

SOLAMENTE UNA VEZ...

*He sido un gran,
pero exquisito pecador*

Agustín Lara

*Karen Poe**



Agustín Lara

I

Desde la soledad del escepticismo posmoderno sería válido, quizá, preguntarse por los motivos de esa extraña persistencia de las canciones de Agustín Lara. ¿De dónde proviene su fuerza, su capacidad de escapar del tiempo y de las grandes transformaciones culturales? ¿Cómo es posible que canciones compuestas en la década de los años treinta –cuando la situación de la mujer latinoamericana y la concepción de la pareja eran distintas a las actuales– aún nos conmuevan? ¿Por qué las mujeres hemos sido seducidas por sus canciones a lo largo de la historia? Quisiera en este escrito retomar una línea de investigación central de un trabajo anterior (Poe: 1996), a saber, la vinculación entre la canción romántica conocida como bolero y el amor-pasión. Si ya en este trabajo intenté establecer un vínculo entre el discurso del amor-pasión y el bolero como género musical, ahora es mi intención estudiar el caso particular del músico-poeta, quien fue un excepcional compositor de boleros. Además, me propongo abordar el vínculo entre la canción lariana y el amor-pasión desde el punto de vista de la femineidad.

* *Maestría en Artes. Universidad de Costa Rica.*

Considero que el despliegue del espacio amoroso realizado por el amor-pasión, que alcanza su primera gran cristalización literaria, según Rougemont (1986), con el amor cortés, aún estructura subterráneamente nuestros más imperiosos deseos de amor. Lejos de ser una construcción ideológica superada, el amor-pasión sigue siendo un modelo por imitar (ya se trate de su versión degradada en las telenovelas latinoamericanas o de sus expresiones “cultas” en la narrativa y la cinematografía mundiales). Es decir, que el amor-pasión impregna tanto las manifestaciones de la cultura de masas como los productos artísticos de élite.

Remontémonos, pues, a ese sorprendente suceso conocido como amor cortés, primera manifestación apabullante del amor-pasión en Occidente. Como apunta Rosa Rodríguez (1994: 109):

(...) el amor cortés constituye un momento fugaz en que, tal vez por primera vez y a través del discurso preferentemente masculino, apareció la óptica, el punto de vista femenino. La mujer se convierte a la vez en sujeto y objeto del discurso, de una forma mediata pero firme: además de ser ella la destinataria de una literatura, su situación de poder le permite influir sobre aquello que debe escribirse y determinar toda una moda y un estilo.¹

Es para muchos estudiosos del siglo XI un hecho inexplicable que en el misógino medioevo surja un discurso y una práctica que lo acompaña que tenga como eje a la mujer y, más aún, que ésta ocupe el lugar del soberano, del poder feudal, como demuestra su apelativo de Dama o *Domina*. En una época marcada por los valores asociados a la guerra como la valentía, el honor, la destreza física, no deja de sorprender la emergencia de un código amoroso que, basado en la delicadeza, la espera, la discreción, gire en tor-

no de la figura femenina. Pero es aún más inexplicable que la mujer no ocupe solamente el lugar de objeto amoroso, sino que también por primera vez en la historia, sea un sujeto. Examinemos detenidamente las implicaciones de este fenómeno.

El amor cortés aparece en el seno de la sociedad aristocrática europea como *un nuevo arte de amar*. A partir de una disimetría entre el rango social superior de la dama e inferior del caballero, se establece una relación de servidumbre, en la cual el caballero debe cumplir todos los mandatos de su dama, para así poder merecerla. Se trata de un paso cultural decisivo, ya que se produce un desplazamiento de poder, al pasar de prácticas centradas en la voluntad masculina, como el rapto, a una verdadera ascesis amorosa donde es la mujer quien, en definitiva, tiene la última palabra. ¿Será este el primer espacio que posibilitó la emergencia de la pregunta por el deseo femenino que tanto inquietaba a Freud? ¿Será la desesperación del caballero, al intentar descifrar los signos de su amada, un antecedente lejano de la famosa pregunta freudiana? ¿Qué quiere una mujer?

El amor cortés constituye, entonces, un espacio signado por lo femenino, aunque su base sea la pareja. El motor inconsciente del amor es la fusión de dos seres en uno, la abolición de las barreras subjetivas para dar paso a lo que Jean Markale (1998) denomina *pareja infernal*. Pareja oscura, proscrita, transgresora pues su fin último, como se observa en *TRISTÁN E ISOLDA*, es la muerte de amor. Pero, además y esto es fundamental, porque la pareja del *fin amor* es necesariamente una pareja adúltera.

En el siglo XI existía una separación tajante entre el amor y el matrimonio, considerado este último como una institución social cuya misión era velar por la reproducción y

la transmisión de la herencia. Para la mujer el matrimonio era un deber social y la sexualidad conyugal una obligación por cumplir. El amor y el deseo estaban excluidos del matrimonio y quedaban en el ámbito precioso del código de la cortesía. Verdadera fineza conceptual (¿clarividencia?) la de los poetas del amor cortés al separar el amor y el matrimonio. Muchos siglos después, la sociedad burguesa del siglo XIX intentará la tarea inversa: encauzar la incontenible energía que desata la pasión amorosa dentro del estrecho margen del matrimonio burgués.

Históricamente, el matrimonio ha sido la piedra angular del poder patriarcal. A través de esta institución la mujer pasa a ser legalmente propiedad del marido y, lo más importante, su sexualidad y su cuerpo ya no le pertenecen. Como afirma Lucía Guerra (1994: 19):

Así lo masculino y lo femenino se han delineado como dos terrenos opuestos y complementarios, en una versión simplificadora de la sexualidad humana exclusivamente dirigida a la procreación y a la reafirmación del núcleo de la familia.

En este sentido podemos apreciar lo extraordinario de la propuesta amorosa cortés. Una vez excluido el matrimonio de su esfera, la sexualidad brota en toda su maravillosa complejidad. Como plantea Markale (1998), el coito estaba prohibido por razones mágicas y para preservar la certeza de la paternidad del marido. El sexo debía desplegarse, entonces, en los márgenes de la genitalidad, es decir, en el terreno de los peyorativamente llamados placeres preliminares. Dominio por excelencia, como han remarcado las feministas, de la sexualidad femenina. Como apunta Rosa Rodríguez (1994: 118) sin pretender que las damas medievales fueran unas feministas *avant la lettre*:



(...) desde su momentánea postura de poder podrían entretener al caballero coleccionador de hazañas con algún pañuelo o mirada lánguida al desgaire, no hubieran pasado de ahí a menos que el juego de la alcoba les resultara agradable; nada les obligaba a ello. La habilidad de la prohibición final consiste en que con ello su posición permanentemente superior y de independencia estaba preservada, era una lógica femenina de besos y caricias la que se imponía, no una posesión que hubiera recordado excesivamente el dominio patriarcal de la conyugalidad.

El código del amor cortés, al liberar la sexualidad de la procreación, situaba a la mujer en una posición inédita. Era ella quien imponía el ritmo (por lo general excesivamente

lento) de los avances amorosos de acuerdo con su propio erotismo. El reino del amor, el deseo y la sexualidad resultaban así despojados de toda finalidad utilitaria, de todo valor productivo. La prohibición del coito llevaba aparejada toda una revalorización del proceso de conquista, donde una mirada de la dama era el reconocimiento de mil hazañas y un beso podía costar la vida del caballero. El amor cortés logrará así sostener la intensidad del deseo y el ardor de la pasión hasta los límites de lo imposible.

El amor cortés se planteaba entonces como un estricto código amoroso. Es decir, que había una serie de reglas a las cuales debían someterse los enamorados. Hay, incluso, documentos antiguos que apuntan a confirmar la hipótesis de que existieron juicios de amor, cuyos tribunales eran presididos por grandes damas de la época como Leonor de Aquitania o María de Champaña y que tenían la potestad de emitir sentencias. Como se desprende de estos documentos, el modelo propuesto era de absoluta fidelidad (exceptuando por supuesto al marido que no entraba en la competencia amorosa). El amor debía ser apasionado, exclusivo y correspondido para ambos protagonistas.

Antes de intentar establecer la relación entre el amor cortés y la canción lariana quisiera hacer una apreciación que, quizá, sea demasiado obvia. A lo largo de los siglos, los hombres, demasiado ocupados en tareas supuestamente importantes como la guerra, la filosofía o la acumulación de bienes, han dejado cierto margen de maniobra a las mujeres

en el ámbito amoroso. Existe un antecedente notable en la Grecia patriarcal, que no ha dejado de concitar la atención de los especialistas. Platón en *El Banquete* hace hablar a una mujer sobre el tema del amor. David Halperin (1999) se pregunta ¿por qué Diótima es una mujer? ¿por qué eligió Platón a una mujer para que iniciara a Sócrates en los misterios del deseo homosexual masculino? Y sus preguntas no obtendrán respuesta al final del libro.

Este papel de guía en materia amorosa, asignado a la mujer, alcanzará su máxima expresión en el amor cortés pues, en éste, la dama –verdadera sacerdotiza espiritual– es la que sabe y debe mostrar al caballero el camino del amor. A pesar de los intentos constantes y violentos de la sociedad burguesa del siglo XIX por normar la sexualidad femenina y por encerrar su cuerpo en el discurso biológico de la reproducción y la maternidad, el discurso amoroso seguirá siendo un reducto inalienable de su poder.



II

Agustín Lara recoge en sus canciones, especialmente en sus boleros, los rasgos centrales del discurso amoroso de Occidente. El amor cortés, filtrado por el romanticismo y asumiendo la estética modernista, aparece maravillosamente revitalizado en sus canciones. No puedo entonces compartir el análisis feminista que hace Alaíde Foppa (1933) de la producción del músico-poeta. Considero que quien dedica su vida a escribir canciones de amor, de antemano ha rechazado los valores masculinos del trabajo y la producción, para ubicarse en un discurso que, como dice Barthes (1985: 11), es en la actualidad de una extrema soledad, alejado, no sólo del poder, sino, también, de sus mecanismos.

Intentaré hacer una relectura de la imagen femenina en la letra de la canción lariana, en diálogo estrecho con las críticas que hace Alaíde Foppa. Un argumento es central en su discurso: Lara es el cantante de la clase media mexicana. Al final de su artículo (1993: 138-39) dice así:

Falta preguntarse (...) a qué se debió la enorme fortuna de sus canciones, la popularidad que aún no ha declinado, el hecho de que estas canciones hayan sido cantadas, tarareadas, declamadas por más de una generación y que algunas de sus letras –no importa si dichas con dejo irónico o con ingenuo regocijo– formen todavía parte del repertorio de citas en la conversación de los mexicanos y, probablemente, del lenguaje amoroso de esa clase a la que están dedicadas. Supongo que en el hecho mismo está la respuesta: dentro de esa clase media urbana, hombres y mujeres siguen prefiriendo lo establecido, lo convencional y agradable; tanto más si a las palabras se unen la música dulce, la melodía fácil, los ritmos familiares.

Considero que plantear que la canción lariana tiene como auditorio privilegiado a la clase media mexicana es una afirmación de

un reduccionismo malintencionado y, además, a todas luces insostenible. En primera instancia porque Agustín Lara es un compositor que rompió las barreras nacionales² y es altamente valorado tanto en España como en Hispanoamérica (incluso el cineasta posmoderno Pedro Almodóvar es un devoto admirador de la canción lariana). Pero, fundamentalmente porque es innegable el arraigo popular de sus composiciones. Para muestra baste la entrevista (*La Jornada*, 31 de octubre 1997, pág. 8) con la ex líder de las trabajadoras sexuales, Claudia Colimoro, quien a propósito de Agustín Lara, dice: *Yo creo que las trabajadoras sexuales de aquel entonces se debieron haber sentido menos solas escuchando a un hombre que les declaraba su amor de esa forma tan bella y más adelante se lamenta de que ya no hay compositores que hablen de nosotras.*

En oposición a la afirmación de Foppa, es innegable que las canciones de Lara también están dirigidas a los sectores marginales de la sociedad, como las prostitutas, los bohemios y, fundamentalmente, los enamorados de cualquier condición socioeconómica. Agustín Lara es un compositor amado por mujeres profesionales, amas de casa, pero, también, por choferes de bus, obreras y obreros, empleadas domésticas, algunos sectores de la clase media intelectual, músicos populares, entre otros.

Otro elemento planteado por Foppa que me parece necesario discutir, es el carácter convencional y reforzador de lo establecido de la canción lariana. En la época actual es lógico que nos parezca demasiado inocente la forma en que Lara abordaba la sexualidad y el amor erótico. Sería importante recordar que sus canciones fueron prohibidas en los colegios por la Secretaría de Educación Pública, que consideraba que atentaban contra

la moral. Además, me parece que el problema central no estriba en el hecho de que le cante a las prostitutas sino, más bien, en el modelo amoroso que se deriva de sus canciones. Analicemos este aspecto en detalle.

Agustín Lara, como mencionamos anteriormente, recoge la concepción del amor de una larga tradición occidental ligada al amor cortés. Es, por esta razón, que en su inmensa producción, no hay una sola canción que alabe las bondades del matrimonio ni la felicidad conyugal. Por el contrario, sus obras existen al margen de esta institución. Este es el caso, entre otros, del vals TEMOR:

*(...) que tú ya no me quieras
es lo único que temo,
que se mueran las rosas
de mi melancolía.
Concédeme siquiera
el deleite supremo
de besar esa boca
que nunca ha de ser mía.
(TEMOR, Agustín Lara).*

Incluso, algunos títulos de sus boleros, como MI NOVIA, podrían hacernos creer que Lara hace una apología de la institución del noviazgo, y lo que se desprende de la letra es, más bien, una mirada irónica sobre el papel del amante masculino. Veamos la letra:

*Mi novia es la tristeza ...
Mi canto: lamento de amor...
Mi orgullo su rubia cabeza
Y sus brazos la cruz de mi dolor.
Tal vez florecerán mis sueños de oro.
Quizá vuelva el amor que me olvidó...
Y si acaso devolverle pueda yo, aquel tesoro,
Que mi novia la tristeza, me dejó.
(MI NOVIA, Agustín Lara).*

Como se desprende de este bolero, la situación del enamorado no es de poder sino, más bien, de incertidumbre. Las mujeres en la canción lariana son seres autónomos, que se guían por sus propios deseos y el amante deberá esperar que decidan voluntariamente regresar. Este es el caso del bolero CUANDO VUELVAS:

*Te me vas, te me vas de la vida
como van las arenas al mar.
(...) Cuando vuelvas hallarás todas tus cosas
en el sitio en que quedaron
cuando quisiste partir, ¡ay!
(CUANDO VUELVAS, Agustín Lara).*

La situación del enamorado es de una gran inermidad que recuerda la relación subordinada del caballero con la dama del amor cortés. Pero algo se ha transformado en la imagen masculina. El enamorado más que un guerrero del amor medieval que debía realizar proezas, se asemeja al héroe decadente y melancólico que fascinaba al Modernismo. Presa de la inacción, se limita a dejar las cosas como estaban en espera de que su dama regrese. El polo activo está del lado femenino, mientras el pasivo enamorado se limita a esperar. No olvidemos que la espera ha sido asignada históricamente a la mujer desde LA ODISEA.

Otro ejemplo que entronca con ese lugar privilegiado otorgado a la mujer lo encontramos en el bolero SANTA. En éste la mujer es guía en el camino de la vida:

*En la eterna noche
de mi desconsuelo
tú has sido la estrella
que alumbró mi cielo.
Y yo he adivinado*

*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 del vivir.
(SANTA, Agustín Lara).*

Lo más notable es que este bolero fue compuesto para una película –basada en el libro homónimo de Federico Gamboa– y en el cual se narra la historia de un ciego enamorado de una joven cuya belleza adivina y que tiene la particularidad de ser una prostituta. En este caso, Lara le asigna el papel de guía no solo a una mujer, sino a la que socialmente es vista como una mala mujer. Hay en este bolero una subversión de los estereotipos de la mujer buena y la mujer mala, que según Foppa son reproducidos acriticamente por Lara. La prostituta aparece del lado de la luz y la bondad y se podría decir que su belleza es más espiritual que física ya que el enamorado la adivina desde su condición de ciego. Como anécdota, cuenta Paco Ignacio Taibo I (1984: 49) que Lara luchó fervorosamente para obtener el papel del ciego Hipólito en la película, pero no lo logró. Felizmente, luego interpretaría la versión teatral de este personaje. Este hecho da cuenta de la innegable identificación de Lara con una imagen masculina desgarrada, atormentada e, incluso, físicamente discapacitada. A lo largo de su vida no dejó de hacer bromas sobre su propia fealdad, asumida con resignación.

El estatuto superior de la mujer es una línea constante en las canciones de Agustín



Lara. Si en SANTA la mujer es guía en el camino de la vida, en el bolero PIENSA EN MÍ (una de sus composiciones más famosas) la mujer aparece como sacerdotiza del amor. La mujer enseña al hombre las delicias de la sensualidad:

*Ya ves que venero
tu imagen divina,
tu párvula boca
que siendo tan niña
me enseñó a besar (pecar).
(PIENSA EN MÍ, Agustín Lara).*

La mujer, la mujer joven incluso, es depositaria de un saber amoroso que transmite al hombre. He aquí también una inversión de roles, ya que la ideología patriarcal supone que es el hombre el que sabe y, por ende, debe educar a la mujer (sobre todo en materia sexual). La mujer, ese ser ignorante e irracional, debe supeditarse al dominio masculino. He

encontrado una variación notable en las distintas versiones de este bolero. En unas ocasiones la mujer venerada enseña a besar y, en otras, enseña a pecar. Por esta razón, no comparto la opinión de Foppa (1993: 127) de que:

(...) se reitera sin ningún matiz la oposición entre lo bueno y lo malo; y lo bueno para la mujer es lo casto, en contraste con lo pagano y lo profano, adjetivos frecuentes que implican lo cristiano y lo sagrado como contrarios.

Evidentemente, la autora mencionada no proporciona ningún ejemplo concreto de esta oposición maniquea entre la mujer buena y la mujer mala en la canción lariana. Precisamente uno de los rasgos fundamentales de sus construcciones femeninas es la ambigüedad en el terreno moral. La imagen divina venerada es la de una mujer deseante que, como se desprende del bolero antes citado, enseña a pecar-besar. No hay una división tajante entre el erotismo –calificado como malo– y la santidad. Más pareciera que la santidad estuviera con(fundida) con el pecado. En

este sentido, Agustín Lara es fiel representante del eros modernista. No olvidemos que se autodefinía como un exquisito pecador, es decir, que, en su producción, el pecado no estaba asociado solamente con las mujeres malas y, además, no tenía las connotaciones negativas que le asigna la religión católica y la moral burguesa.

Otro rasgo notable en el constructo-mujer de la canción lariana es que la preocupación por la virginidad femenina es inexistente. El enamorado es capaz de prendarse de una prostituta, de ofrendar su vida a una mujer que ha amado a otros hombres antes que a él, de entregar su corazón a una mujer autónoma que cuando quiere lo abandona para perderse en otros brazos. Es decir, que en la canción lariana la actividad erótica femenina encuentra un espacio propicio para expresarse. Hay en sus canciones una predilección –y también un temor– por las mujeres fuertes, eróticamente solventes que gobiernan la relación amorosa. La imagen femenina ideal que se desprende de las canciones



de Lara no es la de la mujer pasiva, pura e inocente, modelo de virtud moral. Como su escritura está signada por el modelo de amor pasión, sus mujeres no deben llenar los requisitos de una posible buena esposa o de una posible buena madre. Por el contrario, Agustín Lara le cantó a la mujer liberada del marco del matrimonio, la maternidad y el deber de ser virgen. No poca cosa para un músico popular latinoamericano de principios del siglo XX.



III

Agustín Lara ha tenido el mérito de recuperar, para la música popular mexicana, el máximo ideal del amor cortés: la posibilidad real o imaginaria de un amor total, exclusivo y recíproco. De ahí proviene quizá la letra inmortal de su bolero SOLAMENTE UNA VEZ:

*Solamente una vez
amé en la vida;
solamente una vez,
y nada más.
(...) Una vez nada más
se entrega el alma,
con la dulce y total
renunciación.
Y cuando ese milagro
realiza el prodigio de amarse,
hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.*
(SOLAMENTE UNA VEZ, Agustín Lara).

En este bolero se expresa magistralmente la condición de todo enamorado en el clímax de la pasión. Se trate de un único amor a lo largo de toda una vida o del arrebato amoroso que necesita cambiar frecuentemente de objeto, el amor pasión en su cima es vivido como único e irrepetible por los enamorados. No hay, creo, un solo amante que no haya experimentado este sentimiento por lo menos una vez en su vida, por unos instantes, o para siempre. La condición de sujeto presa del amor pasión es excepcional. Los objetos del mundo se borran ante la irrefrenable potencia de su deseo. Su mirada construye el objeto de deseo, que no existía antes de la elección amorosa. Esta ruptura en el orden de la realidad es un hecho que hay que tomar en cuenta, inevitablemente, al analizar cualquier cristalización del discurso amoroso.

El discurso amoroso se introduce como un quiebre abrupto en la lógica del mundo. Por esta razón es insensato tratar de valorarlo a partir de las leyes objetivas de una supuesta realidad. ¿Cuál es la realidad para un sujeto enamorado? ¿Es posible hablar de objetividad en la elección amorosa? Nada más absurdo. En este sentido, la canción lariana



Gallego Morell entrega una placa a Agustín Lara, México, 1964.

ofrece un espacio metafórico lo suficientemente abierto como para que cada enamorado proyecte sus aspiraciones propias. Este es uno de sus grandes logros y quizá una de las razones de su gran éxito. Por el contrario, para Alaíde Foppa (1993: 123) el hecho de que la imagen femenina en las canciones de Lara sea abstracta es una característica negativa:

Lara no es analítico, ni propiamente descriptivo de esa belleza que tanto admira; los calificativos son genéricos y convencionales, a menos que se alejen surrealísticamente de la realidad.

El yo lírico en las canciones de Lara es siempre un sujeto enamorado. Pedirle a un enamorado que sea analítico es como pedirle peras al olmo, pues la pasión amorosa se impone irremediabilmente sobre la razón y las

leyes del mundo. Por otra parte, describir un objeto amoroso, que es elaborado principalmente en la fantasía del sujeto, no puede ser una tarea normada por el principio de realidad. Por el contrario, el lenguaje apasionado que Lara logra cristalizar en sus descripciones imaginarias de la mujer tiene la virtud de no excluir a ninguna, por el mismo hecho de no ser realista.

Alaíde Foppa (1993: 131-32) convertida en guardiana de la lógica y la razón, dice, a propósito del bolero MUJER: *No hay propiamente una descripción; ninguna mujer es alabastrina, ya que el alabastro tiene transparencias ajenas a la piel humana* y más adelante dirá que las comparaciones en Lara no tienen que ver con la lógica. Detengámonos en estas observaciones. A mi parecer, la

autora mencionada le exige a Lara que no sea poeta sino sociólogo o médico. Al leerla no puedo evitar que me asalte una pregunta: ¿cuál cuerpo femenino es el que echa de menos? Podríamos decir que en la base de su discurso existe la creencia de que hay un cuerpo real de la mujer. Un cuerpo que todos perciben de la misma forma. ¿Estará pensando en el cuerpo anatómico? En el cuerpo que escruta el ginecólogo con sus instrumentos. En el cuerpo de la mirada médica, cuerpo muerto, abierto a la curiosidad masculina y amparado en el poder de un saber.

Por el contrario, las canciones de Agustín Lara estructuran una verdadera liturgia amorosa en torno del cuerpo femenino. Cuerpo fantaseado (¿existe uno que no lo sea?), evidentemente, pues el motor de su discurso no es una preocupación intelectual por definir analíticamente sus atributos, sino la necesidad imperiosa de ponerle palabras a un sentimiento que lo desborda. Y es precisamente este desbordamiento lo que seduce a sus oyentes sin importar su sexo. Y es que en el erotismo ambos participantes reinventan el cuerpo de su amante guiados por la potencia del deseo y no, solamente, por las características físicas de éste. El deseo vuelve magnética una sonrisa, mortal una mirada, exquisita la textura de una piel, delicioso el olor de un cuerpo. Sin apegarse necesariamente a lo que dicte la moda.

Mi hipótesis es que el que escucha las canciones de Lara se deja arrullar por la voluptuosidad del sentimiento, más allá del significado preciso de las palabras. El espacio erótico creado permite a cada cual jugar con sus propias fantasías. Y el erotismo propues-

to por Lara no es exclusivo de los seres bellos, precisamente por tratarse de un espacio retórico alejado de la descripción realista. Unos ojos hechiceros que se clavan como dos puñales, describen la mirada apasionada de cualquier mujer. *Eres vibración de sonatina pasional* o *Tienes el perfume de un naranjo en flor* son versos que cobijan la imagen de múltiples mujeres. Lara no propone en sus canciones un modelo estético definido, como sí hace la publicidad. Aparecen mujeres morenas, blancas, de ojos negros, ojos verdes, ojos azules. No sabemos si sus mujeres son gordas o flacas, bajitas o altas, solo sabemos que la mirada apasionada del amante las vuelve únicas y hermosas. Y este es uno de los mayores efectos del erotismo: que es capaz de investir a cualquier objeto sin importar si sus cualidades responden a los estereotipos culturales. Por esta razón, no puedo compartir, una vez más, la opinión de Foppa (1993: 134) quien concluye su lectura del citado bolero de la siguiente forma:



Agustín Lara, en el cine mexicano.

De cualquier manera, las palabras corresponden a esa imagen de la mujer que se reitera a lo largo de sus composiciones y que reproduce un estereotipo muy difundido. No se trata, naturalmente, de los millones de mujeres que lavan platos, cambian pañales, trabajan en las fábricas, son gordas o son flacas, envejecen pronto y soportan el dominio –y a veces el despotismo– de un hombre que no les ofrece flores, perfumes, ni brillantes, ni canciones.

Me pregunto a cuál estereotipo se refiere la autora, pues no pasa de mencionarlo sin definirlo. Por otra parte, me parece que nuevamente le exige a Lara que tenga la mirada de un sociólogo. El registro en el cual se escribe el discurso amoroso no es consonante con el discurso analítico sobre la vida cotidiana. Hecho que no implica, dichosamente, que esas mujeres que lavan platos, trabajan en fábricas y son gordas o flacas, sean incapaces de provocar un amor apasionado, al menos una vez en la vida.

Notas

1. En relación con la influencia de las mujeres en lo que se escribía en el siglo XI, Markale (1998: 133) plantea que Chretien de Troyes –a quien considera el primero de los modernos por haber hecho evolucionar el romance en dirección de la novela– escribió *EL CABALLERO DE LA CARRETA* bajo la estricta supervisión de María de Champaña –su protectora– quien incluso le proporcionó el tema.
2. Sobre este punto véase nuestro ensayo, *LA ESTRATEGIA SEDUCTORA DEL EXOTISMO*, en el cual se da cuenta del tributo que le han rendido varias ciudades españolas al músico poeta.

Bibliografía

Barthes, Roland.
1985 **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo XXI.

De Rougemont, Denis.
1986 **El amor y Occidente**. Barcelona: Kairós.

Foppa, Alaíde.
1993 **Mujer Divina**. En: **Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara**. México: Contenido.

Guerra, Lucía.
1994 **La mujer fragmentada: Historias de un signo**. La Habana: Casa de las Américas.

Halperin, David.
1999 **¿Por qué Diótima es una mujer?** Córdoba: EDELP.

La Jornada.
1997 Agustín Lara 100 años. *Suplemento Especial*. 31 de octubre.

Markale, Jean.
1998 **El amor cortés o la pareja infernal**. Barcelona: José de Olaneta Editor.

Poe, Karen.
1996 **Boleros**. Heredia: EUNA.
2001 *La estrategia seductora del exotismo*. En: **Actas del Simposio Hacia la comprensión del 98: Representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica**, San José. Editorial de la U. C. R.

Rodríguez, Rosa.
1994 **Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia**. Barcelona: Anthropos.

Taibo I, Paco Ignacio.
1984 **La música de Agustín Lara en el cine**. México: UNAM.