



# Los boleros: fábulas de amor en la cultura de masas.

Autor:  
Kohan, Martín.

Revista  
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 89-104



Artículo





## LOS BOLEROS: FÁBULAS DE AMOR EN LA CULTURA DE MASAS

### I. LA MUJER QUE AL AMOR NO SE ASOMA NO MERECE LLAMARSE MUJER

El universo de la sentimentalidad parece impregnarse siempre de cierto efecto kitsch, como si nunca pudiese desprenderse del todo de los tonos de la cursilería. Pero esta formulación general, según la cual todo sentimentalismo derivaría en kitsch, encuentra un necesario matiz en la observación de Ramón Gómez de la Serna de que “cursi es todo sentimiento que no se comparte”. Porque es evidente que la expresión de la sentimentalidad y la cursilería tienden a asociarse, pero es evidente también que a ese carácter cursi se lo advierte solo desde una perspectiva exterior, con una mirada que no se involucre en la esfera de lo expresado por el discurso de los sentimientos. Basta con distanciarse de las vehemencias del discurso sentimental para convertirlo en kitsch, pero basta con involucrarse en él para que la irónica atribución de cursilería se desvanezca.

Lo que sucede con la cultura de masas, en este sentido, es que por su carácter intrínsecamente expansivo apunta a abarcarlo todo: su tendencia es precisamente la de anular toda posibilidad de colocación exterior, la de eliminar toda posible extraposición (basta con pensar en los denodados esfuerzos que ensayaba Theodor Adorno para situarse fuera de los mecanismos de la industria cultural y lo costoso que le resultaba hacerlo). En este sentido, la observación de que los intelectuales, para decir: “Te quiero”, decimos: “Como decía Corín Tellado, te quiero”, marca de alguna manera la imposibilidad de sostener el discurso de los sentimientos sin hacerse cargo de las formulaciones que para ello son establecidas desde la cultura de masas. La cultura de masas dispondría, entonces, de un diccionario y una gramática de la sentimentalidad.

Los boleros constituyen una zona fundamental de ese diccionario y de esa gramática, por tratarse del género privilegiado para hablar del amor a través del registro de la cultura de masas.<sup>1</sup> Considerados bajo una mirada ajena, que se

<sup>1</sup> Los primeros boleros surgieron hacia fines del siglo XIX, pero su auge, ya en este siglo, está indisolublemente ligado al desarrollo de los medios masivos de comunicación (fundamentalmente de la radio).

coloque en una posición de exterioridad, los boleros resultan ser, evidentemente, una larga e ilimitada proliferación de cursilerías: es la epifanía del kitsch. Pero no por nada los boleros desconocen la ubicación apartada de la tercera persona, y apuestan en cambio, mediante el desgarramiento de la primera persona o mediante la insistente apelación a la segunda, al pleno involucramiento. Su estrategia, al igual que la de todos los géneros masivos, es conseguir la identificación del receptor. Mirados desde afuera, no pueden sino provocar un cinismo distante (el mismo tipo de cinismo que suscita “todo sentimiento que no se comparte”). Solo que los boleros no están hechos para ser mirados desde afuera, sino para que nos reconozcamos en ellos.

Es entonces que los boleros se revelan como un mapa posible para la expresión de la sentimentalidad: son la fábula de amor que la cultura de masas narra (junto con los folletines, los melodramas, la radio y las telenovelas, la música sentimental en un sentido amplio)<sup>2</sup> para configurar nuestro imaginario sobre el universo amoroso con todas sus variantes. Ese imaginario se resume en el gran relato de amor que los boleros cuentan.

## II. ME IMPORTAS TÚ, Y TÚ, Y TÚ, Y SOLAMENTE TÚ

Lo que importa en los boleros es el tú. El peso que adquieren los verbos se debe más a la interpelación de esa segunda persona que al significado que puedan expresar (porque, de hecho, los verbos de los boleros expresan *todos* los significados del amor, y lo que interesa es, por lo tanto, que se dirigen a un tú): abrázame, acaríciame, perdóname, júrame, bésame, déjate besar, háblame, pregúntame, contéstame, escríbeme, escúchame, óyeme, atiéndeme, compréndeme, miénteme, no me mientas, olvídame, no me olvides, recuérdame, ven, vete, no te vayas, quédate, aléjate, acércate, vuelve, no vuelvas, mírame, mírame más, no me mires, no te burles, no te rías, no te enojés, quiéreme, no dejes de quererme, no me quieras tanto, no me quieras así, ódiame, no me platiques, no me amenaces, engáñame, pégame, mátame, quémame los ojos, pide, no me pidas, dime, no lo digas, decide tú.

Si lo sustancial estuviese en la dimensión estrictamente semántica, está claro que los verbos de los boleros resultarían psicotizantes. Pero lo que importa, desde luego, no es lo que esos verbos dicen (porque lo dicen *todo*), sino el hecho de que los enuncia un yo dirigiéndose a un tú, y que ese tú ha de considerar como objeto de su acción a ese yo que le habla.

<sup>2</sup> Varias de las características que aquí vamos a atribuirles a los boleros son compartidas por muchas otras formas de música romántica, como así también por el tango sentimental. Lo que sucede es que esas características se reúnen en los boleros hasta conformar todo un orden narrativo, de tal manera que resultan únicos en este aspecto.

Los boleros son una red de solicitudes, son el fervor de la petición. La petición supone (sin que importe qué es lo que se pide) la posibilidad de hablarle a un tú y que ese tú tenga en cuenta al sujeto hablante, aunque sea para quemarle los ojos. Lo que cuenta entonces es hablar (en el mismo sentido en que Barthes, analizando las figuras del discurso amoroso del romanticismo, sostenía que el enamorado no tolera la falta de respuesta de la amada, porque soporta verse rechazado como sujeto amante, pero no soporta verse rechazado como sujeto hablante). El vínculo no es otro que el lenguaje, porque en los boleros (aunque se jure callar o aunque se le pida al otro que no diga nada) siempre el yo le habla a un tú, sabiendo que ese tú lo escucha, o haciendo como si lo escuchase. El lenguaje asegura así la persistencia de un vínculo, aunque se lo emplee para expresar una despedida, para expresar una maldición o para expresar un afán de venganza. El lenguaje asegura que ese tú sigue siendo un tú, y que por lo tanto no es un él o un ella (que no es una no-persona).

Es posible, pese a todo, que se produzca una distancia tal que incluso el contacto lingüístico resulte imposible. En esos casos, la separación entre el enunciador y su amado o amada es demasiado grande como para que se pueda apelar al núcleo constitutivo del discurso del bolero, que es la posibilidad de hablarle al otro. Esa lejanía se subsana en los boleros a través de diferentes mediadores: esos mensajeros, esos portadores del lenguaje, pueden ser el pensamiento, una estrella que cruza la noche, o aun las propias noches;<sup>3</sup> hablan en nombre del enunciador; llevan y traen frases y noticias del ser amado o para el ser amado, y de ese modo consiguen reconvertir a ese él o ella en el imprescindible tú. Si ese tú, distanciado o distanciada, ya no puede o no quiere hablar con el enunciador, se llega incluso a recurrir a Dios, que resulta para estas circunstancias un enlace tan eficaz como insoslayable: lo que el amado o amada debe saber puede preguntárselo directamente a Dios.<sup>4</sup>

Puede suceder también que el yo recurra a esta clase de mediaciones para saber algo sobre su amado o amada, porque así como la separación impide el conocimiento sobre el otro, impide también, en el mismo sentido, la posibilidad de la pregunta directa. Las estrellas, la luna, el sol, el mar, están entonces, al igual que Dios, al alcance de la mano (o al alcance de la palabra) del enunciador para tratar de saber con quién está el otro, si esa noche se irá de ronda, si piensa en él, si lo ha olvidado, si ya no lo quiere.<sup>5</sup>

Hay todo un orden cósmico que contribuye a salvar la distancia con el ser amado, listo para mediar y restablecer el contacto discursivo. Los boleros no

Ver "Pensamiento" de Rafael Gómez. "En nosotros" de Tania Castellanos y "Sabrás que te quiero" de Teddy Fregoso.

<sup>4</sup> Ver "Mujer perjura" de Miguel Companioni y "Perfidia" de Alberto Domínguez.

<sup>5</sup> Ver "Cataclismo" de Esteban Taronji. "Noche de ronda" de Agustín Lara. "Canción del mar" de J.A. Zorrilla e "Inconsolable" de Rafael Hernández.

aseguran entonces ni el amor ni la dicha; lo único que aseguran es que el sujeto de la enunciación nunca se quedará hablando solo (aunque a la vez provocan la inquietante impresión de que si ese sujeto se la pasa inventando interlocutores, es porque, en realidad, está hablando solo todo el tiempo).

### III. AMOR ES UN ALGO SIN NOMBRE

El entramado múltiple de las letras de bolero contiene una especie de decálogo sobre lo que el amor es y sobre lo que debe hacerse con respecto a él. Como "teoría del amor", sin embargo, los boleros resultan tironeados entre la necesidad de explicar o de comprender, por un lado, y por el otro, una concepción del amor por la cual se lo asocia con lo irracional, con lo que escapa a toda lógica, con lo que no tiene explicación.

El amor, en los boleros, es como una religión, es una religión en la que se adora al otro, se lo equipara con Dios, se le erige un altar sagrado, se reza su nombre pidiendo el regreso, se lo considera una hostia santa.<sup>6</sup> El amor, concebido como acto religioso, se convierte en una puesta en escena de la adoración y la veneración por el ser amado; no sorprende, por lo tanto, que el enamorado cuente o crea contar con la complicidad de Dios para mandarlo a decir cosas, a modo de improvisado correveidile. El amor ocupa un lugar sagrado en el que nadie, excepto los amantes, podría penetrar.<sup>7</sup> Y sin embargo, esa sacralidad de la adoración amorosa se impregna de profanidad. No se trata de una herejía: los boleros no profanan los signos de lo religioso (no actúan como Madonna, por ejemplo, en otro registro musical de la cultura de masas, con religiones tales como el cristianismo o el peronismo). Más bien ocurre lo contrario: los boleros toman circunstancias profanas (o incluso, cuando el deseo urge, pecaminosas) y las elevan a la condición sagrada de la religiosidad: a la pàrvula boca que enseñó a pecar, por ejemplo, se la venera.<sup>8</sup>

En cualquier caso, el amor como religión escapa de las posibilidades de una explicación racional, y no solicita otra cosa que la constatación de la veneración sostenida por los enamorados. El amor queda demostrado mediante esa persistente adoración hacia el ser al que se ama, sin que haga falta cualquier forma de argumentación: aquélla, y no ésta, es la *prueba de amor*.

Ver "Historia de un amor" de Carlos Almarán. "El cuartito" de Mundito Medina. "Mis noches sin ti" de D.Ortiz y "Por si no te vuelvo a ver" de Maria Grever.

Toda invasión pasa a ser una profanación: ver "Di que no es verdad" de Alberto Domínguez.

\* Ver "Piensa en mi" de Agustín Lara. Excluyo en estas consideraciones determinada zona del género: los relatos de amor prohibido. Se llega, en esos casos, a pedir el castigo de Dios. Ver, por ejemplo, "Lo prohibido" de Roberto Cantoral o "Que me castigue Dios" de Carlos Gómez Barrera.

Mal podría haber una explicación racional para sostener el sentimiento amoroso, cuando el amor es concebido precisamente (y aquí los boleros retoman otro tópico) como pérdida de la razón. Uno de los límites del amor en los boleros (que lo hace ser, a la vez, un amor ilimitado) es la locura: *más no se puede amar*.<sup>9</sup>

El amor no responde ni a la razón ni a la voluntad del sujeto, y sin embargo, a veces porque no es correspondido, a veces porque se acaba, a veces porque resulta imposible, en las letras de bolero hay una recurrente necesidad de definirlo y de explicarlo. Es lo contrario de la razón; es, muchas veces, lo que acaba con la razón; y aun así, en tanto cuentan historias de amor, en cuanto organizan una trama para la experiencia amorosa, los boleros le reconocen una lógica.

Dentro de esa lógica, el amor puede ser definido; pero lo será, necesariamente, a través de la hipérbole. El amor es, para empezar, la vida misma.<sup>10</sup> En la desproporción del discurso del bolero, se invierten las relaciones de enmarcamiento. El amor ya no es algo que está en la vida o que sucede en la vida; sobrepasa incluso la superposición exacta que los identifica (amar es vivir o vivir es amar): el amor llega a enmarcar a la vida y a contenerla, por lo que quedarse sin el amor es quedarse sin la vida, ya que toda la vida cabe en un amor.<sup>11</sup>

Si perder el amor es entonces igual que perder la vida, al no tener consigo a la persona amada, el enamorado ya no vive (a veces no sabe, a veces no quiere, a veces no puede ya vivir).<sup>12</sup> El amor es —en un sentido literal— cuestión de vida o muerte. Entre el enunciado: “nacé para amarte” y el enunciado: “me muero sin tí”, se definen los dos polos de la pasión amorosa, multiplicados en los boleros hasta la saturación: *vivir para amar y morir de amor*.<sup>13</sup>

#### IV. SOLAMENTE UNA VEZ

Si el amor fuese algo que sucede *en* la vida, cabría la posibilidad de que otras cosas sucedieran también (y específicamente: cabría la posibilidad de que hubiese en la vida otros amores). Pero como, en el relato que construyen los boleros, el amor *es* la vida, perderlo, o esperarlo vanamente, resulta igual que morir. De aquí se desprende uno de los postulados básicos que los boleros establecen para la experiencia amorosa: todo amor es único, por definición. Homologado, una y otra vez, con la propia vida, se dice que se ama solamente

<sup>9</sup> Querer ilimitadamente es querer hasta la locura: ver “Júrame” de María Grever.

<sup>10</sup> Ver “Sin un amor” de Chucho Navarro.

<sup>11</sup> Ver “Todo” de Tito Rivera.

<sup>12</sup> Ver “Desvelo de amor” de Rafael Hernández. “Piensa en mí” de Agustín Lara y “Sin tí” de Pepe Guizar.

<sup>13</sup> Cfr. “Bien sabes tú” de A. Esparza Oteo. “Nada espero” de Gonzalo Curiel y “Siboney” de Ernesto Lecuona.

una vez en el mismo sentido en que se dice que se vive solamente una vez,<sup>14</sup> y no hay manera de volver a entregar el alma cuando ya se la ha entregado.<sup>15</sup>

Este postulado del amor único organiza entonces toda una economía de la pasión en los boleros: es lo que hace que se ame sin reservas, que se dé el corazón, que se entregue el alma, que se viva para amar y que se muera de amor. Si el amor es único en la vida, todo lo que lo precede es un prelude y todo lo que lo sigue es una agonía. El amor en los boleros no solamente es una religión: es una religión monoteísta.

Pese a todo, puede que existan, de hecho, otros amores que precedan al gran amor consagrado por el bolero en cuestión.<sup>16</sup> Solo que la condición esencial del amor verdadero, al que acaso habría que llamar Amor, es que consigue anular todo aquello que pueda haber existido antes, para inscribirse siempre en un origen puro y vacío: no hay huellas ni recuerdos que el auténtico amor no pueda borrar.<sup>17</sup> Pero el movimiento no es solo retrospectivo, sino también prospectivo, y si el amor único consigue convertirse en tal, eso se debe, fundamentalmente, a la manera en que incide en los eventuales amores que puedan seguirlo, y que se ven fatalmente reducidos a la condición de un vano artilugio para tratar de olvidar al amor verdadero, al que se quiere dejar inútilmente atrás. Como, según la lógica de los boleros, se ama solamente una vez, ese amor torna en un remedo o en un engaño a todos los intentos ulteriores: las otras bocas, las nuevas ansiedades, los brazos ajenos, no traen más que recuerdos del amado o de la amada.<sup>18</sup> Ese amor imborrable puede parecer olvidado, pero en realidad nunca lo está, y retorna como retorna lo reprimido: bastará con dormirse y con soñar para que vuelva a hacerse presente.<sup>19</sup> Y en la manifestación extrema de esta persistencia, ya no será necesario siquiera llegar a soñar: bastará con cerrar los ojos para que aparezca la imagen imborrable del auténtico ser amado.<sup>20</sup>

En los boleros se termina por renunciar, más que nada por resignación, a que el dolor del amor perdido pueda subsanarse. Para qué buscar otros amores si en la vida hay, definitivamente, un único amor: cuando los labios del ser amado ya no quieren besar, los otros besos son inútiles.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Puede sostenerse que el amor es único por comparación con otros amores, como en "Historia de un amor" de Carlos Almarán o en "Así" de María Grever: porque el sujeto amante (mediante una fórmula del tipo *nadie te amará como yo*) declara que no hay amor que se compare con el suyo, como en "Bien sabes tú" de A. Esparza Oteo: o porque el sujeto amante (mediante una fórmula del tipo *a nadie amaré como a ti*) declara que no hay nadie que se compare con su amada, como en "Fichas negras" de Johnny Rodríguez.

<sup>15</sup> Ver "Solamente una vez" de Agustín Lara y "Será por eso" de Consuelo Velázquez.

<sup>16</sup> Una posibilidad, frente a esta circunstancia, es la de no querer saber qué pudo suceder con otras gentes (no hacerse preguntas sobre el pasado, al igual que Rick e Ilsa en *Casablanca*, en la que no por nada bailan "Perfidia"). Ver "No me platiques más" de Vicente Garrido.

<sup>17</sup> Ver "No te importe saber" de René Touzet.

<sup>18</sup> Ver "Inolvidable" de Julio Gutiérrez y "Sombra que besa" de Rosendo Ruiz.

<sup>19</sup> Ver "Mía" de Armando Manzanero.

<sup>20</sup> Ver "Pensando en ti" de Alfonso Torres.

<sup>21</sup> Ver "Perfidia" de Alberto Domínguez.

## V. SIEMPRE, PERO SIEMPRE, SIEMPRE

No es que en el bolero los amores no se acaben: a veces se acaban, y se acaban lastimosamente. Pero como siempre queda del amor un resto, una marca imborrable, esto hace que se siga manteniendo el postulado de que el amor coincide con la propia vida. Es en este sentido que pueden sostenerse, al mismo tiempo, los relatos de desenlace amoroso y la premisa de que el amor nunca se acaba.<sup>22</sup> Como el amor es la vida y dura, por lo tanto, lo que la vida; el pacto en los boleros no puede ser otro que el de amar hasta la muerte.

La propia tendencia a la hipérbole, sin embargo, hace que en los boleros ni aun la duración de toda una vida le baste al enamorado.<sup>23</sup> El sentimiento amoroso se instala así en un plano de atemporalidad que es el que los boleros buscan constituir, y por el cual *todo verdadero amor es eterno*.<sup>24</sup> Se eleva hasta una dimensión de infinitud en la que ni siquiera la muerte puede ya acabar con él, porque el juramento amoroso tiene vigencia incluso después de que los amantes mueren, y el que primero se vaya al cielo habrá de esperar al otro, para que el romance continúe.<sup>25</sup>

Esta trascendencia remite otra vez a la religiosidad de la que los boleros se cargan a menudo, pero la ascensión celestial y la inmortalidad amorosa no necesariamente implican una desmaterialización espiritualizadora: el amor eterno de los boleros, su posibilidad de trascender a la muerte, incluye la materialidad de los cuerpos. Es el negro de los ojos lo que no morirá, es el canela de la piel lo que ha de quedar igual, y es el sabor de los besos lo que se llevará incluso en la eternidad.<sup>26</sup> En este caso, la metafísica no es el precio para que un amor dure para siempre: los boleros conciben como eterno a un amor siempre sensual. No se trata de amores desalmados, por cierto. Es solo que, en lugar de cargar a los cuerpos de espiritualidad, lo que se hace en la fábula amorosa de los boleros es materializar el alma: el alma tiene marcas imborrables de cicatrices, como si fuera un cuerpo.<sup>27</sup>

## VI. QUÉ DESESPERACIÓN

Lejos de la dicha que presupondrían los amores de vigencia eterna, los boleros son un gran relato del padecimiento sentimental. Básicamente, amar es dispo-

<sup>22</sup> Ver "Hasta siempre" de Mario Clavel.

<sup>23</sup> Ver "Toda una vida" de Osvaldo Farrés y "Cien años" de Alberto Cervantes.

<sup>24</sup> Ver "Entrega total" de Abelardo Pulido. "Palabras de mujer" de Agustín Lara y "Una noche contigo" de Alfredo Sadel.

<sup>25</sup> Ver "Nuestro juramento" de Benito de Jesús y "Espérame en el cielo" de Francisco López Vidal.

<sup>26</sup> Ver "Piel canela" de Bobby Capó y "Sabor a mí" de Alvaro Carrillo.

<sup>27</sup> Ver "La mentira" de Alvaro Carrillo.



nerse a sufrir,<sup>28</sup> y en estos casos lo que resulta ser único, eterno y enloquecedor es precisamente el sufrimiento.

En el universo del bolero, efectivamente, los amores también se acaban, porque rige un principio de unilateralidad según el cual, para que se hable de amor, basta con que ame uno solo. El amor no correspondido y el amor del abandonado son también amores definitivos, solo que definitivos en el padecimiento y en la infelicidad. Cuando el amor correspondido se acaba, perdura como tortura y como desesperación en la prolongación de un amor que ya no es correspondido, pero que sigue siendo amor. En este punto, la fugacidad y la eternidad se superponen y se contradicen, provocando en el sujeto un desgarramiento enloquecedor (está es la otra forma en que la locura se inscribe en los relatos del bolero: sometiendo al sujeto a una temporalidad vertiginosa y detenida a la vez).<sup>29</sup>

Los boleros pueden registrar la fugacidad del paso del tiempo,<sup>30</sup> pero siempre son más que un *carpe diem*, porque en su noción de la entrega y del sacrificio amoroso no cabe el pragmatismo estrecho que convoca a aprovechar el momento. Lo que el sujeto enamorado no soporta es, precisamente, poner a su amor (eterno y definitivo) en los términos pasajeros del "momento". Los amores "felices" (el amor correspondido, el amor realizado) apuntan a una trascendencia temporal: a esa esfera en la que, al otro lado de la muerte, el tiempo ya no pasa. Los amores "difíciles" (el amor no correspondido, el amor quebrado por la traición o por el abandono) se proponen igualmente impedir que el tiempo transcurra, pero en este caso lo que se quiere es anular la transitoriedad terrenal del amor que va a perderse.<sup>31</sup>

Se explica así que los boleros, que en algún momento postulan que entre dos seres que se aman no existe el adiós, construyan, pese a todo, las escenas de la despedida.<sup>32</sup> Lo definitivo del amor es ahora la imposibilidad de olvidar, la perpetuidad del recuerdo; y si hubo una última vez, una última noche, será eso entonces lo que no se podrá olvidar ni aun queriendo.<sup>33</sup> El amor resulta, otra vez, eterno, definitivo: en el discurso del bolero, todo enamorado es Funes el memorioso.

## VII. NO, NO Y NO

En la enunciación del desenlace para el amor que se acaba, el que sufre la pérdida tiene lugares bien definidos en los que situar su discurso: el dolor, el despecho.

<sup>28</sup> Ver "Corazón" de Consuelo Velázquez.

<sup>29</sup> Ver "Amor fugaz" de Benny Moré.

<sup>30</sup> Ver "Vive esta noche" de A. Díaz Rivero.

<sup>31</sup> Ver "El reloj" de Roberto Cantoral.

<sup>32</sup> Ver "Será por eso" y "Bésame mucho", ambos de Consuelo Velázquez.

<sup>33</sup> Ver "La última noche que pasé contigo" de Bobby Collazo.

el reproche, el pedido de confesión (tales son las dos caras que la confesión asume en los boleros: confesarle al otro el amor, o pedirle al otro que confiese su desamor. Quien descubre que ya no es amado insiste extrañamente en que el otro *se lo diga*). Pero los boleros son un mapa total de discurso amoroso, y por lo tanto también le dan cabida al discurso enunciado en primera persona por aquel que ha dejado de querer.

En esta instancia, los boleros llegan a construir una inversión mecánica de sus propios tópicos: si su especificidad discursiva consiste en *decir el amor*, no habrá modo más directo de *decir el desamor* que *desdecirse*. Solo así caben en su relato los “ya no me quieras tanto”, “no sufras más por mí”, “olvidate de mí”, “encuentra de nuevo otro querer”:<sup>34</sup> haciendo de la mera inversión un sistema.

Teniendo a la inversión como punto de partida, el relato de los boleros despliega diferentes mecanismos de narración del desamor. *El amor imposible*, por ejemplo, que es un tópico que corresponde habitualmente al que ama y sufre, se aplica aquí, paradójicamente, al que ya no ama, en el momento en que arguye, *de un modo hias dién unuso, que nó es ei ei que ña dejáo de amiar, sino ei propio amor lo que ya no puede ser*.<sup>35</sup>

Pero el discurso de la ruptura del amor aparece necesariamente ligado con lo que, dentro de este mismo registro, funciona como el discurso de su constitución. El amor en los boleros se funda en un acto de habla: el pacto de amor se establece en términos de un juramento.<sup>36</sup> La ruptura habrá de responder entonces a dos posibilidades: o bien hubo un falso juramento (se mintió en el momento de jurar)<sup>37</sup> o bien hubo una traición a ese juramento (aunque fue pactado originalmente con sinceridad, luego no fue cumplido).<sup>38</sup> Desde aquí, sin embargo, no puede hacerse otra cosa que preguntar qué fue del amor que alguna vez se juró,<sup>39</sup> como si el amor pudiese sobrevivir aun al pacto que lo fundó, cuando ese mismo pacto se ve disuelto.

Aquí los boleros ingresan en el segundo tramo de su relato amoroso: después de constituir al amor como la vida, como una religión, como una locura, después de haberlo hecho único y perpetuo, y después de contar las diversas formas de su ruptura, los boleros van a narrar el sufrimiento que provoca la ausencia y la distancia del ser amado.

<sup>34</sup> Ver “No me quieras tanto” de Rafael Hernández.

<sup>35</sup> Ver “Compréndeme” de María Alma y “Somos diferentes” de Gabriel Luna.

<sup>36</sup> Ver “No, no y no” de Arnulfo M. Vega y “Blancas azucenas” de Pedro Flores.

<sup>37</sup> Ver “Que tã vaya bien” de Federico Baena y “Nada espero” de Gonzalo Curiel.

<sup>38</sup> Ver “Sabor de engaño” de Mario Alvarez y “Traición” de Rafael Hernández.

<sup>39</sup> Ver “Y...” de Mario de Jesús y “Qué tonterías” de Consuelo Velázquez.

## VIII. INOLVIDABLE

En el discurso del bolero, el recuerdo del amor es una prolongación del amor: al recordar, se sigue amando. Cuando los boleros entran en la zona del padecimiento por el amor perdido, lo que el discurso registra es el desgarrado propósito de dejar de recordar. Esta sostenida voluntad de olvido encuentra un límite infranqueable: el verdadero amor es, por definición, imposible de olvidar.<sup>40</sup>

El mapa de la retórica amorosa contiene necesariamente un mapa de las formulaciones sobre el olvido, expresado como deseo e imposibilidad de olvidar,<sup>41</sup> como deseo de no ser olvidado,<sup>42</sup> como recomendación de sí ser olvidado,<sup>43</sup> como dolorosa admisión de haber sido olvidado,<sup>44</sup> como orgullosa refutación de haber sido olvidado,<sup>45</sup> como reproche del que olvida (el que olvida lo hace porque el otro le enseñó a olvidar)<sup>46</sup> y aun como pacto (en el reverso del pacto fundacional del amor, hay un acuerdo del tipo *tú olvidame que yo te olvido*).<sup>47</sup>

Claro que, en este punto, los boleros reencuentran su condición fundamental, que es la de ser *un vínculo lingüístico entre un yo y un tú*. Para que existan los boleros tiene que haber un yo que se dirige a un tú con el propósito de hablarle de amor, y aunque le proponga el olvido, o se lo asegure, o se lo vaticine, está contradiciendo esa presunta disposición a olvidar por el solo hecho de continuar interpelando al otro con la palabra. El olvido llega a convertirse en una obsesión,<sup>48</sup> pero la propia persistencia que corresponde a una obsesión elimina toda posibilidad para el debilitamiento, para el progresivo abandono que propicia el olvido.

La obsesión es la impronta del recuerdo, no la del olvido; y cuando en los boleros se declara la obsesión por olvidar, en realidad se está hablando de un amor que se perpetúa. Por más que el hablante enuncie: *olvidame, olvidemos, te olvidaré o te he olvidado*, desmiente esos enunciados al definirse como hablante, al definir a ese interlocutor, al hablar de lo que habla. Es absurdo de por sí un enunciado del tipo: "Ya te olvidé",<sup>49</sup> porque si, en efecto, se hubiese producido el olvido, no habría interlocución: se habla, y por lo tanto, se recuerda.

<sup>40</sup> Ver "Inolvidable" de Julio Gutiérrez.

<sup>41</sup> Ver "No puedo ser feliz" de Adolfo Guzmán y "No podré olvidarte" de Alex Vidal.

<sup>42</sup> Ver "Ansia" de Eusebio Delfín.

<sup>43</sup> Ver "No me quieras tanto" de Rafael Hernández.

<sup>44</sup> Ver "Cien años" de Alberto Cervantes.

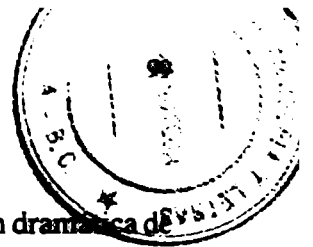
<sup>45</sup> Ver "Mentiras tuyas" de Mario Fernández Porta.

<sup>46</sup> Ver "Niégalo" de María del Rosario Ortega.

<sup>47</sup> Ver "No pidas más perdón" de Raúl Márquez.

<sup>48</sup> Ver "Ya que te vas" de Ernestina Lecuona.

<sup>49</sup> Ver "Ya te olvidé" de Angel Almenares.



## IX. NUNCA NUNCA MÁS

Los boleros plasman la experiencia de la pérdida en la formulación dramática de un *nunca más*. Este *nunca* corresponde al *siempre* y al *para siempre* del juramento amoroso; en uno y otro caso, como promesa terminante o como pérdida terminante, el amor en los boleros se sigue describiendo bajo las formas de lo definitivo.<sup>50</sup>

La distancia funciona como tal en el discurso del bolero en lo que hace a la ausencia irreparable de la persona amada y a lo improbable de su regreso (regreso que, pese a todo, se espera mientras se sufre). Pero ni esa distancia ni esa ausencia son plenas, ya que la distancia no conlleva el olvido,<sup>51</sup> y el recuerdo de la persona amada tiene tanto peso que equivale a estar con ella.<sup>52</sup>

El recuerdo como fatalidad, la imposibilidad del olvido, definen para el amor perdido una zona intermedia entre la ausencia y la presencia. En ese lugar, demasiado incierto como para recuperar al ser amado, pero demasiado cierto como para desentenderse de él, los boleros sitúan un *qué será de ti*: una secuencia de interrogantes por lo que la persona ausente estará haciendo, dónde andará, qué aventuras tendrá, si extraña, si engaña, si estará o no estará recordando.<sup>53</sup>

En la pregunta insistente del *qué será de ti*, en la angustiante incertidumbre del *no sé tú*,<sup>54</sup> la persona amada adquiere un carácter fantasmal, a medio camino entre la presencia plena (con la que el amor se consumaría en el reencuentro) y la ausencia plena (que haría posible el olvido). En la tortuosa espera del abandonado, atado a los recuerdos del pasado o a la esperanza incierta de regreso en el futuro, el amor se reduce a la obsesiva configuración del otro ausente, del que nunca se sabe pero al que siempre se trata de adivinar.

## X. HOY COMO AYER

El discurso de los boleros introduce algunos momentos de certeza en la espera del regreso del amor perdido. Esa certeza puede deberse a un pesimismo absoluto, donde lo seguro es que el amor no volverá, y no queda otra alternativa que entregarse a la dolorosa revisión de los recuerdos.<sup>55</sup> Pero también es posible que se espere al ser amado con la certeza contraria: con la certeza de que, tarde

<sup>50</sup> Ver "Alma de roca" de Lily Baret, y "Aquellos ojos verdes" de Adolfo Utrera.

<sup>51</sup> Ver "Contigo a la distancia" de César Portillo de la Cruz.

<sup>52</sup> Ver "La barca" de Roberto Cantoral.

<sup>53</sup> Ver "Perfidia" de Alberto Domínguez, "Esta tarde vi llover" de Armando Manzanero y "Mi carta" de Marió Clavel.

<sup>54</sup> Ver "No sé tú" de Armando Manzanero.

<sup>55</sup> Ver "Hablar contigo" de Carlos Puebla y "Vivir de recuerdos" de Bobby Collazo.

o temprano, retornará.<sup>56</sup> En estos casos, el amor perdido está “perdido” no en el sentido de una ruptura, sino de un extravío; se supone que se trata de un desvío pasajero del que, necesariamente, se regresará (esta es otra de las formas en que la locura se manifiesta en los boleros:<sup>57</sup> se trata de una locura momentánea que provocó el abandono, y que dejará lugar al regreso una vez que se calme).<sup>58</sup>

La franja precisa que designan los boleros para el padecimiento amoroso no es, sin embargo, la de la certeza (ni la certeza de que habrá regreso ni la certeza de que no lo habrá), sino la de la incertidumbre. El enamorado aguarda una vuelta que no sabe si se producirá, y vive esa espera de la misma forma en que, según los boleros, se vive el propio amor (porque también la espera es la continuación del amor por otros medios): poniendo en juego la vida entera por la espera,<sup>59</sup> o muriéndose de tanto esperar.<sup>60</sup> La retórica de la veneración religiosa se traslada igualmente a la espera del retorno del amor, en la medida en que se reza por el regreso, y se les pide a la Virgen y a Dios que el amado vuelva.<sup>61</sup>

Con la espera del regreso del amor perdido se plantea toda una cuestión para el discurso del bolero, porque los boleros remiten al amor a una trascendencia transtemporal, más allá de la vida y de la muerte, en el limbo de la eternidad, y sin embargo la espera del regreso es no solo la espera del regreso de la persona amada y del amor perdido, sino también la espera del regreso del ayer.

La ruptura del pacto amoroso conlleva una ruptura en el orden cronológico: es un corte temporal que quiebra el énfasis definitivo del *siempre* o del *nunca*, y escinde conflictivamente un ayer y un hoy. Recuperar ese ayer es la impronta de la espera en el relato de los boleros, porque recuperar el ayer y fusionarlo con el hoy es la única manera de restablecer el grado cero de un tiempo sin transcurso, en el que todo es *igual que antes*.<sup>62</sup>

Pese a todo, los boleros narran también el regreso: las formas en que el amor perdido vuelve. Con el regreso del ser amado de alguna manera se llega al desenlace de la historia de amor que cuentan los boleros. El relato en este punto se bifurca para contar los dos finales posibles: tanto el final feliz como el final desgraciado: tanto el regreso logrado como el regreso fallido.

<sup>56</sup> En esta misma zona de la representación romántica, el que espera puede llegar a confiar en que el regreso del ser amado es algo que está a su alcance provocar en cuanto lo decida. Ver “La mentira” de Alvaro Carrillo.

<sup>57</sup> Se puede enloquecer por amor o por desamor (ver “Celoso” de Mario Molina); se puede enloquecer por celos, viendo a la persona amada en brazos ajenos (ver “Con toda el alma” de Luis Martínez Serrano) o se puede enloquecer porque el reloj pasa las horas (ver “El reloj” de Roberto Cantoral).

<sup>58</sup> Ver “Después” de Folo Bergaza.

<sup>59</sup> Ver “Desesperanza” de María Luisa Escobar.

<sup>60</sup> Ver “Noche de ronda” de Agustín Lara.

<sup>61</sup> Ver “Mis noches sin ti” de D. Ortiz, “Frio en el alma” de Miguel Ángel Valladares y “Por qué me siento triste” de Guillermina Aranguren.

<sup>62</sup> Ver “Bien sabes tú” de A. Esparza Oteo, “Vuélveme a querer” de Mario Álvarez y “Alma de roca” de Lily Batet.

El retorno del amor perdido no solo depende de que se arrepienta y regrese aquel que en su momento quebró el juramento de amar hasta la eternidad; también requiere la disposición a perdonar por parte del que fuera engañado o traicionado en la ruptura. En este sentido, la falta de rencor sostiene la posibilidad del amor recuperado, y la formulación de un *yo te perdono* se entrelaza con la de un *yo te quiero* para que ambas puedan sostenerse entre sí.<sup>63</sup> El perdón puede responder a la capacidad de olvidar (los amores no pueden olvidarse, pero los rencores sí)<sup>64</sup> o a una impronta de tipo cristiana, que es la de conceder el perdón al que confiesa: si el otro dice la verdad, se lo perdona.<sup>65</sup>

Ahora bien: no siempre el sujeto enamorado de los boleros se basta a sí mismo para poder perdonar. Entonces vuelve a recurrir a Dios, aunque esta vez al menos lo convoca para sus funciones específicas: perdonar o castigar. El que no puede perdonar le pide a Dios que perdone en su lugar,<sup>66</sup> o le deja a Dios la ingrata tarea del castigo para poder él, aliviado de todo rencor, ser otra vez indulgente y afectuoso.<sup>67</sup>

La bifurcación del relato de los boleros introduce también la variante del final infeliz. La primera posibilidad de que el amor perdido no se recupere es que, a pesar de todo, se tenga la certeza de que quien nos ha abandonado no va a volver y la espera se prolongue vana e indefinidamente.<sup>68</sup> Pero también es posible que el retorno del amor se frustre no desde aquel que había quebrado el juramento, sino desde aquel que había sido abandonado: lejos de toda inclinación a la indulgencia, la prolongación de la espera solo le sirve para acumular rencor. Los boleros recurren aquí a una figura que ya es clásica: el despecho. El rencor del despechado, que no puede perdonar lo que le han hecho, lo lleva a renunciar él mismo al retorno del amor perdido y a postular que tal vez lo mejor es el olvido (pese a que él, por definición, es el que está incapacitado de olvidar).<sup>69</sup>

Si la lógica del amor feliz es la de la entrega total, sin medida ni reticencias, la lógica del despecho introduce en cambio el cálculo permanente para regular lo que se da. Ya no hay margen para la desproporción del *todo por nada*; es el cálculo minucioso de una entrega perfectamente proporcional: sufrimiento por sufrimiento y agonía por agonía, de manera tal que todas las deudas se pagan.<sup>70</sup>

<sup>63</sup> Ver "Yo te perdono" de Osvaldo Farrés.

<sup>64</sup> Ver "Vuelve" de Martínez Gil.

<sup>65</sup> Ver "Y..." de Mario de Jesús.

<sup>66</sup> Ver "Perdónala Señor" de Carlos Eleta Almarán.

<sup>67</sup> Ver "Imposible" de Agustín Lara.

<sup>68</sup> Ver "Te sigo esperando" de Manolo Palos.

<sup>69</sup> Ver "Déjame en paz" de Luciano Miral. "Déjame solo" de Roberto Cantoral y "Encadenados" de Carlos Arturo Briz.

<sup>70</sup> Ver "Corazón negro" de José Mateo y "Deuda" de Luis Marquetti.

Cuando al regreso de la persona amada se responde desde el despecho y desde el rencor, el discurso del bolero invierte algunas de sus significaciones básicas. Ciertamente, todo amor verdadero deja una huella, un resto imborrable; la forma negativa de ese resto son las cenizas. Las cenizas son el resto devaluado del amor que hubo, cuando se produce el regreso pero no se le concede el perdón.<sup>71</sup>

Cuando se produce el regreso, y a ese regreso se le responde no con el perdón, sino con el rencor vengativo y con el despecho, lo que se hace, en lugar de restablecer la transtemporalidad amorosa (hoy es como ayer, y para siempre), es pagarle al otro con su misma moneda: frustrar su pretensión de recuperar el amor perdido con un golpe brutal de temporalidad. De este modo se produce en el discurso del bolero uno de los tópicos de la melancolía para el desenlace infeliz: la determinación de que *ya es tarde*.<sup>72</sup>

El amor se frustra cuando queda sujeto a los contrastes entre un pasado y un presente, entre el ayer y el hoy, o —con el despecho— entre un llegar a tiempo y un llegar demasiado tarde. El único amor posible, en los boleros, es un amor sin tiempo.

## XII. QUIZÁS, QUIZÁS, QUIZÁS

Para situar al amor, según proponemos, en un más allá del tiempo, los boleros tienen que inventar esa transtemporalidad. La tensión cronológica entre el pasado y el presente (la pérdida irrecuperable de lo que fue) o entre el pasado y el futuro (la angustiante incertidumbre por lo que será) deben disolverse en un puro presente que se vuelve eternidad. En el discurso del bolero, tanto la mirada retrospectiva (la de la evocación nostálgica) como la mirada prospectiva (la del anhelo) deben encontrar un mecanismo narrativo que libere al amor de la sujeción temporal y le garantice la permanencia definitiva de lo perpetuo.

Las escenas de iniciación son entonces lo que encuentra la mirada que se orienta hacia el pasado (el amor, en los boleros, más que inicios tiene iniciaciones: instancias de aprendizaje que determinan definitivamente todo lo que pasará después). El relato del bolero establece que, en el principio, fue la didáctica: uno enseñó, el otro aprendió. Pero esta variante de la *educación sentimental*, más que como pedagogía en transcurso, funciona como cristalización de un origen. La idea de *inicio* está todavía cargada de cronología: un amor se inicia, se desarrolla y se termina (o nace y muere, como también se suele decir). Pero cuando el inicio

<sup>71</sup> Ver "Cenizas" de Wello Rivas.

<sup>72</sup> Ver "Amor fracasado" de Félix Martínez, "Llegaste tarde" de Alberto Cervantes, "Loves" de Santiago Alvarado y "Ya es muy tarde" de Alfredo Gil.

es además una *iniciación*, ese primer momento de aprendizaje marcará irremediabilmente todo aquello que pueda después sucederle. El origen deja de ser un momento determinado dentro de un transcurrir, para convertirse en un agujero negro de atemporalidad que habrá de absorber en su no-tiempo a todo lo otro. Como el amor verdadero no reconoce precedentes, resulta siempre ser su propio origen; como además, por otra parte, signa todo lo que vaya a seguirlo después (porque quien ama ama siempre en la forma en que aprendió a amar), todo desarrollo amoroso se funde necesariamente en ese grado cero de un origen ya sin tiempo.

Ese momento fundante de enseñanza y aprendizaje pasa a ser considerado como momento de origen sin más; esto es, como origen de la propia vida: en el relato de amor de los boleros, el día o el instante de conocer al ser amado se considera como equivalente al día o al instante del nacimiento (y es eso, justamente, lo que hay para aprender: que no se había nacido sino hasta conocerse, que antes de eso no existía el pasado).<sup>73</sup>

La escena final de la ruptura, cuando acontece, remite también a aquel momento fundacional de enseñanza y aprendizaje, porque también el olvido es algo que se ha aprendido del otro: el que enseñó a querer, enseñó también a olvidar.<sup>74</sup> Caso contrario, el bolero registra el correspondiente reproche, dirigido al que enseñó a querer pero luego no enseñó a vivir sin él.<sup>75</sup>

Hacia atrás, entonces, el amor se vuelve atemporal mediante la idea de un origen definitivo: allí se funden el pasado y el presente. Hacia adelante, un mismo mecanismo fusiona al presente con el futuro, mediante la idea de *destino*. Con un origen esencializado, *lo que fue será*; con un destino esencializado, *lo que debe ser será*: tanto el pasado como el futuro desaparecen en el puro presente del amor.

Existe, por lo tanto, un principio de fatalidad que gobierna el discurso de los boleros. Por detrás de la infinita serie de interrogantes que se le plantean sin cesar al otro, se mantiene un presupuesto básico de sentido inverso: los designios son insondables, y por lo tanto, no hay que preguntar.

Las rupturas responden a menudo a esta misma fatalidad: los amantes *tienen que decirse adiós, deben separarse*, y ante ese destino inescrutable *no hay que preguntar más ni tampoco hacer aclaraciones*.<sup>76</sup> No se trata aquí de un secreto, de una información que quien decide la partida le esté ocultando al abandonado, sino de un designio imposible de determinar que más bien parece estar en el orden de las cosas, incognoscible o al menos indecible incluso para quien toma la decisión de la ruptura. Ese *tener que*, ese *deber* de la despedida,

<sup>73</sup> Ver "Contigo aprendí" de Armando Manzanero y "No me platiques más" de Vicente Garrido.

<sup>74</sup> Ver "Niégalo" de María del Rosario Ortega.

<sup>75</sup> Ver "Tú me acostumbraste" de Frank Domínguez.

<sup>76</sup> Ver "Lágrimas de amor" de Raúl Shaw Moreno. "Nosotros" de Pedro Junco Jr. y "Franqueza" de Consuelo Velázquez.



excede incluso la voluntad de quien parte, y permanece inexplicado (pero no porque no se quiera, sino porque no se puede explicar).

Los boleros establecen así una especie de fatalidad amorosa, de lógica autónoma del amor que está más allá del alcance de las voluntades y de las decisiones, de las preguntas y de las respuestas de los que aman o dejan de amar. Los designios inescrutables sirven tanto para las partidas como para los regresos, y tampoco en los regresos hay que preguntar: el que vuelve tampoco quiere que le pregunten nada, porque nada va a explicar; se fue sin motivo, y vuelve sin motivo (se entiende que sin un motivo decible).<sup>77</sup>

Si todo lo que pueda suceder, tanto en la ruptura como en el reencuentro, está de algún modo previamente determinado, puede decirse que en los boleros no hay futuro, sino destino; y el destino funciona como una mera consumación de lo que ya está establecido en el presente. Presente y futuro dejan también de distinguirse, a partir de las inexorables formas de la fatalidad. Todo lo hace el destino, unir o separar;<sup>78</sup> o bien algunos de sus representantes más característicos: el cielo (cuando el cielo manda, hay que obedecer),<sup>79</sup> la vida (es la vida la que quiere que los amantes se separen) o el propio Dios (las cosas son como las quiere Dios: la culpa no la tiene nadie).<sup>80</sup>

El amor, ya sea feliz o infeliz, consumado o traicionado, con perdón o sin perdón, con olvido o sin olvido, tiende siempre, en los boleros, a la atemporalidad de lo definitivo. El mayor de los padecimientos para un enamorado consiste, por lo tanto, en la indefinición temporal. Si hay algo que el enamorado sufre es la vaguedad del *quizás*: cuando le contestan eso, se desespera (y mucho más si se lo contestan por triplicado).<sup>81</sup> Quien coloca a su interlocutor en el *quizás*, y pone así al amor bajo los avatares del transcurso temporal, jaquea todo el sistema de representación del amor en el discurso del bolero. Solo hay una respuesta posible, y es esa, precisamente, la que se da: "Estás perdiendo el tiempo / pensando, pensando".<sup>82</sup> El amor llega, en los boleros, no cuando se piensa perdiendo el tiempo, sino cuando ya todo el tiempo está perdido. Porque es solo en esa dimensión sin tiempo que puede quedar inventada la eternidad.

MARTÍN KOHAN

Universidad de Buenos Aires

<sup>77</sup> Ver "Cuando vuelva a tu lado" de María Grever y "Sin motivo" de Gabriel Ruiz.

<sup>78</sup> Ver "¿Qué más da?" de Mario Álvarez y "Mis noches sin ti" de D. Ortiz.

<sup>79</sup> Ver "Llevarás la marca" de Luis Marquetti.

<sup>80</sup> Ver "Lo quiso Dios" de Gabriel Ruiz.

<sup>81</sup> Ver "Quizás, quizás" de Osvaldo Farrés.

<sup>82</sup> Ver "Quizás, quizás" de Osvaldo Farrés. Es curioso que Luis Alberto Spinetta tome esa misma frase en el comienzo de "No te busques ya en el umbral (umbral)".