

# El sacrificio del amor es el olvido

Una aproximación al estudio del amor  
desdichado desde la perspectiva de  
El bolero

*Ma. del Carmen de la Peza C.*<sup>1</sup>

El trabajo que a continuación se presenta es un fragmento de una investigación más amplia sobre “El bolero y la educación sentimental en México”.<sup>2</sup> El *corpus* de análisis que enmarca el presente ensayo, se elaboró a partir de dos cancioneros provistos por dos centros de investigación fonográfica especializados en el tema (Rico Salazar 1988; Madera Ferrón s/d). En ellos se encuentran consignados los principales boleros producidos en un periodo de 100 años (1887-1987), así como los autores, cantautores e intérpretes que contribuyeron a difundirlos a nivel nacional y latinoamericano. La suma de las canciones incluidas en ambos cancioneros nos da un total de 635 boleros de los cuales fueron analizados 625 que se referían específicamente a las vicisitudes del amor de pareja. Cabe aclarar que las canciones incluidas son una muestra representativa de los boleros producidos a lo largo de cien años y que aún se escuchan en México, ya sea en distintos espacios de comunicación cara a cara tales como fiestas y espectáculos en vivo, en teatros, bares y restaurantes, así como en los ámbitos producidos por las industrias culturales del disco, la radio, el cine y la televisión.

En este trabajo se analizan aquellos boleros —en total 255— que se refieren específicamente al conjunto de comportamientos socialmente considerados como posibles ante la separación de los amantes, cuando al menos uno de ellos dice estar todavía enamorado al momento del rompimiento. Este episodio lo he codificado como

---

<sup>1</sup> Profesora Investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la DCSH de la UAM-X.

<sup>2</sup> Investigación financiada conjuntamente por la UAM-X y el Programa Cultura del CONACULTA.

“amor desdichado” en un intento por establecer distintas tipologías alrededor del bolero como canción de amor, como código retórico de lo amoroso. El bolero ofrece una multiplicidad de figuras que adoptan la forma de un catálogo de expresiones bolerísticas en donde se simbolizan las posibles acciones, emociones y saberes del sujeto frente a la relación amorosa, también se ofrece a sus usuarios como una gama de formas de interacción entre los participantes, así como en un conjunto de lugares para ser ocupados por los actores de la relación amorosa.

A continuación veremos cómo se ponen en juego en los boleros los comportamientos posibles ante la desesperación producida por la separación como efecto doble de muerte por el olvido del otro en la conciencia del yo y del yo en la conciencia del otro. La separación de los amantes según Caruso (1983:19-28) es un hecho paradójico, si bien es vivida como una experiencia de muerte, de mutilación, es decir, como la catástrofe del yo frente a la pérdida del objeto de amor, es también un elemento causal que le imprime al sujeto una fuerza que le permite desplegar un conjunto de estrategias de sobrevivencia como mecanismos de defensa. La agresividad, la indiferencia, la llamada huida hacia adelante o la ideologización emergen en el discurso bolerístico como respuestas alternativas ante el hecho inminente o irrevocable de la separación. Momento doloroso e irreparable, que el bolero se encarga de transmitir de diferentes formas, así, figuras como el reproche, que de acuerdo con Caruso esconde la agresividad o el rechazo que le permite al amante iniciar el proceso de desidentificación con el objeto; o como la racionalización: “un clavo saca a otro clavo”, o la búsqueda de justificaciones que legitimen el abandono, son lecturas posibles del *corpus* de canciones analizadas. Los denominados mecanismos de defensa no se presentan en los distintos boleros de manera aislada o cronológicamente, más bien, en general se entretajan unos con otros y en ocasiones se contradicen entre sí. ¿Podrían los sentimientos relativos a la relación amorosa y en particular a la separación ser expresados de otra manera?

### **El bolero, código retórico de las relaciones amorosas**

El bolero, canción de amor por excelencia, despliega ante sus usuarios no sólo un género musical, representa también la construcción social de los sentimientos, expresa la manera en cómo la gente ha aprendido

a administrar su deseo, su necesidad y el sufrimiento propios de la relación amorosa. Los distintos comportamientos frente al objeto de amor se derivan de las distintas respuestas a una doble pregunta que el yo se formula de frente a su objeto de amor ¿La/lo quiero? ¿Me quiere?, actitud paradigmática del enamorado a quién se ha simbolizado tradicionalmente deshojando una margarita. A partir de la respuesta positiva, negativa o ambigua que el enamorado obtiene, se establecen relaciones distintas con el objeto de su amor y se marca el rumbo por el que la relación amorosa discurrirá según sus distintos momentos. Estos momentos no siguen necesariamente un orden progresivo pre-establecido ya que el sujeto amoroso transitará por ellos en forma discontinua y se moverá por "arrebatos". El bolero como expresión del sentimiento amoroso, a diferencia de la historia de amor, no sigue una trama, una secuencia cronológica, por tanto no puede alinearse, ordenarse y progresar conforme a un fin. Las figuras que derivan de la pregunta arriba formulada permanecen todas en un mismo nivel como una enciclopedia afectiva que emerge como acontecimiento singular: en el momento del acto de enunciación.

Las formas de expresión de los temas y sentimientos amorosos, se han fijado en haces de comportamientos múltiples. Estos comportamientos son figuras y la figura, como señala Barthes, "es el enamorado haciendo su trabajo" (1983:14). La figura se funda en el "reconocimiento" de la escena como verosímil, de ahí que en diversas circunstancias consideramos que un bolero expresa nuestros distintos sentimientos, de amor, de celos, de incertidumbre, de duda, etc. En un doble movimiento el bolero prescribe o proscribire un sentimiento, lo crea y lo expresa. La retórica del código amoroso está constituida por figuras y las figuras son los morfemas de la pasión. En ese sentido "mediante las figuras podemos conocer la taxonomía clásica de las pasiones, y en especial la de la pasión amorosa" (Barthes 1990:157). Todas estas figuras constituyen una especie de topografía estereográfica que nos muestra un mosaico cultural de "lo amoroso", contradictorio y complejo, que a continuación intentaré mostrar.

Los actores principales en la relación amorosa son el enamorado, el ser amado y él o los otros. Los otros pueden ser entidades abstractas como el destino o Dios, la sociedad, los padres o cualquier individuo o institución que intervienen en la relación ya sea como oponentes que obstaculizan la relación o como coadyuvantes que colaboran en la cohesión de la pareja. Las relaciones amorosas se despliegan en el

marco que les brinda la estructura social como contexto para la acción. Las relaciones amorosas que establecen los actores entre sí pueden ser de cooperación y de competencia y están marcadas por la tensión dinámica entre momentos de cohesión y situaciones de conflicto.

### **Figuras retóricas del código amoroso**

Los boleros como canción de amor, según describan relaciones de cohesión o de conflicto, pueden clasificarse en dos grandes categorías: como boleros del amor feliz y boleros del amor desdichado, respectivamente. En el bolero, el amor como pasión se asocia paradójicamente con felicidad, placer y goce parcialmente inaccesibles y por tanto también con padecimiento, pena, sufrimiento, dolor y en última instancia con la muerte.

La canción de amor ha sido tradicionalmente expresión de carencia, de falta de amor, de ahí que el mayor número de boleros se refieran al amor desdichado en las modalidades de incertidumbre, amor no correspondido y desamor, que constituyen el 80% del total de los boleros analizados.

La mayor parte de los boleros del amor desdichado remiten al conflicto que desemboca en un acontecimiento central que marca toda relación amorosa: la separación. La separación como hecho consumado o posible desencadena un conjunto variado de respuestas del enamorado, que van desde estados depresivos en los que la agresión que produce se revierte sobre el sujeto mismo que experimenta el abandono, hasta el coraje y la agresión en contra del tú. En cambio, los boleros del amor feliz, junto con algunas canciones que cantan a la belleza física de la mujer, representan apenas el 20% del total de boleros referidos al amor de pareja, y se expresan como alegría, felicidad y deseo del otro. Según podemos observar en el bolero, el amor se experimenta de manera predominante en la falta, en la carencia. No hay historia sin conflicto: "el amor feliz, no tiene historia... Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento" (Rougemont D., 1986:16.).

La culminación del amor es el fin de la historia. Es el final feliz que sólo existe en las películas y en las telenovelas como fin de la narración, es ese momento fortuito y evanescente que se encuentra después de todos los obstáculos y vicisitudes por los que la pareja

transita antes del encuentro definitivo. Por ello en el bolero se canta durante el proceso de cortejo, seducción y separación. La culminación del amor es un momento fugaz e inestable, siempre amenazado.

### Figuras del amor desdichado

Las relaciones amorosas están siempre amenazadas por la separación como resultado de la emergencia del conflicto ya sea entre los miembros de la pareja o de ésta con el mundo que les rodea. El enamorado experimenta el conflicto de distintas maneras. Las figuras que lo remiten pueden ser codificadas como *incertidumbre* cuando desconoce la respuesta del ser amado o cuando éste tiene actitudes ambivalentes; el conflicto también emerge en el *amor no correspondido*, o amor unilateral, en este caso uno de los actores está enamorado y quiere mantener la relación y se enfrenta con el rechazo del otro o con los obstáculos impuestos por el entorno; finalmente en la tercera modalidad del *desamor*, el amor se considera imposible por ambas partes ya sea por razones atribuibles a la pareja o por determinaciones externas.

La *incertidumbre* es un tema recurrente en las expresiones bolerísticas. En el corpus elegido, *representó el 25.4%* del total de canciones de amor desdichado. Este estado emotivo emerge a partir del reconocimiento que hace el sujeto de su nueva condición de enamorado, ante la ambigüedad y el desconocimiento de los sentimientos del otro. La incertidumbre marca el espacio de “la espera”: “Sabré esperar como el devoto espera”,<sup>3</sup> es el tiempo que transcurre entre la declaración y la respuesta. El *desamor representa el 18.3%* de los boleros de amor desdichado, e incluye sentimientos múltiples desde la indiferencia y el desapego, hasta el odio y el despecho, con distintas intensidades que se materializan en formas diversas de expresión. Los boleros de *amor no correspondido representan el 56.3%* de los boleros de amor desdichado. Esta categoría la analizaré a continuación más ampliamente.

### Figuras retóricas del amor no correspondido

Para analizar los boleros de amor no correspondido, además del criterio de organización y análisis temático, introduce un punto de vista

<sup>3</sup> Guevara, Walfredo. *Sabré esperar. Op. cit. (a)* p. 294

que podríamos denominar genérico funcional, que considera la especificidad de los boleros según las modalidades de los actos de enunciación como actos de lenguaje. A partir del género poesía lírica que comparten todos los boleros, como expresiones del yo, discurso eminentemente poético-emotivo, emitido en primera persona, introduje tres subcategorías, según se establezca el énfasis en el destinador (yo), en el destinatario (tú) o el referente (los otros), que conllevan tres tipos de actos de lenguaje distintos. El primer tipo de actos de lenguaje manifiesta los sentimientos del yo, eminentemente subjetivos y se expresan con los verbos sentir, llorar, gritar, exclamar y los adjetivos miedo, angustia, dolor, tristeza, alegría, felicidad, amor, odio, coraje, etc. El segundo tipo de comportamientos sería de carácter intersubjetivo e implica dialogar-luchar con el tú y se expresa en actos de lenguaje como suplicar, preguntar, exigir, ordenar, amenazar, etc. Y finalmente una tercera categoría de actos lingüísticos en los que el sujeto adopta una postura más objetiva y distante respecto al objeto y se expresa en comportamientos discursivos como relatar, describir o narrar.

### **Los sentimientos del enamorado**

Las distintas expresiones de los sentimientos del enamorado como el lamento, la espera, el llanto, el recuerdo, la resignación, la rebeldía y la plegaria, representan el 34% de los boleros de amor no correspondido. En esta modalidad de enunciación el acento está puesto en el destinador (yo), tiene un carácter de monólogo o de diálogo interior, el yo habla de sí mismo, de sus sentimientos, utiliza el tiempo presente. En este caso el tú está siempre presente como un interlocutor virtual.

### **El lamento**

Frente a la separación, el sujeto expresa en forma de lamento (función emotiva) sus sentimientos de vacío, soledad, tristeza, sufrimiento, en ocasiones con exclamaciones elípticas: "Vacío... ¡Ay! qué vacío..."<sup>4</sup> o de manera directa y completa ¡Estoy solo... irremediablemente solo...".<sup>5</sup> El amor "se siente"; "se experimenta" justamente en la

<sup>4</sup> Morales, José de Jesús. *Vacío*. *Op. cit.* (a) p. 442

<sup>5</sup> Muñoz, Avelino. *Irremediablemente solo*. *Op. cit.* (a) p. 215

carencia, en la falta, en el deseo no colmado, “Me estás haciendo falta”,<sup>6</sup> como dice el dicho popular “nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido”. Ya que cuando el deseo se colma, desaparece la necesidad y por lo tanto el objeto de deseo pierde su carácter de tal y se neutraliza su efecto. El yo “enamorado y mal correspondido”<sup>7</sup> expresa su estado de ánimo, según distintos niveles de intensidad desde expresiones como “Que amargo es mi dolor”.<sup>8</sup> “Lloro... porque tu corazón no es mío”,<sup>9</sup> “Así en pleno derroche de luna y de mar, sufro, sufro...”,<sup>10</sup> “me duele el corazón”,<sup>11</sup> “Angustia de no tenerte a ti”<sup>12</sup> hasta la expresión de la angustia como catástrofe del yo “ni se ya como vivo/ teniendo en mil pedazos/ mi pobre corazón”.<sup>13</sup>

### La espera

La espera es símbolo de la mujer, figura bíblica de la desposada que aguarda al esposo. “La mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega, rúa)” (Barthes 1983:46). La espera es una de las manifestaciones culturales de la femineidad, la mujer “cuida” el hogar mientras el hombre sale a buscar el alimento o va a la guerra. En la medida que la espera caracteriza al enamorado, es también símbolo de su feminización. El sujeto espera, “Esperando que vuelvas/ pensando en tus besos/ me paso las horas”.<sup>14</sup> La espera en el bolero es más la manifestación de su deseo que una espera real. El otro se ha ido, y no hay indicio alguno de que volverá: “Otra noche esperé/ otra noche sin ti aumentó mi dolor/ de cigarro en cigarro y humo en mi corazón”.<sup>15</sup> Sin embargo hay una “esperanza inútil”,<sup>16</sup> un engaño “si ves que me engaño...”<sup>17</sup> que mantiene al enamorado esperando como Penélope, sin dormir. “Te espero, aunque pase sin sueño las horas de la noche.”<sup>18</sup>,

<sup>6</sup> Echavarría, Jaime. *Me estás haciendo falta*. *Op. cit. (a)* p. 228.

<sup>7</sup> Cervantes, Alberto. *Mal correspondido*. *Op. cit. (a)* p. 267.

<sup>8</sup> María Alma. *Brindemos por amor*. *Op. cit. (a)* p. 232.

<sup>9</sup> Llano González, Jaime. *Si te vuelvo a besar*. *Op. cit. (a)* p. 200.

<sup>10</sup> Curiel, Gonzalo. *Noche de luna*. *Op. cit. (b)* p. 8.

<sup>11</sup> Kalatt, Luis. *Amor sin Esperanza*. *Op. cit. (b)* p. 79.

<sup>12</sup> Brito Orlando. *Angustia*. *Op. cit. (a)* p. 262.

<sup>13</sup> Cervantes, Alberto. *Mal correspondido*. *Op. cit. (a)* p. 267.

<sup>14</sup> Goyco, Felipe R. *Desde que te fuiste*. *Op. cit. (a)* p. 375.

<sup>15</sup> García Jiménez/Bonfa. *De cigarro en cigarro*. *Op. cit. (a)* p. 393.

<sup>16</sup> Flores, Pedro. *Esperanza inútil*. *Op. cit. (a)* p. 415.

<sup>17</sup> Flores, Pedro. *Esperanza inútil*. *Op. cit. (a)* p. 415.

<sup>18</sup> Velázquez, Consuelo. *Te espero*. *Op. cit. (a)* p. 306.

la espera reitera el dolor del abandono. "Te juro que dormir casi no puedo, mi vida es un martirio sin cesar"<sup>19</sup>. "Estoy desesperado por tu ausencia, soñando a cada instante con la luz de tu presencia".<sup>20</sup>

En este caso "la espera" no refiere a una cita previa, no se trata de un retraso, sino de una ausencia indefinida o definitiva, es por ello una espera abierta al infinito, una espera permanente, un estado de vacío existencial, retorizado. La espera habla de angustia. Esperar es estar alerta e implica un sobresalto continuo, cada vez que algún indicio recuerda aquellos signos que anunciaban la llegada del otro en los tiempos de la relación. "Espero oír tu voz... cada rumor que llega a mí me hace soñar, estás aquí".<sup>21</sup>

### El llanto

El llanto es una expresión retórica del dolor, del sufrimiento, de la tristeza, de la pérdida ocurrida por la separación. El enamorado "llora", sin embargo, llorar es una muestra de debilidad, la cultura prescribe que "los hombres no lloran", y los adultos en general tampoco, de ahí que es necesario ocultar el llanto. En la cultura machista, llorar es un comportamiento típicamente femenino que hay que ocultar. "Lucerito de plata no le digas a nadie/ que me has visto llorar".<sup>22</sup> El otro no debe saber su debilidad. La voz de la doxa indica que hay que sufrir, llorar y amar en secreto, en silencio "Silenciosamente esconderé mi amor".<sup>23</sup> Hay que ocultar el amor sobre todo cuando no es correspondido: "Te quiero en secreto".<sup>24</sup>

### El recuerdo y el olvido

Frente al olvido, el sujeto se aferra al recuerdo, la palabra olvidar aparece generalmente en oraciones negativas de tres tipos, nada podrá hacer que te olvide, he querido, pero no he podido olvidarte, olvidar es imposible. Estas tres formulaciones tienen un carácter emotivo diferente. La primera manifiesta resistencia, voluntad del yo de no

<sup>19</sup> Hernández, Rafael. *Desvelo de amor*. *Op. cit. (b)*, p. 64.

<sup>20</sup> Baena, Federico. ¡Ay cariño! *Op. cit. (a)*, p. 357.

<sup>21</sup> Concha/De la Fuente. Murió la flor. *Op. cit. (a)*, p. 289.

<sup>22</sup> Maduro, Pepito. Lucerito de plata. *Op. cit. (a)*, p. 439.

<sup>23</sup> Esparza Oteo, Alfonso. Silenciosamente. *Op. cit. (a)*, p. 199.

<sup>24</sup> Curiel, Gonzalo. Amargura. *Op. cit. (c)*, p. 75.

olvidar “que nada ni nadie hará que me olvide de ti”.<sup>25</sup> Es la lucha del yo contra el olvido que impone el destino, contra el otro que busca y demanda el olvido con la expresión imperativa “olvidame”, contra el tiempo, la distancia y la ausencia y todo aquello que como mandato social intenta imponer el olvido. En el segundo caso el sujeto busca olvidar desesperadamente pero no puede, lucha contra el recuerdo del otro que intenta imponerse, “no he podido olvidarte”,<sup>26</sup> pero la lucha continúa, está en proceso como lo indica el verbo en presente perfecto. En el último caso, “olvidar es un imposible”.<sup>27</sup> El otro se ha impuesto como maldición, como destino, imposible de superar por la voluntad del sujeto.

Sin embargo el recuerdo no se manifiesta siempre como desgarramiento, no siempre es doloroso, tormentoso, a veces es un recuerdo grato, una experiencia integrada al yo, misma que pasa a formar parte de él “te vas y te llevas mi querer y me dejas el placer de haberte amado”,<sup>28</sup> “dejaste la huella de un beso... que nunca te devolveré”.<sup>29</sup>

### La resignación, la rebeldía y la plegaria

Algunas expresiones remiten al saber religioso popular, ante la separación, hay que aceptar la voluntad de Dios, resignarse, pedir clemencia, arrepentirse, pedir perdón, perdonar, en la medida en que la realidad excede las posibilidades de comprensión y decisión del yo. En el bolero el sujeto enamorado encuentra formulaciones diversas para expresar estados de resignación de un yo deprimido, derrotado: “Soy un despojo de la vida”,<sup>30</sup> “Estoy resignado por mi mal”,<sup>31</sup> “nada espero, porque no valgo nada”.<sup>32</sup> La plegaria es otra forma que adquiere el “lamento” amoroso: “¡Apíadate señor de este mortal!”<sup>33</sup> “Mi alma pide clemencia, pide perdón/ ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! cuanta amargura y dolor”.<sup>34</sup> Otro recurso se halla en las preguntas retóricas

<sup>25</sup> Lara, Agustín. *Cada noche un amor*. *Op. cit.* (b) p. 6.

<sup>26</sup> Estrada, Claudio. *Todavía no me muero*. *Op. cit.* (b) p. 49.

<sup>27</sup> Martínez Serrano, Luis. *Con toda el alma*. *Op. cit.* (a) p. 350.

<sup>28</sup> Monge, Chucho. *Dolor*. *Op. cit.* (b) p. 45.

<sup>29</sup> Lara, Agustín. *Tu último beso*. *Op. cit.* (a) p. 189.

<sup>30</sup> González Giralt. *Corazón sin puerto*. *Op. cit.* (a) p. 377.

<sup>31</sup> Valladares, Miguel. *Lamento Bohemio*. *Op. cit.* (a) p. 343.

<sup>32</sup> Dalmar, Álvaro. *Nada espero*. *Op. cit.* (a) p. 223.

<sup>33</sup> Huerta, Miguel. *La cruz de mi dolor*. *Op. cit.* (a) p. 441.

<sup>34</sup> Anónimo. *Plegaria*. *Op. cit.* (a) p. 367

que no buscan una respuesta, funcionan más bien como oraciones exclamativas “¿Por qué te conocí?”<sup>35</sup> “¿Qué será de mí?”<sup>36</sup> “¿Cómo vivir así?”<sup>37</sup> Estas expresiones, en oposición a las anteriores, manifiestan cierta rebeldía frente a la separación. El enamorado también se rebela negando el rechazo del otro: “yo sé que me quieres todavía/aunque jures que todo se acabó”.<sup>38</sup> “Mentiras tuyas/tu no me has olvidado”.<sup>39</sup> “Mentira que te alejas/ no es cierto que te vas”.<sup>40</sup>

En algunos boleros el sujeto enamorado expresa su imposibilidad de separarse, a pesar del daño que el tú le ha causado, “otra vez vuelvo a ti, aunque me hayas pagado muy mal”.<sup>41</sup> “Me odio por cobarde... porque te quiero aunque debiera odiarte”.<sup>42</sup> “Porque te quiero/ yo te perdono una vez más”.<sup>43</sup> Pero también está presente la contraparte, el yo se pregunta: “No se si cuando vuelva... ya no me quieras”<sup>44</sup> o lamenta haber vuelto demasiado tarde “he vuelto por mi mal a recordarte... y hoy que sufro por ti me has olvidado”.<sup>45</sup> “Hoy me arrepiento de haberte dejado tan sola y sin mí”.<sup>46</sup>

### El diálogo amoroso

En la modalidad de enunciación que denominaremos diálogo amoroso, el énfasis recae en el destinatario (tú), tiene el carácter de una interpelación, el yo busca obtener algún tipo de respuesta por parte del tú y se formula, en general, en tiempo futuro. Esta modalidad de enunciación representa el 26% de los boleros de amor no correspondido y se expresa en formulaciones como la exhortación y la súplica, la amenaza y la acusación.

### La exhortación y la súplica

El yo ante el abandono pide al tú que vuelva. Existen formas múltiples de expresión, de intensidad creciente. El sujeto enamorado clama:

<sup>35</sup> Silva, Elida. *Si no eras para mí. Op. cit. (a)*, p. 423.

<sup>36</sup> Clavel, Mario. *Que será de mí. Op. cit. (a)*, p. 337.

<sup>37</sup> Gutiérrez, Julio. *Llanto de Luna. Op. cit. (a)*, p. 335.

<sup>38</sup> Cárdenas, Guty. *A qué negar. Op. cit. (a)*, p. 386.

<sup>39</sup> Fernández Porta, Mario. *Mentiras tuyas. Op. cit. (a)*, p. 371.

<sup>40</sup> Urquiza, Gilberto. *Tonterías. Op. cit. (a)*, p. 421.

<sup>41</sup> De Paz, Rafael. *Siete puñales. Op. cit. (a)*, p. 347.

<sup>42</sup> Cantoral, Roberto. *Me odio. Op. cit. (a)*, p. 319.

<sup>43</sup> Farres, Oswaldo. *Yo te perdono. Op. cit. (a)*, p. 426.

<sup>44</sup> Rangel, Salvador. *Amor sincero. Op. cit. (b)*, p. 56.

<sup>45</sup> Lara, Agustín. *Contraste. Op. cit. (a)*, p. 201.

<sup>46</sup> Mato, Víctor Manuel. *Estoy perdido. Op. cit. (b)*, p. 68.

“Ven que yo te espero”,<sup>47</sup> “Ven que me muero”,<sup>48</sup> exhorta: “volvamos a querernos nuevamente”,<sup>49</sup> incluso argumenta, ofrece, intenta convencer: “Vuelve... y verás con qué dulzura ... yo te sabré adorar”,<sup>50</sup> pero también pide perdón para obtener la respuesta deseada, “Yo vengo a pedirte perdón para que vuelvas”<sup>51</sup> y en el último extremo de la desesperación suplica y se humilla “aunque es vergüenza rogarte he venido a suplicarte”,<sup>52</sup> “me vengo a humillar”.<sup>53</sup> En estas canciones, si bien el yo manifiesta su estado de ánimo (función emotiva), la función predominante que marca la canción en su conjunto es la función conativa, estas canciones están marcadas por el uso del imperativo, orientadas a obtener una respuesta por parte del destinatario. El sujeto se manifiesta dependiente de la voluntad del tú a quién le otorga un gran poder sobre él, hace depender su felicidad de la respuesta.

### La amenaza

La amenaza que el yo hace al tú, se constituye por expresiones obligativas en las que “el tiempo venidero de una acción se expresa por la obligación presente de realizarla” (Gili Gaya 1961:112). En este caso el sujeto se pone por encima del tú y busca ejercer el poder que tenga sobre él, el yo busca imponer su voluntad y sus deseos al tú. Vale la pena mencionar, para ilustrar estas formulaciones, que los verbos en imperativo se formaron por la perífrasis del verbo en infinitivo más el verbo haber: llorar + has = llorarás; sufrir + has = sufrirás; volver + has = volverás. Y significan respectivamente has de llorar, has de sufrir, has de volver. “Llorarás como nadie ha llorado”,<sup>54</sup> sufrirás “Sé que sufrirás”,<sup>55</sup> volverás “Tu volverás a mi porque me necesitas”,<sup>56</sup> no podrás, “Nunca podrás encontrar un cariño mejor”,<sup>57</sup> “Llamarás a mi puerta”,<sup>58</sup> “Te acordarás

<sup>47</sup> Álvarez Maciste, Manuel. *Un año más sin ti*. Op. cit. (b), p. 50.

<sup>48</sup> Palos, Manolo. *Te sigo esperando*. Op. cit. (a), p. 278.

<sup>49</sup> Molar/Mistraki. *Volvamos a querernos*. Op. cit. (a), p. 388.

<sup>50</sup> De Jesús, Benito. *Vuelve*. Op. cit. (a), p. 439.

<sup>51</sup> Valdez Hernández, Pablo. *Conozco a los dos*. Op. cit. (b), p. 55.

<sup>52</sup> Navarro, Chucho. *Sin remedio*. Op. cit. (a), p. 309.

<sup>53</sup> Cervantes, Alberto/Fuentes, Rubén. *Te vengo a buscar*. Op. cit. (a), p. 265.

<sup>54</sup> Pillot, Alfonso. *Tu tormento*. Op. cit. (a), p. 184.

<sup>55</sup> Marqueti, Luis. *Deuda*. Op. cit. (a), p. 335.

<sup>56</sup> Bart, Tine-Héctor. *Imprescindiblemente*. Op. cit. (a), p. 191.

<sup>57</sup> Álvarez, Mario. *Rumbo perdido*. Op. cit. (b), p. 44.

<sup>58</sup> Piñero, Adolfo/Fergo, Tony. *Llorar eterno*. Op. cit. (a), p. 362.

de mi”.<sup>59</sup> La perífrasis del verbo haber en segunda persona, más el verbo en infinitivo, se usan en sustitución del imperativo. La acción recae sobre el destinatario, a quién se pretende imponer un comportamiento más allá de su voluntad, predestinación inexorable; la sentencia busca producir un efecto en el destinatario, proyectado hacia el futuro.

Estas formulaciones funcionan como maldiciones, invocación de castigos, predestinaciones, sentencias —pena que hay que pagar por una culpa— como la que impuso Dios a Eva al echarla del paraíso: “Parirás con dolor”.<sup>60</sup> Se puede considerar como futuro de mandato, castigo o prohibición, como cuando se expresa en forma negativa: “no podrás olvidar”, es en síntesis la obligación presente de realizar un acto (Gili Gaya 1961:165). Estas expresiones nos remiten también al saber religioso popular, invocan de alguna manera al poder divino, en donde el yo funda su poder, su autoridad y la legitimidad de sus demandas.

### La acusación

En la acusación, el sujeto que enuncia, el yo, se convierte en objeto de la acción del verbo y es el tú quien se convierte en el sujeto de la oración que ejecuta la acción. La acción del sujeto de la oración (tú) recae sobre el sujeto de la enunciación (yo) a través del manejo de la forma reflexiva. El destinador ocupa la posición pasiva. “Tú me diste tan solo mentiras, ...cansancio ...miseria”.<sup>61</sup> “Tu me hiciste creerte todas tus mentiras”.<sup>62</sup> “El daño que me hiciste...”,<sup>63</sup> “Me embrujaste con el brillo de tus ojos, y aquí me tienes por tu culpa/ hecho un perdido”.<sup>64</sup>

Aparentemente el sujeto de la enunciación reconoce el poder del sujeto del enunciado sobre sí, sin embargo en realidad, en esta modalidad particular de estructuración de la oración el yo acusa al tú y le hace responsable de sus propias acciones. El tú es la causa de los males que el yo padece, el yo es la víctima de la acción destructiva del tú. “Mis sueños y dichas truncadas por tu falsedad”.<sup>65</sup> Estas

<sup>59</sup> Valdés Hernández, Pablo. *Sentencia*. Op. cit. (b), p. 55.

<sup>60</sup> Génesis 3, 16.

<sup>61</sup> Valladares, Miguel. *Miseria*. Op. cit. (b), p. 52.

<sup>62</sup> Alvarado, Santiago. *Tú me hiciste quererte*. Op. cit. (a), p. 186.

<sup>63</sup> Juan B. Leonardo. *Vieja deuda*. Op. cit. (a), p. 341.

<sup>64</sup> Fajardo, Óscar. *Perdido y sin amor*. Op. cit. (a), p. 301.

<sup>65</sup> Rodríguez, Chucho. *Cosas de ayer*. Op. cit. (a), p. 395.

canciones proyectan una imagen perversa de la mujer, causa de la “perdición” de los hombres. El yo pretende ejercer su poder sobre el tú a través de la movilización de la culpa, poniéndose “éticamente” por encima del tú.

### **Relatos y descripciones**

En esta modalidad de enunciación, el yo habla de algo o de alguien (él o ella) en tercera persona. El enamorado describe y valora al ser amado o relata la historia de su amor como un acontecimiento ocurrido en el pasado. El sujeto que enuncia establece una distancia emotiva mayor respecto del objeto, realiza un proceso de objetivación.

Las principales formulaciones de esta categoría fueron: el relato del proceso de degradación del sujeto al pasar de un estado de felicidad gracias al amor a un estado de infelicidad, la narración del amor como acontecimiento pasado: nostalgia del amor perdido, el relato a un tercero, de la desgracia amorosa: el entorno como confidente, testigo o mensajero; la muerte y el suicidio como solución ante el sufrimiento que produce la falta de amor, la atribución de la responsabilidad de la separación a agentes externos como el otro, la sociedad o el destino. Los relatos breves o descripciones representaron el 40% de los boleros de amor no correspondido.

### **Proceso de degradación**

La separación es un acontecimiento que desencadena una transición inversa a aquella que produjo el encuentro amoroso (el enamoramiento). Es el acto por el cual el sujeto pasa de un estado de felicidad a un estado de tristeza. “Después mi canción se hizo triste/ lloré cuando yo te perdí”.<sup>66</sup> “Hoy que faltas tú... nunca volveré a ser feliz”.<sup>67</sup> Nuevamente se narra una breve historia. Función referencial.

### **Nostalgia del amor perdido**

La nostalgia significa “la pena de verse ausente de personas o cosas queridas o el sentimiento de pena causado por el recuerdo de un bien perdido”, según el diccionario *Larousse Usual*, y como tal es un tema

<sup>66</sup> Monge, Chucho. *Creí. Op. cit. (b)*, p. 45.

<sup>67</sup> Pous, Miguel. *Hoy que faltas tú. Op. cit. (b)*, p. 91.

recurrente del bolero. El tiempo juega un papel simbólico central: “Horas que no volverán/ cosas que se han muerto ya”,<sup>68</sup> el sujeto lucha contra el olvido que se produce con el paso del tiempo: “Ayer se cumplieron diez años de no ver tu cara”,<sup>69</sup> y se aferra a ciertos objetos que le devuelven la presencia-ausencia del ser amado. Ausencia física del sujeto que ya no está más. Presencia imaginaria que permanece en la memoria del enamorado, y en todos los objetos que le sirven de anclaje. “El cuartito está igualito como cuando te fuiste”.<sup>70</sup>

La fotografía es utilizada simbólicamente como soporte del recuerdo y de la nostalgia: “Tu retrato está colgado en el cuartito/donde yo noche tras noche te besé...”<sup>71</sup> Aquel que es fotografiado permanece ante el enamorado como diría Barthes como un *spectrum*, a la vez espectáculo y retorno de lo muerto. La fotografía es “un certificado de presencia” (Barthes 1992:151) nos habla de alguien que efectivamente estuvo ahí y que ya no está más, de lo que ha sido y ya no es, la fotografía es la imagen de “algo real que ya no se puede tocar” (Barthes 1992:152).

El paso del tiempo también se representa con el calendario, “contemplando el almanaque me consumo de tristeza”,<sup>72</sup> ciertos días que simbolizan la relación y a las que el enamorado se aferra frente a una historia que ya no tiene futuro. Lugares, objetos, fechas marcadas por la presencia del ser amado ausente. La nostalgia también se expresa como “sueño”, “quimera”, “ilusión”, el enamorado recrea en su imaginación sus deseos. “Soñar que te tengo en mis brazos”.<sup>73</sup> “Soñé que a mi alma llegaba/ por fin el amor”.<sup>74</sup> “Siento que estás junto a mí pero es mentira es ilusión ¡Ay!...”.<sup>75</sup> “Voy a apagar la luz/para pensar en ti y así dejar volar/ a mi imaginación”.<sup>76</sup>

### El entorno: confidente, testigo o mensajero

Como recurso retórico, el yo le cuenta su historia a un tercero, a algún objeto simbólico como la noche, la nieve, el mar, el puente o la luna,

<sup>68</sup> Lara, Agustín. *Colegiala*. *Op. cit. (b)*, p. 1.

<sup>69</sup> Hernández, Rafael. *Diez años*. *Op. cit. (a)*, p. 371.

<sup>70</sup> Medina, Mundito. *El cuartito*. *Op. cit. (a)*, p. 392.

<sup>71</sup> Kalat, Luis. *Amor sin esperanza*. *Op. cit. (b)*, p. 79.

<sup>72</sup> Rodríguez, Julio. *El Almanaque*. *Op. cit. (a)*, p. 328.

<sup>73</sup> Hassan, Arturo “Chino”. *Soñar*. *Op. cit. (a)*, p. 263.

<sup>74</sup> Sedano, Saulo. *Mentira, mentira*. *Op. cit. (a)*, p. 420.

<sup>75</sup> Sabre Marroquín, J. *Nocturnal*. *Op. cit. (b)*, p. 14.

<sup>76</sup> Manzanero, Armando. *Voy a apagar la luz*. *Op. cit. (b)*, p. 54.

quienes se constituyen en confidentes, testigos o metáforas del estado de ánimo “melancólico” del enamorado. “Mar... se me fue”;<sup>77</sup> “Noche... mi testigo fiel”;<sup>78</sup> “Dime tú puente de piedra/ si me ha olvidado”.<sup>79</sup> La luna, el destino, la Virgen —madre de Dios—, además de confidentes se constituyen en mensajeros o intermediarios, “Luna lunera cascabele- ra... dile que a mi lado debiera volver”;<sup>80</sup> “Luna ruégale que vuelva/ y dile que la quiero”;<sup>81</sup> “Le he pedido a la Virgen que tú vuelvas”;<sup>82</sup> “Destino haz que vuelva a mi lado”;<sup>83</sup> “Vereda tropical ...hazla volver a mí”.<sup>84</sup>

### La muerte y el suicidio

La muerte es un tema recurrente que adopta distintas modalidades. Frente a la pérdida producida por la separación, el sujeto exclama “quiero morir”;<sup>85</sup> existen otras formulaciones retóricas, metafóricas de la muerte como “sin ti me muero”;<sup>86</sup> “mejor perder la vida que vivir sin ti”.<sup>87</sup> En otras expresiones retóricas de la muerte el sujeto utiliza la expresión negativa “no puedo vivir sin ti”,<sup>88</sup> “Sin ti es inútil vivir”.<sup>89</sup> En algunos boleros se muestra al enamorado frente a una paradoja “me muero contigo y me muero sin ti”,<sup>90</sup> “pena que no me alcanza a matar/ ni me deja vivir”.<sup>91</sup> Estas expresiones relativizan el sentido de la muerte por saturación. No existe salida alguna para el enamorado. Existe un estado peor que la muerte que sería un estado de reposo, al que el enamorado no tiene acceso. Pero también existen expresiones más “fuertes” y contundentes en las que el sujeto se plantea como salida el suicidio, o le sobreviene la locura. La agresión que el sujeto experimenta frente a la separación la vuelve contra sí mismo: “me voy

<sup>77</sup> Ruiz, Gabriel. *Mar*. *Op. cit. (b)*, pp. 11.

<sup>78</sup> Huesca, Víctor. *Nochecita*. *Op. cit. (b)*, pp. 71.

<sup>79</sup> Larrea, Carmelo. *Puente de Piedra*. *Op. cit. (a)*, pp. 203.

<sup>80</sup> Fergo, Tony. *Luna lunera*. *Op. cit. (a)*, pp. 340.

<sup>81</sup> Berroa, José. *En la orilla del mar*. *Op. cit. (a)*, pp. 263.

<sup>82</sup> Valladares, M.A. *Frío en el alma*. *Op. cit. (b)*, pp. 51.

<sup>83</sup> Hernández, Rafael. *Destino*. *Op. cit. (b)*, pp. 64.

<sup>84</sup> Curiel, Gonzalo. *Vereda tropical*. *Op. cit. (b)*, pp. 10.

<sup>85</sup> Carrión, Rafael. *Amigo organillero*. *Op. cit. (b)*, pp. 69.

<sup>86</sup> Crespo, Carlos. *Carta fatal*. *Op. cit. (b)*, pp. 53.

<sup>87</sup> Torres, T. *Mejor perder la vida*. *Op. cit. (a)*, pp. 187.

<sup>88</sup> Hernández, Rafael. *Tú no comprendes*. *Op. cit. (a)*, pp. 431.

<sup>89</sup> Guízar, Pepe. *Sin ti*. *Op. cit. (b)*, pp. 48.

<sup>90</sup> Carbajo, Roque. *Qué voy a hacer sin ti*. *Op. cit. (a)*, pp. 411.

<sup>91</sup> Guízar, Pepe. *Sin ti*. *Op. cit. (b)*, pp. 48.

a quitar la vida, óyelo bien/ y sabes que me la quito por tu querer...”<sup>92</sup> “quisiera abrir lentamente mis venas/ mi sangre toda verterla a tus pies...”.<sup>93</sup> La idea del suicidio es recurrente en el discurso amoroso, emerge como una forma de chantaje y de agresión al ser amado, que se realiza en la autodestrucción. La canción es un lugar de proyección del que se la apropia, espacio de expresión de un deseo que raramente se realiza. El suicidio remite al código de amor romántico, en donde la muerte de uno castiga y confronta al otro, mientras que en el código del amor trágico, mueren los dos, “duo-cidio” a través del cual pretenden confrontar a la sociedad que les persigue y obstaculiza su amor.

### El otro, la sociedad

La mayoría de los boleros analizados, como hemos visto hasta ahora, se refieren al diálogo del enamorado consigo mismo o con el ser amado. En dichas expresiones el enamorado habla de sus sentimientos ya sean felices o tristes, pero siempre en relación con el objeto de su amor. El mundo exterior no existe. Sin embargo, existen otro tipo de boleros que introducen al tercero en discordia. El triángulo amoroso, es la estructura básica de múltiples historias de amor. En ellas el enemigo que amenaza al enamorado permanentemente es “el otro” o la “otra” a quien se culpa de la separación: “Me la robó otro querer”,<sup>94</sup> “quién me la robó”,<sup>95</sup> “qué otro amor te encontraste”.<sup>96</sup>

También emerge una mirada externa que juzga y valora. Mirada que habrá que enfrentar o de la que será necesario sustraerse. Emerge la norma moral, social o jurídica que califica la legitimidad de la relación. La sociedad, los otros, intervienen en la relación, ya sea para autorizar la unión de los amantes o desautorizarla y finalmente separarlos. El código del amor-pasión se caracteriza por ser un amor imposible, irrealizable, en el que siempre existe un obstáculo nuevo en contra del cual habrá que luchar. La pareja tiene que luchar en contra de los obstáculos externos que emergen. Principalmente las murmuraciones “no me importa que murmuren”,<sup>97</sup> “no hagas caso de

<sup>92</sup> Hernández, Rafael. *Desesperación*. *Op. cit. (a)*, p. 229.

<sup>93</sup> Contrusi, José M. *Sombras nada más*. *Op. cit. (a)*, p. 379.

<sup>94</sup> Castillo Bustamante. *Aquel viejo amor*. *Op. cit. (a)*, p. 402.

<sup>95</sup> Aguilar, Homero. *Déjenme llorar*. *Op. cit. (b)*, p. 55.

<sup>96</sup> Cantoral, Roberto/Ramos, Dino. *Yo lo comprendo*. *Op. cit. (b)*, p. 65.

<sup>97</sup> Cárdenas, R./Fuentes, R. *Que murmuren*. *Op. cit. (a)*, p. 322.

la gente".<sup>98</sup> Otros obstáculos que aparecen de manera reiterada en los boleros analizados son la envidia, "Cuánta envidia se va a despertar"<sup>99</sup> y por supuesto la ley moral "Aunque sea pecado"<sup>100</sup> o un contrincante específico: "ella tiene otro hombre y yo otra mujer",<sup>101</sup> e incluso la misma muerte. La clandestinidad, el secreto, la transgresión de la ley, entre otras estrategias amorosas, permiten mantener encendida la "llama de la pasión". Mientras la sociedad busca neutralizar los efectos subversivos del amor haciéndolo público y legítimo, los enamorados buscan la sombra, el secreto, la clandestinidad "no debes decir que me quieres... porque la envidia es enemiga fatal",<sup>102</sup> "niégalo todo... para que nadie tronche lo que ha de ser".<sup>103</sup> En otras canciones se propone la estrategia contraria: el escándalo, la confrontación, como una actitud permanente de reto ante la oposición social "que se mueran de envidia y de celos",<sup>104</sup> "tengo ganas de gritar te quiero".<sup>105</sup> "Por qué no han de saber/ que te amo vida mía",<sup>106</sup> "quiero que la gente se entere".<sup>107</sup> El amor se mantiene "vivo" en la lucha, ya sea contra el destino, contra la sociedad y contra todos los enemigos que intenten separar a los enamorados. El amor aparece como una fuerza invencible, indestructible. "No habrá una barrera en el mundo/ que mi amor profundo/ no rompa por ti",<sup>108</sup> "aunque todos me quieran hacer/ que te llegue a olvidar/ yo no quiero, ni puedo/ ni debo dejarte de amar".<sup>109</sup>

El amor-pasión es también una fuerza destructiva en contra de la cual el enamorado tiene que luchar. El enamorado entabla una lucha interna contra esa pasión que lo rebasa, lo domina y ante la cual sucumbe irremediamente. "Ayúdame Dios mío, ayúdame a olvidarla",<sup>110</sup> "no sigamos pecando/ olvídate de mí".<sup>111</sup> El espacio del amor

<sup>98</sup> Cárdenas, R./Fuentes, R. *Escándalo*. *Op. cit. (b)*, p. 58.

<sup>99</sup> Carrillo, Álvaro. *Amor mío*. *Op. cit. (a)*, p. 245.

<sup>100</sup> Pontier/Francini. *Pecado*. *Op. cit. (a)*, p. 196.

<sup>101</sup> Lockard, Juan. *Dilema*. *Op. cit. (a)*, p. 312.

<sup>102</sup> Lecuona, Margarita. *Por eso no debes*. *Op. cit. (a)*, p. 273.

<sup>103</sup> Rosalío, Germán. *Niégalo todo*. *Op. cit. (a)*, p. 268.

<sup>104</sup> Mario de Jesús. *Que se mueran de envidia*. *Op. cit. (a)*, p. 359.

<sup>105</sup> Ruiz, Gabriel/De la Fuente, G. *Grito prisionero*. *Op. cit. (b)*, p. 89.

<sup>106</sup> Velázquez, Consuelo. *Amar y Vivir*. *Op. cit. (a)*, p. 366.

<sup>107</sup> Hasson, Arturo "Chino". *Mi último bolero*. *Op. cit. (a)*, p. 261.

<sup>108</sup> Flores, Pedro. *Obsesión*. *Op. cit. (b)*, p. 80.

<sup>109</sup> Parra, Gilberto. *Amor de los dos*. *Op. cit. (a)*, p. 201.

<sup>110</sup> Mario de Jesús. *Ayúdame Dios mío*. *Op. cit. (a)*, p. 417.

<sup>111</sup> García Segura, Jesús. *No sigamos pecando*. *Op. cit. (a)*, p. 182.

es un espacio de lucha contra el poder, de la sociedad que intenta “normalizar” a los sujetos, ordenarlos y disciplinarlos. Esta lucha se entabla de distintas maneras, en la lucha del sujeto consigo mismo, entre el hombre y la mujer, o de la pareja en contra de la sociedad, de cualquier manera los amantes se constituyen siempre en la lucha. Los amantes se debaten entre el cumplimiento de la ley moral o social y el cumplimiento de la ley del deseo. “Somos dos seres en uno/ que amando se mueren/ para guardar en secreto/ lo mucho que se quieren”.<sup>112</sup>

El conflicto encuentra su expresión gramatical en el aunque, conjunción adversativa o concesiva. “Las oraciones subordinadas concesivas expresan una objeción o dificultad para el cumplimiento de lo que se dice en la oración principal; pero este obstáculo no impide su realización” (Gili Gaya 1961:322). Los amantes consideran que los obstáculos, la ley moral o jurídica son desdeñables, inoperantes para la realización del amor. “Aunque todo me niegue el derecho... me aferro a este amor”,<sup>113</sup> “aunque todo se oponga... Seguiremos pecando”.<sup>114</sup> “Aunque lo pague con el precio de mi vida ... a nadie quiero como a ti”.<sup>115</sup>

Sin embargo, en ocasiones la formulación está hecha a la inversa. La oración subordinada es “la fuerza del amor” que no es suficiente para obstaculizar aquello que se establece como hecho en la oración principal: “Aunque tú me desees ...hay alguien interpuesto entre los dos”.<sup>116</sup> Asimismo, en este caso, el que enuncia se refiere a un hecho real, el verbo desear está en indicativo. La oración subordinada concesiva puede hallarse en indicativo o en subjuntivo. En el primer caso se afirma la existencia efectiva de una dificultad, sin embargo, si el verbo está en subjuntivo, la dificultad se siente sólo como posible, por ejemplo es diferente decir “aunque *es* pecado” que “aunque *sea* pecado”, cualquiera de las dos fórmulas seguidas de la oración principal “te quiero lo mismo”. En la mayoría de los casos arriba señalados, se usa el subjuntivo, de manera que la lucha del enamorado es virtual, con enemigos imaginarios, con fantasmas.

<sup>112</sup> Clavel, Mario. *Somos*. Op. cit. (b), p. 81.

<sup>113</sup> Pontier Francini. *Pecado*. Op. cit. (a), p. 231.

<sup>114</sup> García Segura, Jesús. *Sigamos pecando*. Op. cit. (b), p. 89.

<sup>115</sup> Núñez de Borbón. *Consentida*. Op. cit. (b), p. 45.

<sup>116</sup> Sucher/Bahr. *Prohibido*. Sucher/Bahr Op. cit. (a), p. 198.

## El destino

En un conjunto de boleros aparece una serie de formulaciones de obligatoriedad como “nos *tenemos* que decir adiós”,<sup>117</sup> “*debemos* separarnos”,<sup>118</sup> en las que, el destino o Dios se imponen por encima de la voluntad de los amantes, como una fuerza “cruel”<sup>119</sup> despótica, que “manda”, “ordena”,<sup>120</sup> y obliga a los enamorados a separarse. “La ruta estaba marcada”<sup>121</sup> de antemano, la fuerza del destino es inexorable, se producirá entonces el “desenlace fatal/ por mala suerte”.<sup>122</sup> Estas expresiones remiten al código del amor trágico. La voluntad de los sujetos no interviene, se enamoran o se separan gracias a una voluntad que los rebasa, no hay nada que hacer más que cumplir sus designios, la culpa “no es de ti ni es de mí, lo quiso Dios”.<sup>123</sup> El destino es una entidad ambigua frente a la cual el sujeto que enuncia, yo, se manifiesta resignado e impotente, “acepta” sus designios, “porque el destino manda”<sup>124</sup> “es mejor así”,<sup>125</sup> “por tu bien”.<sup>126</sup> La voz de Dios o del destino disfrazan el mandato social, la ley, el orden instituido, el poder que se ejerce y se impone sobre los enamorados.

## Bibliografía

- Báez, Yvette J. de., *Lírica cortesana y lírica popular actual*. Jornadas 64. El Colegio de México. México 1969. pp. 97.
- Barthes, Roland., (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Ed. Siglo XXI, México, 1983.
- (1970) *La retórica antigua*. En *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación. Barcelona, España, 1990.
- (1980) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, España, 1992.
- Borobio, Ma. Gloria. *Hombre nuevo*. Publicaciones Paulinas. México, 1983.
- Caruso, Igor., (1968) *La separación de los amantes*. Ed. Siglo XXI, México 1983.
- Derrida, Jacques (1971), *Firma, acontecimiento, contexto*. En *Márgenes de la filosofía*. Ed. Cátedra. Madrid, España 1989.

<sup>117</sup> Shaw Moreno, Raúl. *Lágrimas de amor Op. cit. (b)*, p. 82.

<sup>118</sup> Junco, Pedro. *Nosotros. Op. cit. (b)*, p. 77.

<sup>119</sup> Ender, Jacob. *Lloraste ayer. Op. cit. (a)*, p. 407.

<sup>120</sup> Rodríguez, Chucho. *Esta noche corazón. Op. cit. (a)*, p. 260.

<sup>121</sup> Martínez, M./Gil, Alfredo. *Caminemos Op. cit. (a)*, p. 305.

<sup>122</sup> Gómez Barrera/Valladares. *Nosotros dos. Op. cit. (a)*, p. 204.

<sup>123</sup> Ruiz, Gabriel. *Lo quiso Dios. Op. cit. (a)*, p. 344.

<sup>124</sup> Velázquez, Consuelo. *Será por eso. Op. cit. (a)*, p. 274.

<sup>125</sup> Zaizar, Juan. *Cruz de olvido. Op. cit. (b)*, p. 55.

<sup>126</sup> Junco, Pedro., *Nosotros. Op. cit. (b)*, p. 77.

- Ducrot, Oswald., (1972) *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1982.
- Gili Gaya, Samuel., *Curso superior de sintaxis española*. Bibliograf. Barcelona, España 1961.
- Frenk A., Margit., *Cancionero folklórico de México*. Tomo I. El Colegio de México, México, 1975.
- Giménez, Carolina H. de., *Así cantaban la Revolución.*, Grijalvo, CONACULTA, México, 1990.
- Madera Ferrón. *Un siglo de bolero*. Ed. Edusa. México. s/f.
- Trias, Eugenio., (1988) *Tratado de la pasión*. Col. Los Noventa. Ed. Grijalbo/CONACULTA, México, 1991.
- Rico Salazar, Jaime., *Cien años de boleros*. Centro Editorial de Estudios Musicales, Bogotá, Colombia, 1988.
- Rougemont de., Denis. *El amor y occidente*. Ed. Kairos, Barcelona, 1986.