siglo XX en las que las relaciones tradicionales entre los sexos estaban estrictamente vigiladas y reglamentadas y el cortejo amoroso del acercamiento, conquista, declaración y compromiso entre los

amantes, la actividad festiva abría un amplio espacio liberal para poder desarrollar cada una de las instancias de la vicisitud amorosa, llegándose hasta el acercamiento atrevido de los cuerpos danzantes, ejerciendo a través del roce de uno cerca del otro, el movimiento del encuentro carnal.

El bolero está trabajado desde dentro por ese vínculo directo y original con esas prácticas comunitarias de participación llamadas fiestas, donde el espacio mencionado conlleva a las aperturas mismas del amor, aperturas exorcizadas, domesticadas, dominadas simbólicamente al representarse y vivirse en comunidad. Este espacio funciona como un rito de paso, como iniciación en el cual el enamorado hispanoamericano se siente confortado y recuperado anímicamente - como el espectador griego tras la *catarsis* trágica- para continuar sus batallas de amor.

Es entonces el bolero: lengua natural, lengua ritual, lengua mestiza, lengua festiva. Para considerarlo en su integridad, como práctica estética comunitaria hay que situarlo en una perspectiva distinta de la modernidad estética occidental y tomar en cuenta los dos aspectos fundamentales de la práctica lingüística, dos figuras primordiales del proceso de la enunciación bolerística: el autor y el cantante.

El autor, que en la práctica discursiva del bolero se hace diferente de la estética moderna. Aunque por el proceso de producción y consumo, por la propiedad intelectual de las obras se hace necesaria la atribución autorial. El bolero es, en esencia, un producto comunitario y el autor de la letra y música no es más que un vocero, un intérprete de las exigencias y necesidades de toda una comunidad. El autor moderno defiende su autonomía, el autor del bolero comparte una concepción semejante de amor y viene a ser un intermediario entre un auditorio natural y una tradición, así como el artista medieval, no está delimitado por la novedad. Estructuras verbales: figuras, imágenes, motivos; estructuras melódicas: tonalidades, secuencias, cadencias; estructuras rítmicas: compases, acentuaciones, que usa al componer una pieza que represente al género, y que lo haga exclusivo, sino que la tradición consolidada de una comunidad se las ofrece. De ahí que con frecuencia no se recuerde el nombre de los autores, ya que el consumidor del bolero se dedica a disfrutar. Por su parte la autoría moderna llega a eclipsar a la obra misma por la importancia que éste llega a ocupar. En el bolero lo que realmente interesa es el mensaje melódico y verbal y es más común la identidad de esa letra que se escucha con el cantante que con el compositor.

La dependencia que existe entre el autor del bolero con respecto a la tradición expresiva que identifica al género no es definitiva, ya que el autor no es un simple repetidor de esquemas. Cada bolero viene a ser el resultado, la organización de la trama verbal y musical de

un bolero particular, donde él se apropia del legado tradicional depositado en esa lengua del amor y hace un uso personalísimo de ella. Eso permite que esa dinámica discursiva del bolero forme una amplia gama de variantes personales. Así, separados, pero a la vez unidos en un mismo código expresivo, los boleros individuales que unidos representan el gran corpus bolerístico de la tradición de la música popular hispanoamericana, dan a conocer los detalles peculiares, preferencias, obsesiones que identifican a sus autores. Apegados a la tradición lingüística, los autores no se representan amarrados a esquemas expresivos inmodificables; la tradición misma se ha ido consolidando - y no podía ser de otro modo - gracias a la sucesiva y paulatina aparición y asimilación de cambios argumentales y formales en su gramática, aportados por los compositores.

Un caso particularmente ilustrativo de este fenómeno es el del inolvidable Agustín Lara, a quien la tradición bolerística hispanoamericana le debe entre otras cosas: "el esquema de articulación melódica y rítmica que lo caracteriza - treinta y dos compases, la mitad tramados en tonalidad menor y la otra mitad en tonalidad mayor-, y al mismo tiempo, una serie de manifestaciones peculiarísimas, difícilmente compartidas por otros compositores" (17). Ligado a una tradición galante que había encontrado en la poesía del modernismo su camino fundamental, Lara aporta a la lengua bolerística un considerable cargamento de metáforas exquisitas y rebuscadas, fue capaz de escribir, con ritmo y léxico que recuerdan al mejor Darío. Dominados por una imaginaria exotista y refinada. Los

boleros de Lara, sin dejar de ser manifestaciones representativas de lo que el género significa, constituyan un idiolecto peculiar; su abundancia de motivos sensacionistas y decadentes: sortilegios y embrujos, languideces y extravíos, envenenamientos y desgarraduras, mujeres fatales, carnes de mármol y miradas de hielo, ponen de manifiesto la consistencia y la versatilidad de una lengua - la del bolero- capaz de permanecer estable y coherente, inteligible, incluso en medio de las experimentaciones discursivas más extremadas; pues lo que caracteriza verdaderamente la práctica lingüística del bolero es el léxico del habla corriente y el tono confesional y conversacional de la enunciación, cualidades éstas que explican la facilidad con que es adoptado y utilizado su legado expresivo. El solo ejemplo de Lara basta, entonces, para dejar establecido el carácter complejo de la figura del autor en la práctica estética bolerística, sujetado a las determinaciones de una tradición expresiva de la cual es vocero y, al mismo tiempo, capaz de recrear esa misma tradición introduciendo en ella modificaciones diversas, por cuyo intermedio se mantiene viva, regenerando continuamente su carne y sangre, cambiando sutilmente de piel.

El cantante como medium participa de una manera dinámica discursiva similar a la del autor. éste, como actor que es, actúa, figura como parte del drama que grita la palabra del amor característica del bolero. Cuando enuncia una canción, expresa sus sentimientos y los de la comunidad a la que interpreta, por lo que se considera intérprete y su actuación, como la investidura del

oficiante en una ceremonia litúrgica, es la representación de una ceremonia regulada por una retórica interpretativa: el bolero, una ceremonia donde el cantante viene a ser el sacerdote que realiza una fiesta sagrada, un culto, el culto al amor hispanoamericano y sus alrededores. Es ésta la razón que explica la afición reverenciosa con que el oyante, el consumidor del bolero desarrolla por ciertos vocalistas un apego, considerándolos elegidos de voces privilegiadas. La voz, vestida con sus caracteres: dinámica de la modulación y la entonación, la dicción y el ornamento, es el vehículo por medio del cual las figuras que guarda el discurso bolerístico salen a flote y se manifiestan. Es ella quien al apoderarse del cantante funda alrededor de su cuerpo un teatro al invadir el escenario, es donde se abre el telón para que el público presencie y participe de la verdadera representación e identificación, de coincidencia y empatía anímicas que el bolero induce y conduce. Así las figuras del bolero movidas por la capa musical que las transporta, se convierten, al ser entonadas, en una contundencia definitiva.

El disco es sin duda un elemento que sirviendo como registro invaluable permita que el bolero se aferre en el imaginario del amante hispanoamericano; el poder poner a girar un disco, el desplazar el dial sobre el tablero de la radio, el introducir monedas en una rockola, le ha dado vida al bolero, aunado a la imponencia de la voz de sus cantantes; son ellos quienes por encima de todos los otros agentes que hacen posible la articulación y el ejercicio de la lengua bolerística: compositores, instrumentistas, receptores,

resaltan por excelencia. De hecho puede que no se recuerde el autor o nombre de la canción, pero se tiene presente el nombre de quien lo canta.

Por su parte el autor otorga a su interpretación, rasgos estilísticos especiales y propios, y el cantante que se debe a la letra que ha compuesto el autor, despliega a través de la fuerza identificatoria del timbre de su voz, el carácter personal, la imprime rasgos distintivos de su personalidad. Por ejemplo, cada canción interpretada por Toña la Negra, cada paladeo demorado de una sílaba, cada variación le da un matiz nuevo. Puede hacerse referencia también a las variantes personales en la interpretación del bolero, es decir, la creación que hacen los cantantes de sus propias escuelas estilísticas en las que se ponen de manifiesto la ilación de repeticiones miméticas, donde se fijan acuerdos interpretativos, modelos de dicción, paradigmas gestuales.

La renovada recreación que hacen los compositores de su lengua y la actuación particular de los cantantes, permiten que el legado bolerístico crezca y se mantenga latente. El soporte temático sigue siendo la experiencia amorosa de generaciones, sin olvidar que no sólo responde a las necesidades del cantante y del compositor sino al público cambiante, un público que acepta la lengua ya conformada y afirmada en su gramática. Así el bolero adapta y adopta las innovaciones, las variaciones idiolectales para cubrir esas

necesidades. Esa lengua que se recrea continuamente, adquiere gracias a los que forman parte de su culto, las ordenanzas definitivas de trama simbólica fundamental para la elaboración de la experiencia amorosa en Hispanoamérica.

Por esto y después de un siglo de vida, cualquier enamorado de este lugar del mundo puede sentir suyo aunque sea un bolero, decir que la trama que se canta, el argumento que se expresa es suyo, como si se hubiese hecho a su imagen, bajo su propia custodia, decir que él mismo es su letra, su historia, su realidad.

NOTAS

- 1-. Mario de Jesús. Ese bolero es mío.

- 2-. Rafael Castillo Zapata. Fenomenología del bolero. Caracas, Monte Avila Editores, 1990, p.24.

- 3-. Denis de Rougemont. El amor y occidente. Barcelona, Kairós, 1.986, p.p. 76-77

- 4-. Johan Huizinga. El otoño de la Edad Media. Madrid, Alianza, 1.981, p.p. 171-180.

- 5-. Rafael Castillo Zapata. Ibid. p.25

- 6-.Rafael Castillo Z.. Ibid. p.26

- 7-. Rafael Castillo Z.. Ibid. p.27

- 8-. Ibid. p.27

9-. Ver a Jaques Lacan. Escritos I. México, Siglo Veintiuno Editores, 1.985, p.p. 86-93. y Paolo Caruso. Conversaciones con Levi Strauss, Foucault y Lacan. Barcelona, Anagrama, 1.969, p.p. 117-118.

10-. Carlos Monsiváis. Escenas de pudor y liviandad. México, Grijalbo, 1.988, p.p. 185-186.

11-. Roberto Fernández Retamar. Para el perfil definitivo del hombre. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1.981, p.221.

12-. Raymundo Ramos. "Notas para una rapsodia". En: Agustín: rencuentro con lo sentimental. México, Domés, 1980, p.20.

13-. Raymundo Ramos. Ibid. p. 31.

14-. Ibid p.32.

15.- Ver a Carlos Monsiváis. Amor Perdido. México, Lecturas Mexicanas 44, Secretaría de Educación Pública, 1.986.

16-. Hermann Broch. Kitsch, vanguardia y el arte por el arte.

Barcelona, Tusquets, 1979, p.p. 7-31.

17-. Daniel Castañeda. Balance de Agustín Lara. México, Ediciones

Libres, 1.941, p.105.

AGUSTIN LARA CAMINANTE DE CALLES DESIERTAS

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

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

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

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

Pero retrocedamos y veamos la primeras décadas de este siglo. De 1.910 a 1.925 la Revolución Mexicana opera un cambio radical en todos los órdenes de la vida en México. Es como si cambiara de rumbos cardinales el mapa social de la República: a una nueva organización social -árbol con brotes de marzo- corresponden distintos frutos y diversa vida; y, particularizando, a condiciones nuevas de vida, surgen diversas formas de arte. Apuntando ésto sólo toca señalar sus consecuencias elementales por lo que se refiere al arte musical y, en forma concreta, a la producción musical de Alta Popularidad Urbana que se desarrolla en la Ciudad de México.

Hasta la primera década del siglo actual -precisando más, antes de la Revolución- toda la música, incluyendo en ella la de Alta Popularidad (valses, schótis, pasodobles, canciones, dúos, fragmentos de operetas, etc.) que principalmente se producía en la Ciudad de México y a veces en las capitales y ciudades de Provincia, tuvo un sello inconfundible: venía directa o indirectamente de Europa, "era como los casimires que usaban los "lagartijos" de aquel entonces:

Made in Europe, aunque cortados por las irreprochables tijeras del sastré y gourmet francés, Paul Elle"(2). Prueba de ello, son las obras de Juventino Rosas, Felipe Villanueva y Jesús Martínez, para tomar sino tres de las hojas del biombo mexicano que privaba en los salones de 1.905, las cuales doblaban reverentes en su inspiración ante la técnica de la Europa de fin de siglo. Pero a partir de la Revolución todo cambia. La dependencia artística de Europa pasa a segundo término; apenas se vive, al rescoldo de un recuerdo, en el Conservatorio, en la vieja Academia de San Carlos y en las aulas de la Universidad Nacional. De 1.910 a 1.920 se inicia el arte nacionalista. Con los antecedentes de Saturnino Herrán, Manuel M. Ponce y Ramón López Valarde, lanzan sus primeros ensayos la pintura, la música y la poesía nacionalistas. Por otra parte, el pueblo en triunfo impone un temario popular; y las influencias de la música norteamericana, cubana, argentina y colombiana se filtran sin dificultad, ya sea porque los artistas de la Revolución no quieren ser provincianos del **Arte Europeo**, o porque la Europa trágica y salvaje, ya dió todo lo que podía dar(3).

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

La Ciudad de México, sufre de 1.910 a 1.920 una transformación radical. Cuando la Revolución en **marcha**, que extrajo de las masas

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

Ya para 1,925 la Ciudad de México contaba con un millón de habitantes aproximadamente, una reducida minoría de profesionales del arte se ocupaba de lanzar y de estudiar iniciativas para la investigación de la música popular, como fuente de folklore, tratando de plantear los problemas del nacionalismo y de la enseñanza musical; otra minoría, continuando la tradición, pero procurando encauzarse por los modernos derroteros europeos, gusta y favorece el desarrollo de la música llamada "clásica"; y por último, la masa anónima, las mayorías urbanas, que sólo gustan y entienden la música de Alta Popularidad, empiezan a tomar interés y a gustar de la música popular, que se ha concentrado en la Ciudad de México. Entonces cabe preguntarse ¿Qué quiere en 1.925 la mayoría urbana de este millón de habitantes desde el punto de vista de la música? ¿Qué quieren esos burgueses provincianos congregados por el miedo; estos soldados de la Revolución en triunfo que por quince años han peregrinado por el

territorio mexicano, jugándose la vida día a día en el azar de las batallas? ¿Qué quieren los trabajadores de la ciudad, duplicados en números a través de los años, que son esclavos del Comercio y la Industria citadina, y que aún viven en las típicas vecindades? ¿Qué quiere la mayoría?, una sola cosa, lo que siempre ha querido la urbe en su inevitable desnivel de miseria y de riqueza: **Divertirse.**

Divertirse y con facilidades, llegar al placer en forma rápida y barata. De 1.910 a 1.925 la ciudad ha multiplicado sus burdeles y la prostitución clandestina es casi incontrolable; los treatros se triplican y una nueva diversión aparece: el cine; se inauguran los salones de baile con carata de Academia(4).

"Un joven espigado caminaba sin prisa y despabilándose por las tortuosa callejuelas donde se ubicaba un conocido prostíbulo, para alquilar sabiduría musical de sus manos, un atardecer de Febrero (...); era difícil ver en él a quien habría de ser, andando el tiempo, el compositor más popular de México"(5). Y es aquí donde nos encontramos con quien será la fuente de esta investigación, **Agustín Lara caminante de calles desiertas.**

Como se dijo al principio de este capítulo, muchas plumas se han ocupado de él, y no se pretende en este estudio involucrarnos en lo anecdótico de su vida privada, sino más bien, centrarnos en lo que ha sido su producción musical y concretamente sus letras, su inspiración y su estilo; sin olvidar que a medida que vayamos redactando, la

música - no se pretende hacer un estudio musicológico- deberá siempre estar presente en esta aventura.

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

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

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

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

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

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

El último punto y quizás el más importante dentro del discurso bolarístico de Agustín Lara, es el tema de la mujer vencida; mujeres maduras, tal vez jóvenes aún, pero que por azares de la vida han perdido en el juego del amor: unas tienen resuelto el problema de

vivir y, en efecto, viven; otras lo resuelven por la pendiente del vicio -y también viven - pero en ambos casos reina -dueño y señor absoluto de sus almas - el desconsuelo. Entonces Lara sabe evocar el recuerdo, les entrega el opio falso del sueño, toca sus fibras románticas- siempre latentes en la mujer- y les hace olvidar momentáneamente la verdad de su desesperada situación espiritual.

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

Con tonos sombríos y amargos Lara representa a estas mujeres como motivo de sus canciones y como testimonio de su experiencia. En efecto, las composiciones de Lara están orientadas a exaltar una gama muy amplia de sentimientos humanos y precisamente el amor aparece como tema esencial; con variaciones y panegíricos sobre el mismo

tópico, este compositor crea todo un lenguaje, un código para decir a su manera -al estilo Agustín Lara- la experiencia del amor.

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

Otra de las formas de valorar la poesía de Agustín Lara, es estableciendo su carácter de epígono del modernismo, como ya lo señalamos; no inútilmente dice José Emilio Pacheco en la introducción a su Antología del Modernismo: "Aquí hallamos otro fenómeno típicamente hispanoamericano pues las canciones francesas de 1.930 no se parecen a Baudelaire como las letras de Agustín Lara se asemejan al modernismo"(9). Pero no nos detendremos para averiguarlo, ya que saldriamos del tema que estamos explorando. Pero si podríamos señalar la definición que hace Pacheco del modernismo "la originalidad

consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente"(10), asimismo señala Nietzsche: "La actividad de la imaginación consiste en hacer ver que cualquier cosa se puede transformar en otra"(11). Y es aquí donde se nos presenta el segundo de los aspectos, sus preocupaciones estilísticas, y es que Lara metamorfosea sus sentimientos y a la mujer a través de la metáfora, es decir, desde Aristóteles la metáfora es concebida como la traslación de sentido: "Metáfora -dice- es la transferencia del nombre de una cosa a otra, del género a la especie, de la especie al género o según analogía"(12). Por otro lado, toda una corriente filosófica que tiene sus más altos momentos en Vico, Rousseau y Nietzsche, ha visto en el lenguaje figurado la esencialidad del lenguaje.

Para Vico la distancia que da el conocimiento de las cosas permite el lenguaje sublime de la poesía. La creación de "cosas" poéticas se produce en esa "enorme ignorancia", en esa distancia, en esa fisura que, por no ser Dios, el hombre mantiene con el mundo(13).

Para Rousseau el primer lenguaje debió haber sido figurado. "...se nos enseñó que el lenguaje de los primeros hombres eran lenguas de geómetras y vemos que, en cambio, fueron lenguas de poetas(...) Los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer y el sentido propio que hallamos posteriormente(...) Primero se habló poéticamente y sólo mucho después se trató de razonar"(14).

Para Rousseau la metáfora sería el medio a través del cual la lengua se relaciona con su origen; y la pasión, rechazada por el lenguaje racional tendría en la metáfora su expresión plena.

Para Nietzsche, por su parte, el genio del lenguaje, su esencia, se encuentra en su capacidad de figuración, lo que hace del hombre, fundamentalmente, un animal metafórico: "En la medida en que no hay diferencia entre las palabras propiamente dichas y los tropos, tampoco las hay entre el discurso normal y lo que se llama figuras retóricas. Rigurosamente hablando todo lo que se llama ordinariamente discurso es figuración"(15). Nietzsche ve en el hombre un "instinto que lo impulsa a la formación de metáforas" que lo lleva a crear mitos y obras de arte.

Podríamos decir que, "crear" o "Metamorfosear" parece ser la razón de ser de la metáfora. Nombrar a través de la metáfora hace posible una pantalla imaginaria, esa pantalla que se nos presenta en cada una de las letras de Agustín Lara, creando un lenguaje propio, nacido de su imaginario amoroso.

Cuando decimos "Tu figurita de porcelana" o "Que de perlas había tapizado, su magnífica alcoba nupcial", para emplear dos metáforas comunes dentro del repertorio de Lara, se produce una metamorfosis, no en el "referente" (pues el objeto descrito por la metáfora no tiene porcelana por frágil ni perlas por lágrimas) sino en el "sentido": en este plano la porcelana sí es la fragilidad y las perlas son las lágrimas derramadas. La metáfora ha producido así una

metamorfosis que, en virtud de la fisura que separa el signo de la cosa, el sentido del referente, produce sólo un efecto estético. He allí la razón que parece constitutiva de la metáfora: generar una metamorfosis de sentido orientada a producir un efecto estético. La poesía en general expresa así el mundo a través de la metamorfosis de sentido y, en esta incesante, permanente metamorfosis, lo recrea. Y es precisamente esa expresión lo que hace de Agustín Lara un poeta que trasciende dentro del discurso bolerístico latinoamericano.

"Lo cursi sólo lo ven los demás"*

Otro de los puntos en que debemos detenernos y hacer referencia, es a propósito de la catalogación de lo cursi en las letras de Agustín Lara ¿Quién siendo romántico no es cursi? ¿Al que escucha un bolero, no se le cataloga de cursi? ¿Qué enamorado no lo es?, pues bien, todo discurso amoroso es cursi, "el vencedor vencido: el lenguaje amoroso"(16), como lo expresa Carlos Monsiváis; y más si retrocedemos a la primera mitad de este siglo, de hecho todo lo que se refiere al pasado ha sido juzgado como cursi. Pero habría que preguntarse ¿Qué es cursi?

" Cursi, "de mal gusto" 1865. Vocablo semijergal de origen incierto. Como aparece primeramente en Andalucía debió de tomarse modernamente del árabe marroquí donde Kúrsi significaba "figurón", "persona importante", y es aplicación metafórica de la palabra corriente para "silla" que en otras partes se registra en el sentido de "ciencia", "saber", "sabio", "docto" y "cátedra de profesor o predicador"; de ahí pasaría a "pedante", "presuntuoso" y la acepción española"(17).

* Frase tomada del libro Agustín Lara de Paco Ignacio Taibo I. México, Ediciones Júcar, 1.985.

"Cursi. Adj. fam. Dícese de la persona que pretende ser fina y elegante sin conseguirlo. U.t.c.s/ Fam. aplicase a lo que con pretensión de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto" (18).

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

"Lo que en México se suele calificar de cursilería, es en lo básico un desprendimiento de los lenguajes (el romántico, el neoclásico, el modernista) que representan el pasado..." (19). Dentro de este concepto, si tenemos que situar a Lara, ya que es claro que en el fondo de sus preocupaciones estéticas se encuentran estas inquietudes literarias. Una revisión de su amplio repertorio de canciones ofrecen con bastante claridad y certeza esta ambición.

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

"Para Agustín Lara lo cursi era él mismo y aceptaba cualquier exceso, puesto que ya había concedido que ser cursi era ser excesivo y que no había razón para poner a la cursilería un límite" (20). Pero esta cursilería a que se refiere Taibo I tiene otra acepción. Si tomamos las categorías de lo cursi que nos propone Gómez de la Serna

en su maravilloso ensayo, encontramos que existen dos formas: lo cursi malo y lo cursi bueno. El primero es sensiblero, coacciona, adormece, inmoviliza, recarga, suprime vuelo al espíritu, es redundante; en cambio lo cursi bueno, "es frente al cursi malo, lo que lo sensitivo es a lo sensiblero. Lo sensitivo se aprovecha de la ternura, no abusa de ella, haciendo que caiga el alma en perezas deleznable. Desde lo cursi se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión"(21). Y es que Lara no abusa en sus composiciones, aún cuando muchos que han querido desvirtuar su imagen lo han catalogado despectivamente de "ridículo y de mal gusto". Pero tomemos solamente un ejemplo de los que algunos han catalogado de cursi:

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

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

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

Entonces, descalificar a Lara ha sido tan común , que pocos se han encargado de estudiarlo. Sí, y lo afirmamos, representa la cursilería en todo su esplendor, ya que, "Elevar a lo cursi el arte es lo que hace la gran Obra de Arte"(22), y lo hemos estado sustentando. Tanto su música como sus letras han de ser estudiadas, despojándonos de todos esos prejuicios que han rodeado a este extraordinario poeta que sigue llamándose Agustín Lara.

NOTAS

- 1-. Juan José Arreola. "Lara Imaginario". En: Agustín, rencuentro con lo sentimental: México, Domés, 1.980, p.43.
- 2-. Daniel Castañeda. Balance de Agustín Lara. México, Ediciones Libres, 1.941, p.175.
- 3-. Yolanda Moreno Rivas. Historia de la música popular mexicana. México, Alianza, 1.989. p.p. 9-27.
- 4-. Carlos Monsiváis. Amor Perdido. México, Lecturas Mexicanas 44, Secretaría de Educación Pública, 1.986, p.p.65-69.
- 5-. Raymundo Ramos. "Notas para una rapsodia". En : Agustín, rencuentro con lo sentimental. México, Domés, 1.980, p.17.
- 6-. Raymundo Ramos. Ibid., p.18.
- 7-. Denis de Rougemont. El amor y occidente. Barcelona, Kairós, 1.986, p.16.
- 8-. Denis de Rougemont. Ibid., p.16.

- 9-. José Emilio Pacheco. Antología del modernismo. Tomo I México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1.978, p.43.
- 10-. José Emilio Pacheco. Ibid., p.11.
- 11-. Friedrich Nietzsche. "Retórica y lenguaje". En: El libro del filósofo. Madrid, Taurus, 1.974, p. 136.
- 12-. Aristóteles. Poética. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1.978, p. 133. Más adelante: "...la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas". Ibid., p.137.
- 13-. J.B. Vico. Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones. Tomo II: "De la Sabiduría poética". Trad. de Manuel Fuentes Benot. Buenos Aires, Aguilar, 1.973, p.p.31-37.
- 14-. J.J. Rousseau. Ensayo sobre el origen de las lenguas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p.49.
- 15-. Friedrich Nietzsche. Ibid., p. 142.
- 16-. Carlos Monsiváis. Escenas de pudor y liviandad. México, Grijalbo, 1.988. p.181.
- 17-. Joan Corominas. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. 3ª. ed., Madrid, Grados, 1.973

- 18-. Julio Casares. Diccionario ideológico de la lengua española. 2ª. ed., Barcelona, Gili, 1.963.
- 19-. Carlos Monsiváis. Ibid. p. 172.
- 20-. Paco Ignacio Taibo I. Agustín Lara. México, Ediciones Júcar, 1.985, p.58.
- 21-. Ramón Gómez de la Serna. Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943, p.27.
- 22-. Ramón Gómez de la Serna. Ibid. p.19.

EL CATALOGO AMOROSO EN AGUSTIN LARA

La necesidad de este capítulo, estriba en considerar las proposiciones que hace Roland Barthes en los Fragmentos de un discurso amoroso y entrelazarlas a las letras de Agustín Lara, es decir, si el discurso amoroso es hablado hoy por miles de personas, las canciones de Lara son escuchadas y cantadas por un número similar. Lo amoroso, según Barthes, no debe reducirse a un simple sujeto sintomático, sino que debe descansar en el lenguaje; lenguaje este que nos lleva a crear Figuras, o sea, diferentes instancias que componen la dinámica discursiva del amor en occidente, una **Emblemata** moderno de la problemática del amor, en cuyas entradas por orden alfabético, se incrustan las letras de Lara, y en las que se hallarán una respuesta para una duda o una confirmación, sobre el Imaginario Amoroso de este poeta.

"Se ha sustituido pues, la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el Yo, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere lo aquí propuesto(...) el lugar de alguien que habla de sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado) que no habla"(1).

Las figuras aquí propuestas no pueden entenderse en el sentido retórico, sino más bien, en el sentido coreográfico, es decir, " 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 el papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo. Así, la composición de estas figuras, no necesita más que una guía: el sentimiento amoroso"(2). Habrá partes en las cuales serán pobres en argumentos, y es porque poseen la rareza misma de su esencia.

Y es que la propuesta de este capítulo, es que cada lector llene, a través de su propio Imaginario Amoroso ese espacio que mejor le concuerde dentro de su propia experiencia amorosa. Se ha ordenado cada figura, con fragmentos y hasta canciones completas de Lara, siempre con el título que representa cada instancia amorosa de Barthes. Con ellas se pretende expresar tanto una hipótesis del sentimiento autoral, como nuestra propia experiencia ante el discurso propuesto. Ya que el amor mismo no es otra cosa que una experiencia de lenguaje vivida en el horizonte de una palabra que se enmascara necesariamente para poder ir diciendo lo decible e indecible que la embarga. Y este capítulo no es más que el repertorio de las salidas formales que las letras de Lara, como glosario colectivo, registra y pone a disposición del enamorado hispanoamericano para que viva y diga, caviere y comprenda menos dificultosamente la enrevesada experiencia de su amor.

ABISMARSE: Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud.

Aquel amor
que marchitó mi vida.
Aquel amor
que fue mi perdición.
Dónde andará
la prenda más querida.
Dónde andará
aquel, aquel amor (3).

Si bien la explosión del abismo proviene para el sujeto amoroso de un estado de sufrimiento, puede también asociarse al éxtasis total de felicidad. El enamorado increpa al objeto amado de su tragedia, pero a la vez dentro de su imaginario amoroso se cuestiona que aún la sigue amando. "¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno?", sí, es una manera masoquista de dar por muerto lo que todavía se ama. Nos abismamos porque nos encontramos en ese trance del si-no de un no-lugar. Entonces procuramos vencernos ante el objeto amado que no está, que nos produce un sentimiento de vacío en la vida.

ABRAZO: El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado.

Humo en los ojos, al encontrarnos
al abrazarnos el mismo cielo
se estemeció(4).

Actitud en la cual el sujeto amoroso, se funde con el objeto amado. Es una especie de "incesto prolongado" que hace del enamorado el recuerdo profundo de su niñez: calor, seguridad, serenidad ante el

abrazo maternal. Momento en el cual dos cuerpos que se aman transmiten sus sentimientos, todo está entonces suspendido: no hay temporalidad, ni ley, es un instante de silencio de eternidad corporal. El enamorado hispanoamericano, a través del abrazo, confirma su propiedad "es mía" y se ven colmados sus deseos.

ADORABLE: Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: ¡Adorable!.

A ti, vida de mi alma, pervertida.
Mujer, a quien adoro.
A ti, mujer ingrata,
por quien tanto he sufrido y tanto lloro(S).

Ante el objeto amado, el enamorado no encuentra otro adjetivo con el cual expresar su sentimiento, tal es el caso de esta mujer que se presenta como un todo; sufre, pero ella es Única ¡la adora!, no importa nada que suceda alrededor, siempre le hará saber sus sentimientos, aún cuando no reciba respuestas. Esta palabra engloba todo lo que en él es deseo: "adorable es la huella fútil de una fatiga, que es la fatiga del lenguaje". Y, habiendo alcanzado el fin del lenguaje no hace sino repetir su última palabra : Te Adoro.

AFIRMACION: Contra viento y marea, el sujeto amoroso afirma el amor como valor.

Alma, ¿Por qué callas?
 ¡Dícelo a gritos,...ella es mujer!
 Ella que no ha sentido,
 que no ha sabido,
 lo que es querer (6).

Hay dos afirmaciones del amor: la primera, cuando el enamorado encuentra al otro, y una lluvia de sentimientos se apodera de él/ella, deslumbrándolo, exaltándolo, y a todo dice que sí; la otra es cuando se cuestiona, se ve amenazado ante el amor y se debate en las intrigas de su propio ser. El valor para el sujeto amoroso, puede ser negativo o positivo. En Lara casi siempre es negativo, puesto que en sus letras se cuestiona al objeto amado, con reproches e injurias, formas muy hispanoamericana de valorar a la mujer por el hombre en nuestro continente.

ALTERACION: Producción breve, en el campo amoroso, de una contra-imagen del objeto amado. Al capricho de incidentes ínfimos o rasgos tenues, el sujeto ve alterarse e invertirse repentinamente la buena Imagen.

Anoche te sentí
 cuando llegaste,
 y no quise moverme
 lo confieso...
 Fingí dormir y cuando
 me besaste
 fingí que despertaba con tu beso.
 Escuché tus palabras,
 oí todo
 hasta lo que tú nunca pronunciaste
 todo lo que tú inventas a tu modo,
 anoche te sentí
 cuando llegaste(7).

"Se diría que la alteración se produce cuando siento vergüenza por el otro". Cuando nos enamoramos hacemos una mitificación del objeto amado, a tal forma que lo elevamos hacia lo más alto de nuestra imaginación, es el momento que idolatramos a quien amamos, pero de vez en cuando hay una caída fatal y esa imagen se quiebra y al fracturarse se altera todo nuestro imaginario amoroso. En el discurso amoroso, por lo general, se habla con velo de seda, un velo que cubre al objeto amado, es un discurso piadoso, casi religioso, pero cuando se altera, por determinados incidentes, se rompe esa envoltura de devoción.

ANGUSTIA: El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza-sentimiento que expresa con el nombre de angustia.

Viviré para ti solamente,
 nada más para ti. ¡Para ti!
 Y seré para ti únicamente
 aunque tú nunca seas para mí.
 Yo quisiera esconder mis angustias
 en tu boca, botón carmesí,
 y secando tus lágrimas mustias,
 nada más viviré para ti(S).

Todo enamorado siente el temor de perder al objeto amado. Ese sentimiento tan común de nuestra inseguridad hacia el otro, se presenta con el nombre de angustia. Muchas son las canciones dentro

del repertorio bolarístico hispanoamericano, donde se refieren a esta emoción. Valdría la pena que ese desmoronamiento que nos mina, fuese de una vez confirmado, ya no por el dolor que nos aqueja, sino para que por fin termine el tormento.

ANULACION: Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto.

Yo la ví por la calle una noche,
ofreciendo a la venta su amor,
y al mirarla, sentí que sus pasos,
me golpeaban en el corazón.
Yo la ví con su abrigo de pieles,
por la oscura calleja rondar,
y vender a los hombres sus miales
que mi amor no le pudo pagar (9).

He aquí pues al otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación se extrae un provecho seguro; si una herida accidental, amenaza (una idea de celos, por ejemplo) la reabsorbe el sujeto amoroso, ya que al estar ausente el objeto amado, no lo hiere, pero al mismo tiempo sufre, al ver a quien amó reducido; entonces se siente culpable y se reprocha su abandono, no el abandono del objeto amado, sino el amor mismo, así, se obliga a sufrir de nuevo.

ASCESIS: Ya sea que se sienta culpable con respecto al ser amado o quiera impresionarlo representándole su infortunio, el sujeto amoroso esboza una conducta ascética de autocastigo (régimen de vida, indumentaria, etc.).

Mi alma
desengañada
ya no espera
ni alienta ya;
Tú la mataste
con tus desdenes,
y una vez muerta
no puede amar(10).

La ascesis se dirige al otro: regresa, mira lo que has hecho de mí. Es un chantaje: pongo frente al otro la figura de mi propia desesperación y a través de ella, la reprocho. El enamorado hispanoamericano, comúnmente se inviste en esta figura, desaliñado se le ve pasar por las calles o se le encuentra en un bar, raramente a un hombre o una mujer se les verá radiante en su infortunio.

ATOPOS: El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como "Atopos" (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir, como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible.

Cada noche un amor
distinto amanecer
diferente visión.
cada noche un amor

pero dentro de mi
solo tu amor quedó(11).

La atopia del sujeto amoroso, se presenta en muchos amores. Amores viejos y nuevos, pero que tienen algo en común, el amor de alguien que en especial ha marcado su vida; y busca a través de nuevas experiencias de amor, ese algo: una mirada, una nariz, unos labios que le hagan recordar a ese amor que nunca olvidará.

AUSENCIA: Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado -sea cuales fueren la causa y la duración- y tienda a transformar esta ausencia en prueba de abandono.

El corazón,
viajero solitario se pregunta,
Qué extraño hechizo
tiene la palabra recordar.
Será tal vez
esa fragancia
que dejan en el alma
las cosas que se van(12).

La ausencia, como se aprecia, está presente siempre desde el punto de vista de quien se queda. Yo me quedo y TÚ te vas. Yo que siempre estoy presente ante tú que siempre estás ausente. Entonces se plantean los argumentos, del recuerdo, de la añoranza, hacia alguien que se fue "la ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad".

CARTA: La figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

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 ponerlas a tus pies(13).

La carta de amor en Agustín Lara es figurada, ya que todas sus canciones son correspondencias hacia el objeto amado. Como toda carta, espera una respuesta, obliga al otro a responder; pero no es así, se conforma solamente en hacerle saber que lo que escribe es fruto de su imaginario amoroso; yo que escribo y tú que no responde.

CATASTROFE: Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo.

Nunca te olvidaré
bien de mi vida.
Aunque manche el dolor
mi desventura
he de amar con fervor
y con locura
aunqua muera de amor mi corazón(14).

Figura que nos remite al enamorado hispanoamericano, con el nombre de "Despecho". Al mismo tiempo que puedo amar con desesperación, me encierro, me autocompadezco, me humillo.

CELOS: Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro.

He sentido la espina
de verte ajena.
A ti, que me juraste
ser siempre buena (15).

Los celos para todo enamorado es un sentimiento que también alude a la inseguridad del que ama; lo quiero todo para mi, pero sé que debo compartirtelo con los demás. "Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho al estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería". Al estar celoso, nuestro imaginario lucubra un mundo de posibilidades destructivas para nuestra relación amorosa. Qué duro es reconocer que no he sido el primero, qué duro de sobrellevar no ser el Único de ti.

CIRCUNSCRIBIR: Para reducir su infortunio, el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir los placeres que le da la relación amorosa: por una parte, guardar los

placeres, aprovecharlos plenamente, y, por otra; cerrar la mente a las amplias zonas depresivas, que separan estos placeres: "Olvidar" al ser amado fuera de los placeres que da.

Después de haber jurado aborrecerte
cuando tanto sufrí para olvidarte,
he vuelto -por mi mal- a recordarte,
nació mi corazón para quererte.
Acaso mi secreto sorprendiste
y para ver mi amor sacrificado,
cuando yo te engañé, tu me quisiste,
y hoy que sufro por ti, me has olvidado(16).

Puesto que el imaginario amoroso hace jugarretas con el sujeto; se pretende olvidar lo que nos ha hecho daño, y revivir los momentos felices con el ser amado. Puedo cerrar mi mente, olvidar lo que me duele, puedo abrirme hacia los placeres, pero no, es trabajo perdido, prefiero sufrir, es mi propia miseria amorosa.

COLOCADOS: El sujeto amoroso ve a todos los que lo rodean "colocados", pareciéndole cada uno como provisto de un pequeño sistema práctico y afectivo de vínculos contractuales, de lo que se siente excluido; experimenta entonces un sentimiento ambiguo de envidia y de irrisión.

Un cisne se queja.
La tarde se aleja
vistiendo de rayo su carro triunfal!
Y junto a la reja
se ve una pareja
que rompe el silencio de un beso sensual...!(17).

El sujeto amoroso, ve que en la calle la vida circula ante sus ojos, él no es participante de lo que observa, se siente ajeno, en un no-lugar, envidioso de no ser él quien experimente esas sensaciones de amor.

COMPASION: El sujeto experimenta un sentimiento de compasión violenta con respecto al ser amado cada vez que lo ve, lo siente o lo sabe desdichado o amenazado por tal o cual razón, exterior a la relación amorosa misma.

Ta vistió de tristeza
 su malvada mentira.
 Manchó la blanca flor de tu pureza
 y fue un estigma de tu triste vida.
 En la lucha de amores
 resultaste vencida.
 Embriaga tu dolor,
 vive para el placer,
 y nunca, nunca vuelvas a querer (18).

Esta es la figura más ilustrativa en el repertorio de canciones de Lara, casi todas sus letras reflejan la compasión hacia la mujer y muy especialmente a la mujer caída. Si bien sufrimos por la desventura del objeto amado y quisieramos que nos afectara de la misma manera, no podriamos, vemos el sufrimiento a través de la ventana de la vida.

COMPRENDER: Al percibir de golpe el episodio amoroso como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: "Quiero comprender (lo que me ocurre)".

Te encontré en mi camino
sin saber por qué...
Y te uní a mi destino
sin tener más ley.
Que me hayas engañado
que me importa.
Sólo sé que te quiero
sin saber por qué...(19).

Nos preguntamos ¿Qué es el amor?. Comprender lo que nos está pasando, ¿Saber por qué amamos?. No tenemos explicación.

CONDUCTA: Figura deliberativa: el sujeto amoroso se plantea con angustia problemas con mucha frecuencia fútiles, de conducta: ante tal alternativa ¿Qué hacer? ¿Cómo actuar?.

Yo que tuve tus manos
y tu boca,
y tu pelo,
y la blanca tibieza
que derramaste en mí.
Hoy me desgarró el alma
como una fiera en celo
y no sé lo que quiero,
porque te quiero a ti(20).

El sujeto amoroso se ve en la disyuntiva de qué hacer, si la ama todavía. Hay una vacilación de volver o no volver, todo queda en su proceder, que quiera solucionarlo.

CONNIVENCIA: El sujeto se imagina hablando del ser amado con una persona rival y esta imagen desarrolla extrañamente en él una aceptación de complicidad.

Dime si esta noche
 tú te vas de ronda
 como ella se fue
 ¿Con quién está?
 Dile que la quiero,
 dile que me muero,
 de tanto esperar,
 que vuelva ya.
 Que las rondas
 no son buenas,
 que hacen daño,
 que dan penas
 que se acaba por llorar(21)

El sujeto amoroso se anula ante el rival que es en este caso la noche: noche que ha hecho que el objeto amado se vaya, y donde se crea una connivencia entre el enamorado y ese espacio de tiempo donde las sombras son las únicas acompañante de la soledad.

CONTACTOS: La figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado.

Sólo una vez
 tu boca primorosa
 iluminó con besos mi querer.
 Fue un leve palpitar de mariposa,
 un capricho de tu alma de mujer (22).

"Todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta: se le pide a la piel que responda". No hacen falta las palabras; para tener un acercamiento, un roce con el ser amado, sólo el todo nos da la aceptación.

CONTINGENCIAS: Pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades, pliegues de la existencia amorosa; todo nudo factual cuya resonancia llega a atravesar las miras de la felicidad del sujeto amoroso, como si el azar intrigase aontra él.

Pon en mi triste vida
 una gota de amor
 una gota de néctar
 de tus labios en flor.
 Pon en mi vida paria
 la sombra de tus ojos,
 que nunca llegue
 la hora del olvido,
 que nunca llegue
 la desilusión,
 que nunca suene
 el último latido
 de nuestro aventurero corazón (23).

Esas son gotas de amor que poco a poco van llenando el vaso de la felicidad, pero que quizás el infortunio, el destino, un accidente fútil, dejará caer, esparciéndolo en mil pedazos. Entonces, no recriminaré, no reprocharé, no buscaré las causas: "no soy el hombre del resentimiento, sino de la fatalidad".

CORAZON: Esta palabra vale para toda clase de movimientos y deseos, pero lo que es constante es que el corazón se constituya en objeto de donación, aunque sea mal apreciado o rechazado.

Le regalé a tu desdén mi orgullo;
mi corazón, mi corazón es tuyo.
Yo sé que no me quieres,
que siempre me engañaste
y que hace mucho tiempo
perdiste el corazón(24).

El corazón es el órgano y símbolo del deseo por antonomasia. Es el que se entrega, se dona, a cambio de nuestra propia vida. Se da el todo por la nada.

CUERPO: Todo pensamiento, toda emoción, todo interés suscitado en el sujeto amoroso por el cuerpo amado.

Mujer, mujer divina,
tienes el veneno que fascina,
en tu mirar.

Mujer alabastrina,
eres vibración de sonatina
pasional (25).

Figura intimamente ligada al deseo del sujeto amoroso. En todo discurso bolerístico el cuerpo ha sido el tema por excelencia de nuestros compositores; en Lara el cuerpo es de una retórica especial, ya en el capítulo anterior hemos dado fe de las imágenes que emplea esta poeta popular. En el ejemplo de "Mujer", ha desbordado su imaginario amoroso, creando uno de sus mejores logros.

DECLARACION: Propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos; declaración no versa sobre la confesión de amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa.

Mi vida, triste jardín,
tuvo el encanto de tus perfumes y tu carmin.
Brotaste de la ilusión
y perfumaste con tus recuerdos mi corazón.
Rosa deslumbrante.
Divina rosa que encendió mi amor.
Eres, en mi vida,
remedo de la herida que otro amor dejó (26).

Frente al objeto amado, el enamorado tiende a hacer acto de confesión. Es su manera de discurrir sobre su sentimiento; hacer ver al objeto amado sus preocupaciones, sus desventuras, pero también sus alegrías y logros que ambos han encontrado dentro de su relación

amorosa. "Es hablar amorosamente, es desvivirse sin término, sin crisis":

DEDICATORIA: Episodio de lenguaje que acompaña todo regalo amoroso, real o proyectado, y, más generalmente, todo gesto, efectivo o interior, por el cual el sujeto dedica alguna cosa al ser amado.

En la eterna noche de mi desconsuelo,
tú has sido la estrella que alumbró mi cielo.
Y yo he admirado tu rara hermosura
y has iluminado toda mi negrura.
Santa, Santa mía,
mujer que brilla en mi existencia.
Santa, sé mi guía,
en el triste calvario de vivir(27).

"El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas". El sujeto amoroso crea una obra y la dedica; muy pocas veces en Lara se hace referencia a nombres propios, pero sí es determinante que todas sus composiciones tienen un destinatario: La Mujer. En su imaginario el sujeto amoroso dona su escritura, deja ahí su huella.

DEMONIOS: A veces le parece al sujeto amoroso que está poseído por un demonio de lenguaje que lo impulsa a herirse a sí mismo y a

expulsarse - según una expresión de Goethe- del paraíso que, en otros momentos, la relación amorosa constituyó para él.

Tú eres para mí
 como primavera que se va.
 Dejas al partir
 perfumes que ya nunca volverán.
 Oye mi triste ruego,
 luego puedes reír.
 No me importa tu despego,
 te seguiré queriendo hasta morir (28).

El demonio del lenguaje ha sido a través de la historia, una forma masoquista de la escritura, me hago daño porque quiero, entonces arrastro mi lenguaje hacia el mal que puedo hacerme a mí mismo.

DEPENDENCIA: Figura en la cual la opinión ve la condición misma del sujeto amoroso, sojuzgado al objeto amado.

Latieron dos corazones
 juntando su desvario,
 uno había de ser tuyo,
 el otro debía de ser mío.
 Quiso la vida juntarnos
 como el amargo a la miel
 y nadie podrá separarnos
 si tú eres mujer, mujer (29).

Si el sujeto amoroso asume su dependencia, es porque para él se trata de un medio a través del cual declara su demanda: "en el campo amoroso la futilidad no es una "debilidad" o un "ridículo": es un

signo de fuerza: cuando más fútil es, más declara y más se afirma como fuerza".

DESOLLADO: Sensibilidad del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras.

Mi novia es la tristeza.
 Mi canto, lamento de amor.
 Mi orgullo, su rubia cabeza.
 Y sus brazos, la cruz de mi dolor.
 Quizás florecerán mis sueños de oro.
 Tal vez vuelva el amor que me olvidó.
 Acaso devolverle pueda yo aquel tesoro
 que mi novia, la tristeza me dejó... (30).

El sujeto que está bajo la influencia del Imaginario se cuestiona todo lo que le está pasando. Crea dentro de su mundo una especie de infierno interior que lo devora y lo hace sensible ante cualquier percance.

DESREALIDAD: Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

Un pájaro viajero que roza mi ventana,
 es una golondrina.
 Yo pienso, o tal vez sueño...
 Y el pájaro se pierde en la tristeza de mis ojos,
 como se han perdido tantas cosa.
 Yo, sigo esperando... (31).

"El mundo está lleno sin mí(...) juega a vivir detrás de un vidrio". Nos recluimos en nuestro mundo, dejando pasar la vida ante nuestros ojos. Nos encerramos en nuestro amor, sin pensar que más allá todo viene y va, sin preguntarnos si está bien o mal. Total percibimos el universo como hostil, y dentro de nuestra desrealidad estamos satisfecho.

DOLIDO: Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera ocurrido.

Hoy te he mirado
 sin quererlo.
 Te he mirado
 a mi lado
 pasar,
 pasar muy cerca de mí.
 Aquellos ojos
 dos cristales
 que en otro tiempo
 reflejaron mi amor,
 no se fijaron en mí(32).

Vemos al ser que alguna vez amamos pasar frente a nosotros, "no tiene verdaderamente necesidad de mí", ha seguido su vida, tendrá otros amigos, quizás algún nuevo amante, otros pasatiempos, otra vida en la cual yo no pertenezco.

DRAMA: El sujeto amoroso puede escribir por sí mismo su novela de amor. Sólo una forma muy arcaica podría recoger el acontecimiento que declama sin poder contarlo.

Yo conocí el amor,
 es muy hermoso,
 pero en mí fue fugaz
 y traicionero,
 volvió canalla
 lo que fue glorioso,
 pero fue un gran amor
 y fue el primero(33).

Haciendo una lectura de las letras de Agustín Lara, se puede apreciar que cada una de ellas lleva consigo una parcela de la vida del autor, es su propia experiencia, su leyenda local, su pequeña historia sagrada, lo que él declama a sí mismo, y esa declamación es su discurso amoroso.

ENCUENTRO: La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes de que nacieran las dificultades de la relación amorosa.

Milagro del destino
 que anima mi querer
 lucero que en mi camino
 lucero hecho mujer.
 De nuevo tus sabores florecieron
 mis tardes de recuerdos.
 Se incendiaron tus manos con calor,
 se estremecieron.
 Y tus labios mis labios perfumaron.

Volvió con ayer de tus ojeras
 la sombra que a mis versos le faltaba
 lloraron tus pupilas traicioneras
 y se apagó la sed que me mataba(34).

Todo discurso amoroso, llega al momento, al climax de la etapa romántica de la pareja. Es el tiempo en que todo pasa sin contrariedad, todo es felicidad, todo es amor, no hay nubes que asombren esa dicha, es la sumidad de la relación amorosa.

ERRABUNDEO: Aunque todo amor sea vivido como único y aunque el sujeto rechace la idea de repetirlo más tarde en otra parte, sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte, de amor en amor.

Yo tengo una suerte loca
 qué suerte loca
 para quererte,
 con un cariño tan grande
 que no se acaba
 ni con la muerte.
 Ay, corazón
 no le digas que la quieres tanto
 porque cuando se entrega la vida
 los amores acaban con llanto(35).

La economía del amor como todo, hay que saberla administrar, el sujeto amoroso en cada relación amorosa se entrega por entero, sin saber que quizás pueda equivocarse y tenga que volver a comenzar, dejando tras de sí, penas y llantos. Entonces el enamorado busca,

comienzo, prueba y va de amor en amor errabundeando, pensando hallar algún día su felicidad.

ESCRIBIR: Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de "expresar" el sentimiento amoroso en una creación (especialmente de escritura).

Melodía de cristal,
serenata de amor,
melodía que nos deja
una suave fragancia de flor.
Es el Príncipe Vals
que se enamoró
y escribe estos versos
con sangre en el corazón(36).

"El lenguaje de lo Imaginario no vería otra cosa que la utopía del lenguaje". Lara escribe con un lenguaje original, natural, que lo ha ubicado en la cúspide de los compositores de bolero en hispanoamérica. Decir el amor a través de la escritura, es expresar nuestros sentidos, utilizar un lenguaje sensual con imágenes creadas en nuestro Imaginario amoroso.

ESPERA: Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas).

Volverás, tú volverás,
 porque te quiero.
 Has de volver, has de volver,
 porque te espero(37).

La espera es un delirio, después que la relación amorosa se ha acabado, el sujeto conserva el habito de alucinar al ser amado, espera una llamada, espera un encuentro fortuito, pero es él quien espera, el otro nunca espera.

EXILIO: Al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su imaginario.

Un juramento que fue promesa fugitiva,
 una mirada que fue mentira,
 un panorama que fue como una pincelada
 que dió a la tarde transparencia de organdi.
 Jugo de rosas que Dios regó por tus caminos,
 labios divinos de una mujer...
 Sólo quedó de la tarde y de tu juramento,
 la fugitiva sensación de un beso que no ha de volver(38).

El sujeto amoroso ve que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, no es que esté muerto, ni distante, es que el sujeto ha decidido que su imagen debe morir. Entonces se exilia, asume la melancolía del otro y la sufre, porque la ama todavía.

FADING: Prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea

dirigida contra el sujeto amoroso ni se pronuncia en provecho de quien sea otro, mundo o rival.

Sin decirte que te fueras de mi vida
 poco a poco te has ido alejando,
 poco a poco me has ido enseñando
 el camino de la ingratitud.
 Siempre te vas.
 y me dejas sin ti
 como podré
 separados vivir (39)

La figura remite al ser amado que se aleja de la relación amorosa, sin dar explicaciones. Se va, desaparece, sin dejar huella, no hay motivos que expliquen al sujeto amoroso de su partida. Entonces es abandonado y a la vez se abandona, es una de las dualidades del amor.

FALTAS: En tal o cual ocasión ínfima de la vida cotidiana el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad.

Cuando veo tu retrato
 lo único que tengo
 porque la suerte quiso
 que fuera para mi.
 Lo tomo entre mis manos
 nublándose mis ojos
 ya que es la sola prenda
 que me quedó de ti.
 y le hablo,
 y le pregunto:
 que te hice yo en la vida
 cuál ha sido el delito
 para pagarlo así.
 y tu retrato calla
 por no decir mentiras
 y lo estrujo,

y lo beso,
y te bendigo a ti(40).

"Toda fisura en la devoción es una falta". El sujeto amoroso se cuestiona qué ha hecho para merecer el silencio del objeto amado. En la relación amorosa, se cometen las faltas y casi nunca son perdonadas. Entonces hay que sufrir, ver las consecuencias y vivir con la culpa.

FASTIDIOSO: Sentimiento de celos tenue que se apodera del sujeto amoroso cuando ve el interés del ser amado captado y desviado por personas, objetos u ocupaciones que actúan a sus ojos como otros tantos rivales secundarios.

Tus ojos se dormían
bajo el dosel de tus pestañas largas,
y tus labios sonreían, y al sonreírse tenían,
la exquisita ironía de las cosas amargas.
Conocen el secreto de tus ojeras
y saben cuándo quieres y cuándo engañas,
otra sería mi vida si la cubrieras
con el negro alambrado de tus pestañas(41).

"El mundo está lleno de vecinos indiscretos con los que debo compartir al otro". El mundo lo representan los ojos de la mujer amada, ojos que ven pasar frente a esa pantalla, la vida, y donde el sujeto amoroso se ve excluido, no es partícipe y sienta celos de lo que no ve, de lo que no se dice, entonces se irrita contra los otros, contra el otro, contra él.

FIESTA: El sujeto amoroso vive todo encuentro con el ser amado como una fiesta.

Se iluminó mi vida con tus ojos,
 con tu boca, sonrió mi corazón.
 En tus senos de nácar mis antojos,
 fueron la criminal palpitación.
 De tus manos viene la caricia,
 desconocidas ansias ensayó,
 y vi que despertaba la malicia
 con tantos besos como te di yo(42).

Encontrarse, regocijarse, es para el sujeto la felicidad total. Tener frente a sí al ser amado representa la ternura, la promesa segura del placer. Todo en él es fiesta, es lo que se espera. Un festín de su imaginario amoroso.

GASTO: Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar el amor en una economía del puro gasto, de la pérdida "por la nada".

Con ser tu vanidad tan exquisita,
 con toda tu maldad y tu altivez,
 daría toda mi sangre, muñequita,
 porque tú me besaras otra vez(43).

"El discurso amoroso no está desprovisto de cálculo". El sujeto amoroso se ve en la disyuntiva de obtener satisfacción, calcula que, aún cuando lo hieran, prefiere sufrir con tal de tener una

gratificación amorosa. Cuando el gásto amoroso se afirma, se produce una felicidad exuberante.

GRADIVA: Este nombre, tomado del libro de Jesen analizado por Freud, designa la imagen del ser amado en cuanto acepta entrar un poco en el delirio del sujeto amoroso a fin de ayudarlo a salir de él.

Quiero pedirte
 que nunca me olvides
 y en cambio me pides
 te entregue mi ser.
 Quiero que sepas
 que no había querido
 que nunca he podido
 volver a querer.
 Quiero que sepas
 que te amo en secreto
 con un amor quieto
 soñado por mí.
 Dame tu mano
 toma mi vida,
 mi pobre vida
 tan llena de luto
 sólo por ti(44).

El sujeto amoroso es un enamorado excesivo, alucina tener al objeto amado a su lado, se vuelve loco, implora por una felicidad que no llega. Pero el ser amado se introduce en el imaginario del enamorado, no de mala fe, sino para ayudarlo a salir de ese atolladero que es su propio imaginario amoroso; sin saber que en el fondo el objeto amado lo ama.

HABLADURIA: Herida experimentada por el sujeto amoroso cuando comprueba que el ser amado está metido en "habladurías", y escucha hablar de él de una manera común.

A ti
 consagro toda mi existencia,
 la flor de la maldad y la inocencia.
 Es para ti mujer toda mi vida,
 te quiero aunque te llamen perversa(45).

Cuando oímos hablar del ser amado, inmediatamente buscamos de dónde proviene el rumor. Este mensaje destructivo se conoce con el nombre de "Habladuría", la cual reduce al otro él/ella; y esa reducción le es insoportable al sujeto amoroso. Dentro del discurso bolearístico hispanoamericano, encontramos muchas alusiones de terceras personas que "hablan de alguien"; esta tercera persona, es el pronombre de la no-persona, ausente, que se esconde tras la cortina de la cizaña, logrando siempre su cometido, creando en el enamorado la nube negra que cubre su felicidad.

IDENTIFICACION: El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición de él.

Piedad, piedad
 para el que sufre.
 Piedad, piedad
 para el que llora.

Un poco de calor
 en nuestras vidas
 y un poquito de luz
 en nuestra aurora(46).

"La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquél que tiene el mismo lugar que yo". El sujeto ve a otro que está en la misma situación sentimental, es como verse reflejado en un espejo, ambos están en el mismo barco. Entonces comparto su sufrimiento, me adiero a su infortunio, vivimos en carne viva la misma odisea de amor.

IMAGEN: En el campo amoroso, la más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe.

Farolito que alumbras apenas
 mi calle desierta,
 cuántas veces me has visto llorando
 llamar a su puerta.
 Sin llevarle más que una canción,
 un pedazo de mi corazón.
 Sin llevarle más nada que un beso
 friolento, travieso, amargo y dulzón(47).

El sujeto se ve en su imaginario excluido de toda realidad, el mundo que lo circunda es cruel, pero se ve apresado en su propia imagen: frente a esa soledad, alucina, sufre su propia experiencia de amor, ve pasar ante sus ojos las escenas de lo que alguna vez fue su dicha, se encierra, cavila, pero no pertenece, es anulado por su sentimientos; su imagen, su ausencia, es una imagen triste.

INDUCCION: El ser amado es deseado porque otro u otros han mostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción.

Por qué quieres que mi alma
se haga pedazos,
por qué quieren que nunca más
yo piense en ti,
por qué quieren quitarme
de entre tus brazos
que no sabe, que mi alma
es nomás para ti(48).

La fruta prohibida. El sujeto amoroso al ver que le están arrebatando al ser amado, más se empeña en conservarlo, en tenerla para sí. "Para mostrarte dónde está tu deseo basta prohibirlo un poco".

INSOPORTABLE: La sensación de una acumulación de sufrimientos amorosos explota en este grito: "Esto no puede continuar".

Me voy,
pero antes quiero decirte
que tu me robaste el corazón.
Me voy,
porque así tu lo quisiste.
Me largo,
solo y triste con mi amor(49).

El sujeto amoroso pierde la paciencia, manifestando abiertamente que todo acabó. Esta explosión de sentimientos tiene su propio punto de partida: al comprobar lo insoportable de la relación, el sujeto toma la iniciativa de irse, aún so pena de seguir amando. Esta

resolución dolorosa, este sacrificio, es una manera teatral de poner fin en forma noble a la relación amorosa.

LANGUIDEZ: Estado sutil del deseo amoroso, experimentado en su carencia, fuera de todo querer-asir.

Si dejas que te bese,
yo te besaré toda una eternidad
y en cada beso nuevo
desperdiciaré la miel de la ansiedad(50).

En la languidez, no se hace más que esperar que el otro dé el sí, es el deseo del ser presente y el deseo del ser ausente, para dar el primer paso. El deseo reprimido, el no poder-hacer, se encuentra en todas partes, pero en el estado amoroso se convierte en esto muy especial: la languidez.

LOCO: El sujeto amoroso es atravesado por la idea de que está o se vuelve loco.

Yo tengo los ojos muertos
de tanto mirarte
mirar y mirarte.
y tengo la mente loca
de tanto pensarte,
pensar y pensarte.
Sultana dueña de todo lo mio
Sultana, causa de mi devario.
Sultana me tienes loquito perdido...

Y ya soy más tuyo
 más tuyo que mío(51).

"Se cree que todo enamorado está loco". ¿Y no es así...?

LOCUELA: Esta palabra sacada de Ignacio de Loyola, designa el flujo de palabras a través del cual el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta: forma enfática del "discursar" amoroso.

Sentí los terciopelos de tu cabellera
 temblar con arrebatos de fascinación,
 babí en tu boca linda y tempranera
 acaso la más honda y la primera decepción(52).

Cuando Agustín Lara escribe, logra muchas veces crear una fórmula, una frase lograda que se repite constantemente en su discurso amoroso: en este caso es "decepción". Es la palabra adecuada, que aparecerá en su imaginario amoroso infinidades de veces, y es que refleja quiérase o no, su propia vida. "Así ocurre con el enamorado presa de su locuela: manosea la herida" Esto hace que en Lara la decepción sea el climax de su propia existencia.

LLORAR: Propensión particular del sujeto amoroso a llorar: modos de aparición y función de las lágrimas en ese sujeto.

Estoy pensando en ti llorando,
 en un lamento
 el dulce viento
 llora conmigo.
 Estoy pensando en ti llorando,
 en el camino
 que mi destino
 modificó(53).

El sujeto llora para hacer presión al ser amado, "mira lo que haces de mí", entonces se pone a llorar, para que el objeto amado sepa que sufre; las lágrimas son signos que demuestran el dolor. En nuestro continente al hombre que llora se le juzga de débil (dicen algunos) y es por esto que esta letra de Lara nunca fue interpretada por cantantes de sexo masculino, sino por mujeres, como por ejemplo las Hermanas Aguila.

MAGIA: Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca.

Ven acá gitana
 quiero que me digas
 si sabes las penas
 de mi triste vida.
 Quiero que adivines
 por qué lloro tanto.
 quiero que si puedes,
 enjuagues mi llanto(54).

El sujeto amoroso a veces entra en el mundo esotérico; una vela a San antonio para que le busque novia; una margarita deshojada: me quieres, no me quieres; la lectura de la mano por una gitana; veo en

tu futuro una mujer..., el sujeto amoroso hispanoamericano, se ve envuelto en todas estos artificios; dentro de la desesperación de su imaginario, abarca todas las posibilidades para preguntar "algo" de su situación amorosa.

MUTISMO: El sujeto amoroso se angustia de que el objeto amado responda parsimoniosamente, o no responda, a las palabras (discursos o cartas) que le dirige.

¿Es que quieren volver
 tus amores de ayer a inquietarte
 y me puedan robar
 el divino panar de adorarte?
 ¿Es que quieres sufrir y volver a
 vivir tus desvelos? ¿O es que matan tu amor
 poco a poco el dolor y los celos?(55).

Cuando el sujeto se dirige al ser amado hablándole sobre el tema que sea, y éste responde, se establece una comunicación. Pero cuando el sujeto habla y no hay respuesta, se rompe el diálogo y es cuando aparece la figura de "mutismo". En Agustín Lara es determinante ésta situación; en su ya comentado repertorio siempre es él quien habla, nunca hay respuesta a sus interrogaciones, a sus modos de ver, él desborda su discurso amoroso hacia sí mismo.

NOCHE: Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega.

Cabellera negra
 cabellera bruna,
 noche de romance,
 noche de mis versos
 bañada con luna(56).

La noche está íntimamente unida a Agustín Lara, son muchas las metáforas y referencias que hace el poeta a este tiempo de oscuridad, de soledad, de silencio, del amor. Noches en que se presenta la mujer, el dolor, un lugar, una ilusión.

NUBES: Sentido y uso del ensombrecimiento del humor que se apodera del sujeto amoroso bajo el efecto de circunstancias varias.

Por qué te hizo al destino pecadora
 si no sabes vender el corazón,
 por qué pretende odiarte quien te adora
 por qué vuelve a querer quien te odió(57).

La relación amorosa atraviesa ciertas veces por circunstancias dolorosas que hacen que los enamorados se vean ensombrecidos en su felicidad. Otra de las formas en que se pueda interpretar es la reflexión ante una circunstancia dada; reflexión que hace al sujeto amoroso buscar una luz entre la espesa noche del decir amoroso, interpelarse, encontrar una salida hacia la felicidad.

OBJETOS: Todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente.

Rosarito de cuentas blancas
 muy pequeñitas
 de concha nácar...
 Rosarito que ha recorrido
 sus lindas manos
 Inmaculadas (58).

Es evidente que todo contacto con algún objeto en particular, representa para el sujeto, una prolongación sentimental hacia el ser amado. En el caso del Rosario o camándula, la representación religiosa a que alude la letra, está ligada evidentemente a la virginidad, la pureza del objeto amado. Los objetos son símbolos que guarda el sujeto para regocijarse en su imaginario amoroso.

OBSCENO: Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor.

Amor, asómate al balcón,
 tus ojos quiero contemplar,
 comprende que sin ti no vivo
 piensa que la noche se hizo para amar.
 Permíteme turbar
 de tu alma la quietud,
 recuerda que mi vida son:
 el cielo, el mar y tú (59).

Abrirse ante el mundo, desnudarse y dar a ver todo el sentimiento que se lleva dentro, es anacrónico para la "modernidad", por lo tanto es obsceno. "No es ya lo sexual lo que es indecente; es lo sentimental". Las letras de Lara están cargadas de esa sentimentalidad que es propia de los poetas populares. "La verdadera música popular, la música de masas, la música plebeya, está abierta a todos los despliegues de las subjetividades de grupo, no ya a la subjetividad única, a la bella subjetividad sentimental del sujeto aislado". Entonces, habría que preguntarse si el sentimiento amoroso, hoy, está pasado de moda.

OCULTAR: Figura deliberativa: el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (ésta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las "perturbaciones" (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos (en lenguaje racineano: su furor).

Tu serás en mi mente
 el recuerdo bendito
 de algo inefable
 que no confesaré(60).

El enamorado se oculta tras la máscara de su propio discurso amoroso, oculta sus sentimientos, no hay nada ni nadie que pueda hacerle hablar de su pasión, cavila, impone la discreción, es su valor heroico no decir que está aún enamorado.

POR QUE: Al mismo tiempo que se pregunta obsesivamente por qué no es amado, el sujeto amoroso vive en la creencia de que en realidad el objeto amado lo ama, pero no se lo dice.

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 (61).

Ante la incertidumbre de si el objeto amado lo sigue queriendo, el sujeto se pregunta ¿Por qué no me amas?. Esta figura pone al sujeto en la interrogante de cuál sería la causa de no ser correspondido. "Tengo yo la culpa. ¡Responde!".

QUERER-ASIR: Comprendiendo que las dificultades de la relación amorosa provienen de que quiere incesantemente apropiarse de una manera o de otra al ser amado, el sujeto toma la decisión de abandonar en adelante a su respecto todo "querer-asir".

Tengo una sed espantosa de amarte
 y un infinito deseo de tenerte.
 Con cuántas ansias quisiera besarte
 aunque tuviera después que perderte (62).

El sujeto amoroso expresa su amor, aún cuando tenga que renunciar al objeto amado, es decir, tengo necesidad de darte mi vida, aunque tenga que perderte. Tomo ese camino y "quedo encantado con la buena imagen que voy a dar de mí".

RAPTO: Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra "raptado" (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (flechazo, prendimiento).

Hay en tus ojos
 el verde esmeralda
 que brota del mar
 y en tu boquita
 la sangre marchita
 que tiene el coral.
 En las cadencias
 de tu voz divina
 la rima de amor
 y en tus ojeras
 se ven las palmeras
 borrachas de sol(63).

Cada vez que el sujeto amoroso se enamora recibe el flechazo en la primera impresión. Este primer encuentro del enamorado es una hipnosis, lo fascina la imagen que tiene en frente, de algún modo queda herido de muerte en el campo del amor.

RECUERDO: Rememoración feliz y/o desgarrada de un objeto, de un escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso.

Sinónimos son hoy
 Mujer y velesidad;
 Tan parecidos son
 que suelen ser igual(64).

Lo imperfecto en el discurso amoroso se ha simbolizado a través de la conducta femenina, ella es la que engañó, la perversa, la que hizo sufrir al sujeto amoroso. Pero también es la gloria presente. "Lo imperfecto es el tiempo de la fascinación: parece estar vivo y sin embargo no se mueve".

RESONANCIA: Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen resuenan dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto.

Noches de serenatas
de plata y organdí,
quejas para la ingrata
que por taidor perdí.
Flenilunio de gloria
historia que se va
ilusión que se pierde
y que nunca volverá.
Si me mata tu ausencia
si me ahoga la inquietud
si no tiene clemencia
para esta esclavitud.
Que las aguas se llaven
mi canto y mi dolor,
que recoja Janitzio
el perfume de mi amor (65).

"Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo...". El espacio de resonancia en el sujeto amoroso es el cuerpo, en él se van dando los golpes que conlleva la relación amorosa. Es el cofre donde se guarda la esperanza.

SACIEDAD O COLMO: El sujeto plantea, con obstinación, el anhelo y la posibilidad de una satisfacción plena del deseo implicado en la relación amorosa y de su éxito sin falla y como eterno de esta relación: imagen paradisiaca del Soberano Bien, dable y aceptable.

Con una dulce melancolía,
con sobresaltos de ruiseñor,
con inquietudes que todavía
llenan de rosas esplendorosas mi corazón(66).

El sujeto amoroso se siente colmado en su relación. "La saciedad es, pues, una precipitación: algo se condensa, echa raíces en mí, me fulmina". El enamorado está saturado de tanto amor.

SALIDA: Señuelos de soluciones, sean cuales fueren, que proporcionan al sujeto amoroso, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero; manipulación fantasmática de las salidas posibles de la crisis amorosa.

La abandoné
porque me fue preciso.
que así abandono
la mujer que a mí me ofenda.
Voy a buscar
un amor que me comprenda,
y a ése lo olvido
cada día más y más(67).

Muchas veces el sujeto amoroso busca una excusa para dar por terminada la relación amorosa. Cualquier eventualidad dentro del vínculo, es propicia para que él/ella salga triunfante, en su papel de ofendido. El pretexto es una solución triunfal.

SIGNOS: Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguro.

Piénsalo bien, mulata, piénsalo bien,
mira que mi alma se atormenta sin tu amor,
mira que sufro, mira que lloro,
mira que solamente Dios sabe lo que paso yo.
Sé que tus rosales florecieron para mí;
dame la sonrisa que dibuja la esperanza,
dime que no te perdí,
dame el consuelo del alma(68).

El enamorado busca signos, para confirmar si su amor es correspondido. El sujeto amoroso se declara ante el objeto amado; es una mercancía que se remata al mejor postor, sin encontrar indicios no le contestan, debe adivinar. "Para que una cosa sea sabida es necesario que sea dicha; pero también, desde que es dicha, muy provisionalmente es verdad"

SOLO: La figura remite no a lo que puede ser la soledad humana del sujeto amoroso, sino a su soledad "filosófica", al no hacerse cargo hoy del amor-pasión ningún sistema importante de pensamiento (de discurso).

En esta noche de frío

de duro cierzo invernal
llegan hasta el cuarto mio
las quejas del arrabal(69)

"La soledad en el enamorado no es una soledad de persona". El enamorado dialoga con sus recuerdos, con su pasión, entonces está solo pero en un sentido simbólico, no hay con quien desbordar sus sentimientos; los tiene para él en su mundo, en su soledad.

SUICIDIO: En el campo amoroso, el deseo de suicidio es frecuente: una pequeñez lo provoca.

Mi alma, desengañada
ya nada espera ni alienta ya
tu la mataste con tus desdenes,
y una vez muerta no puede amar(70).

El suicidio en las letras de Agustín Lara es figurativo, en ningún momento dentro de su producción se habla de que el sujeto amoroso quiera quitarse la vida por propia voluntad; al contrario, él pone en manos del objeto amado la acción del crimen, ella es quien lo mata, quien lo hiere, quien arranca su corazón.

TAL: Llamado sin cesar a definir el objeto amado, y sufriendo por las incertidumbres de esta definición, el sujeto amoroso sueña con una sabiduría que lo haría tomar al otro tal cual es, eximido de todo adjetivo.

Si volviera a encontrarte
no sé qué te diría
tal vez en un instante
todo se olvidaría(71).

El sujeto amoroso acepta al ser amado tal cual es, si se burló, si le hizo daño, no importa ya, tenemos que olvidar, tenemos que aceptarlo tal cual. Es una forma sabia de que renazca nuestro amor.

TE AMO: La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor.

Me preguntas si te quiero
no sabré que contestar
sólo sé que nada espero
que me muero de tanto soñar.
Te quiero como a nadie quiero
como nunca pude soñar en querer.
Te adoro, si adorar se llama
a ser todo entero para una mujer(72).

"Aunque dicho miles de veces, Te amo está fuera del diccionario; es una figura cuya definición no puede exceder el encabezado". Esta palabra ha sido muy usada, por líricos, mentirosos y errantes, en alguna parte de nuestro mundo, de nuestro tiempo amoroso deberá ser recuperada.

TERNURA: Goce, pero también evaluación inquietante de los gestos tiernos del objeto amado, en la medida en que el sujeto comprenda que carece de su privilegio.

La palidez de una magnolia invade
tu rostro de mujer atormentada
y en tus divinos ojos jade
se adivina que estás enamorada.
Dime si tu boca, diminuto coral,
pequeñito panal, es para mí.
Habla de tu pena, dime que tu dolor
es solo desamor y frenesí(73).

"No es solamente necesidad de ternura, sino también necesidad de ser tierno con el otro". Siempre hay una dirección en el vínculo amoroso, el sujeto espera cariño, ternura del ser amado, a lo cual responde con el mismo sentimiento (a veces). Si hay reciprocidad en cuanto a tomar y dar, sería lo más sublime dentro del imaginario amoroso del sujeto.

UNION: Sueño de unión total con el ser amado.

Te dije muchas palabras
de esas bonitas
con que arrullan los corazones
pidiendo que me quisieras
que convirtieras
en realidades mis ilusiones(74).

El sueño del enamorado, es el sueño de la unión total, se dice que es imposible, pero hay que insistir; no renunciar, hacer todo lo posible para que se logre esta ilusión.

VERDAD: Todo episodio de lenguaje llevado a la "sensación de verdad" que el sujeto amoroso experimenta pensando en su amor, ya sea que crea ser el Único en ver al objeto amado "en su verdad" o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder.

Amor de mis amores
sangre de mi alma
regálame las flores
de la esperanza,
permite que ponga
toda la dulce verdad
que tienen mis dolores,
para decirte que tú eres
el amor de mis amores(75).

La verdad en el discurso amoroso está inmersa en lo que el mundo tiene de "objetivo" y el enamorado tiene de artificial, por locura, por ilusión. Es la verdad del sujeto amoroso. Su verdad.

Notas

- 1-. Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI, 1991, p.13.
- 2-.Ibid. p.p. 13-14. En lo subsiguiente todos los encomillados dentro del capítulo son del mismo autor.
- 3-. Agustín Lara. Quel amor.
- 4-. Huir en los ojos.
- 5-. Pervertida.
- 6-. Alma.
- 7-. Noche.
- 8-. Viviré para tí.
- 9-. Mujercita.
- 10-. Pensaba que tu amor.
- 11-. Cada noche un amor.
- 12-. Ausencia.
- 13-. Lágrimas de sangre.
- 14-. Súplica.
- 15-. Pervertida.
- 16-. Contraste.
- 17-. Silencio.
- 18-. Vencida.
- 19-. Sin saber por qué.
- 20-. Lágrimas de sangre.
- 21-. Noche de ronda.
- 22-. Sólo una vez.
- 23-. Gotas de amor.
- 24-. Alma.
- 25-. Mujer.
- 26-. Rosa.
- 27-. Santa.
- 28-. Orgullo.
- 29-. Mía no más.
- 30-. Mi novia.
- 31-. Clave azul.
- 32-. Golondrina.
- 33-. Te ví pasar.
- 34-. Ravanha.
- 35-. Milagro.
- 36-. Suerte loca.
- 37-. Príncipe Vals.
- 38-. Tú volverás.
- 39-. Fugitiva.
- 40-. Siempre te vas.
- 41-. Tu retrato.
- 42-. Tus pestañas.
- 43-. Brujerías.
- 44-. Otra vez.
- 45-. Súplica.
- 46-. Pervertida.
- 47-. Oración Caribe.
- 48-. Farolito.
- 49-. Entrega.

- 50-. Me voy.
- 51-. Si dejas que te bese.
- 52-. Sultana.
- 53-. Decepción.
- 54-. Estoy pensando en ti.
- 55-. Ven aca Gitana.
- 56-. Hastio.
- 57-. Cabellera egra.
- 58-. Pecadora.
- 59-. Rosarito.
- 60-. El cielo, el mar y tú.
- 61-. Tardecita.
- 62-. Por qué ya no me quieras.
- 63-. Besa.
- 64-. Palmera.
- 65-. Janitzio.
- 66-. Pensaba que tu amor.
- 67-. Se me hizo facil.
- 68-. Piénsalo bien.
- 69-. Arráncame la vida.
- 70-. Pensaba que tu amor.
- 71-. Ven Acá.
- 72-. Te quiero.
- 73-. Enamorada.
- 74-. María Bonita.
- 75-. Amor de mis amores.

No Existe

Página

CONCLUSIONES

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

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

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

mirada, o con ojos verde jade y palidez de magnolia, que tienen sometidos a sus enamorados bajo el dosel de las pestañas.

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

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTIN: Rencuentro con lo sentimental. México, Domés, 1.980.
- AGUSTI, José. Tagicomedias Mexicanas I. México, Planeta, 1.989. Col. Espejos de México.
- ALVAR, Carlos. Poesía de trovadores, trouveres y minnesinger. Madrid, Alianza, 1.982.
- ANTILLANO, Laura. Perfume de Gardenia. Caracas, Publicaciones Selevan C.A., 1.984.
- ARISTOTELES. Poética. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1.978
- AURA, Alejandro. La hora íntima de Agustín Lara. México, Cal y Arena, 1.990.
- BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México, SigloXXI, 1.991.
- BERISTAIN, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1.989. (Cuadernos del Seminario de Poética 12)
- Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1.985.
- BROCH, Hermann. Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte. Barcelona, Tusquets, 1.979.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. Tres tristes tigres. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1.968. Biblioteca Breve.
- CANCIONERO popular mexicano. Volúmenes I y II. Selección, recopilación y textos de Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, 1.991.

- CARUSO, Paolo. Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacán. Barcelona, Anagrama, 1.969.
- CASERES, Julio. Diccionario Ideológico de la Lengua Española. 29. ed. Barcelona, Gili, 1.963.
- CASTANEDA, Daniel. Balance de Agustín Lara. México, Ediciones Libres, 1.941.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. Fenomenología del bolero. Caracas, Monte Avila, 1.990.
- COROMINAS, Joan. Breve Diccionario Etimológico de la lengua. 39. ed. Madrid, Gredos, 1.973.
- ECO, Umberto. La definición del arte. Barcelona, Martínez Roca, 1.972.
- FERNANDEZ FREITES, José. "La entrada del bolero a la academia". En: Pliniuc. Valencia, Universidad de Carabobo, N98, Julio Diciembre, 1.985.
- FERNANDEZ RATAMAR, Roberto. Para el perfil definitivo del hombre. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1.981.
- FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. México, Joaquín Mortiz, 1.971.
- GARCIA MARCANO, José. "El bolero". En: Correo de Los Andes. Mérida, 5 de Marzo de 1.991.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. El amor en los tiempos del cólera. Bogotá, Editorial Oveja negra, 1.985.
- GARMENDIA, Salvador. "El inquieto anacobero". En: Papel Literario El Nacional. Caracas, 16 de Julio de 1.975.
- GOLDMAN, Lucien. Sociología de la creación literaria. Buenos Aires, Nueva Visión, 1.971.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1.943.

- GREIMAS, A.J. y J. Courtès. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1.982.
- HENRIQUEZ UREÑA, Max. Breve historia del modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1.962.
- HUIZINGA, Johan. El otoño de la Edad Media. Madrid, Alianza, 1.981.
- JIMENEZ, Juan Ramón. El modernismo: notas de un curso. México, Aguilar, 1.962.
- JITRIK, Noé. Las contradicciones del modernismo. México, El Colegio de México, 1.978, . Col. Jornadas 85.
- LACAN, Jacques. Escritos I. México, Siglo XXI, 1.985.
- LIDA, Raimundo. Ruben Dario. El modernismo. Caracas, Monte Avila, 1.984.
- MONSIVAIS, Carlos. Amor perdido. México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1.986. Lecturas Mexicanas 44.
- Escenas de pudor y liviandad. México, Grijaldo, 1.988.
- MORA, Orlando. Que nunca llegue la hora del olvido. Medellín, Universidad de Antioquia. Colección Literaria Celeste, 1.986.
- MORENO RIVAS, Yolanda. Historia de la música popular mexicana. México, Alianza, 1.989.
- MUJICA, Héctor. El inquieto anacobero. Conversaciones de Daniel Santos a Héctor Mujica. Caracas, Editorial Cejota, 1.982.
- NERVO, Amado. Obras selectas. México, Editorial del Valle de México, 1.976.
- NIETZSCHE, Friedrich. El libro del Filósofo. Madrid, Taurus, 1.974.
- OROVIO, Helio. Diccionario de la música cubana. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1.981.

- OTERO, Lisandro. Bolero. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1.985.
- PACHECO, José Emilio. Antología del modernismo. Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1.978.
- PERUS, Francoise. Literatura y sociedad en América Latina. México, Siglo XXI, 1.976.
- RAMIREZ, Sergio. ¿Te dió miedo la sangre?. Caracas, Monte Avila Editores, 1.971.
- ROUGEMONT, Denis de. El amor y occidente. Barcelona, Kairós, 1.986.
- RICO, Francisco. Historia y crítica de la literatura española. Tomo I: Edad Media, A cargo de Alan Deyermond, Barcelona, Critica, 1.980.
- ROUSSEAU, J.J.. Ensayo sobre el origen de las lenguas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1.968.
- SANCHEZ, Luis Rafael. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1.976.
- SCARPIT, Robert. Hacia una sociología del hecho literario. Madrid, Edicusa, 1.974.
- STENDHAL. Del amor. Madrid, Alianza, 1.968.
- TAIBO I, Paco ignacio. Agustin Lara. México, Ediciones Jucár, 1.985. Col. Los Juglares.
- La música de Agustin Lara en el cine. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Filmoteca, 1.984.
- VALVERDE, Umberto. Celia Reina Rumba. México, Universo, 1.982.
- VARGAS, Pedro. Sólo cenizas hallarás. Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1.985.
- VICO, J.B.. Principios de la ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones. Tomo II, Buenos Aires, Aguilar, 1.973.

WELLEK, René. Conceptos de crítica literaria. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1.968.

WELLEK, René y Austin Warren. Teoría Literaria. Madrid, Gredos, 1.974.