

La masculinidad: oposición entre las figuras de 'Tristán Y' Don Juan'*

*Ma. del Carmen de la Peza C. ***

ESTE TRABAJO ES PARTE de una investigación más amplia sobre el bolero y la educación sentimental en México realizada entre 1992 y 1997.¹ El propósito general de ésta fue analizar el juego complejo y contradictorio que se produce entre el bolero, como parte de la cultura del amor que se transmite y circula en los espacios públicos de comunicación mediada y cara a cara, y la experiencia amorosa, íntima y singular de los sujetos estudiados.

Durante esta investigación se intentó romper con el modelo tradicional de los estudios de efectos que conciben la relación entre los textos de los medios de comunicación y los sujetos como una relación causal, lineal y unívoca, así como con las perspectivas que anticipan los efectos de sentido en las audiencias mediante el análisis de los textos de las canciones que transmiten los medios de comunicación. Para eso se siguieron las trayectorias múltiples del bolero, tanto en los espacios públicos de comunicación mediada y cara a cara como en el ámbito privado.

* El tema central del mito de Tristán e Isolda es el amor eterno, imposible y fatal; se puede sintetizar en los siguientes términos: el rey Marcos de Cornvalles, tío y protector de Tristán, encomienda a éste la misión de ir a Irlanda en busca de su prometida, la princesa Isolda. En el trayecto de regreso, Tristán e Isolda se enamoran y traicionan al rey. Al descubrir esto, el rey destierra a Tristán y perdona a Isolda, quien con engaños demuestra ser inocente y con quien finalmente se casa. Tristán, despechado al saber del matrimonio de Isolda, se casa con otra Isolda, pero no consuma su matrimonio porque sigue enamorado de la primera. Años después, Tristán herido de muerte manda llamar a Isolda a su lado. Ella parte de inmediato a alcanzarlo pero Tristán creyendo que Isolda no respondió a su llamado, muere. Isolda muere también al llegar y encontrar que su amado ha muerto. El mito del Don Juan es el del mujeriego, el hombre que se enamora de múltiples mujeres, aquel que toma su placer y se va.

** Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

¹ Proyecto financiado por la UAMX y el Seminario de Estudios de la Cultura del Conaculta.

La relación de los sujetos con el bolero no fue analizada exclusivamente a nivel de la interpretación de los textos, sino como un fenómeno cultural polisémico y complejo, que involucra distintas prácticas y rituales como la serenata y el baile. Interesó conocer la relación dialéctica que se establece entre los recuerdos individuales y la memoria colectiva.

De los datos obtenidos en la investigación, quedó claro que las memorias colectiva e individual están íntimamente relacionadas y se alimentan mutuamente. Los discursos bolerísticos como parte de la memoria colectiva integran y condensan elementos recogidos de las memorias individuales. El bolero es a la vez expresión de la multiplicidad de prácticas amorosas de una generación e instrumento de transmisión de las tradiciones amorosas a la generación siguiente.

En ese sentido se estudiaron los dispositivos de la memoria hábito y de la memoria semántica mediante los cuales los sujetos incorporaron a su vida, de manera a veces contradictoria y siempre compleja, los códigos amorosos del bolero. Esto significó descubrir las diferencias en las formas de consumo, uso, apropiación e interpretación, realizadas por sujetos de distintos géneros y clases sociales.

Para alcanzar ese objetivo se estudió, por un lado, un *corpus* amplio de boleros materializados en distintos lenguajes y espacios de comunicación mediada como el cine, la radio y la televisión, y cara a cara como fiestas, serenatas, teatros, bares y espectáculos populares. Y por otro, mediante cuatro entrevistas grupales se exploró el impacto de la cultura bolerística en un grupo de cuarenta sujetos entre 40 y 65 años de edad, hombres y mujeres de dos clases sociales, habitantes de las colonias El Olivar (EO) y Del Valle (DV) de la ciudad de México.

En las entrevistas grupales se pidió a los sujetos que narraran la historia del amor de su vida; que describieran las distintas prácticas, rituales, tiempos, espacios de cortejo y seducción en relación con la música romántica, en particular el bolero. Por otra parte, antes de iniciar cada entrevista grupal se aplicó por escrito un cuestionario con preguntas referidas a las condiciones socioeconómicas y al consumo cultural de los entrevistados.

De acuerdo con los resultados de los cuestionarios y las entrevistas, los sujetos estudiados reconocieron al bolero como una presencia sonora insistente e imperceptible que los envolvió a lo largo de sus vidas. El bolero fue considerado por ellos como parte de sus itinerarios laborales y caseros,

de los transportes públicos, de las industrias culturales y herramienta para la seducción.

Todos los entrevistados afirmaron tener contacto con el bolero a través de la radio y de la industria disquera o en reuniones con amigos. Ocasionalmente se exponían a él mediante la televisión y en situaciones de comunicación cara a cara, en teatros, bares o salones de baile. Se comprobó que cada uno de los distintos espacios en los que se difundía estaba sujeto a diversas normas y convenciones, por lo que fue objeto de usos múltiples.

Como resultado de las entrevistas comprobamos que el bolero está arraigado en la memoria hábito de los sujetos a nivel preconsciente, mediante distintas prácticas y rituales, como la serenata y el baile. El bolero fue escuchado, memorizado, cantado y bailado en diferentes formas, espacios y situaciones por los hombres y las mujeres de los grupos estudiados.

En cuanto a los resultados obtenidos por el análisis de los relatos de la vida amorosa de los sujetos, se observa que los estereotipos amorosos utilizados por éstos son coincidentes con los estereotipos propuestos por las canciones y el cine de bolero, como se podrá observar a continuación.

La constitución de la masculinidad en el bolero

La relación de conquista-resistencia

Los discursos de los entrevistados adoptaron la estructura típica del relato: planteamiento, conflicto y desenlace. Los sujetos organizaron su relato a partir del punto de vista de los obstáculos sociales que se interponían entre los enamorados, como pruebas a superar para alcanzar la realización de su amor. En la mayoría de las historias, la peripecia que generaba la necesidad de narrar era el conflicto amoroso entre los miembros de la pareja desencadenado a partir de la acción de "conquista", como una forma particular de establecimiento de las relaciones amorosas heterosexuales.

Desde el punto de vista plasmado en los relatos, los roles masculino y femenino en la relación amorosa fueron caracterizados metafóricamente como un campo de lucha. Entablar relación con una mujer se describe por los hombres como "conquistar a una muchacha". La relación de pareja se establece entonces en la tensión entre dos fuerzas contrapuestas, el hombre

luchando por poseer a la mujer y ésta que intenta resistir los embates masculinos.

En la totalidad de los relatos el hombre se describe como una máquina sexual "deseante", entrenado para acosar y presionar a las mujeres. El impulso sexual masculino, de acuerdo con los relatos, está orientado a empujar siempre e ir hacia adelante para conseguir, como diría Schopenhauer (1993), "lo único" que les interesa a los hombres de las mujeres, es decir poseerlas sexualmente, como queda implícito en las siguientes expresiones de los entrevistados:

Yo creo que es cuestión de que el hombre pueda y la mujer quiera [Roberto, 58 años, DV]. La onda... de empezar a salir y a ver qué más se puede... a veces a la primera se podía y bueno qué padre [Tomás, 42 años, DV].

Tanto las mujeres de la DV, como las de EO coincidieron en su discurso con el de los hombres de ambos contextos culturales, en la caracterización del comportamiento intrusivo del hombre y la respuesta femenina de resistencia frente a sus embates.

El hacía planes para que estuviéramos juntos y yo no, ya no lo quería ver... él quería compartir todo, vivir juntos, sin casarse... Pues esa no era mi idea [Celia, 45 años, DV]. El en una ocasión se quiso pasar de listo, le dije "no chiquito, sabes qué, hasta aquí", "no que mira...", "no, fíjate que no, a mí me inculcaron una educación y esa voy a tener que llevar hasta el final", pues de ahí él supo que conmigo no'más nada [Eva, 45 años, EO]. Le agarré miedo a ese que empezaba yo a querer... él me quería hacer "otras cosas" en la milpa... ya con eso ya no lo quise [Belén, 43 años, EO].

La función sujeto

En el bolero, de manera predominante, el hombre es el sujeto de la enunciación. De las 625 canciones analizadas, en 96 por ciento de los casos el sujeto de la enunciación podía ser masculino, y de éstos, en 41 por ciento debía ser un hombre. Este se constituye como sujeto de la acción de los distintos verbos: cantar, declarar, describir o juzgar. En las canciones estu-

diadas es él quien nombra a la mujer y a su vez implícitamente quien no debe ser nombrado y, en *La Biblia* el único que no puede ser nombrado es Jehová, Dios. En el bolero el hombre tiene el poder del ejercicio privilegiado de la palabra; en ese mismo sentido se erige frente a las mujeres como sujeto activo y como redentor posible, atribuyendo a éstas la posición objeto. Sólo él es capaz de rescatar a la mujer del fango. El hombre con su amor y reconocimiento devuelve a la mujer la dignidad perdida. "Si eres la callejera qué me importa / si mi cariño tornó su estigma en felicidad" (Crespo, 1988a:232); "No importa que te llamen perdida / yo le daré a tu vida... la verdad de mi amor" (Navarro, s.f.:61).

De la misma manera que en las canciones, en los distintos relatos al hombre le corresponde adoptar la función sujeto. A él, como en el bolero, le toca generalmente tomar la palabra, nombrar, definir, evaluar y calificar a las mujeres. El lugar del sujeto masculino se define por la voz activa y por acciones como declararse, proponer matrimonio, invitar a bailar, al cine, al teatro o a cenar, regalar flores, recoger a la novia en la escuela o el trabajo, acompañarla a su casa, llevarle serenata.

Asimismo, en los relatos de hombres y mujeres de los dos contextos socioculturales, en la relación amorosa es a ella a quien le corresponde —de manera privilegiada— la función objeto, y como tal es destinataria de la acción del sujeto: el hombre. En las entrevistas, el lugar del sujeto femenino cuando toma la palabra se define por la voz pasiva. Dicha función se expresa mediante el pronombre reflexivo "me". El sujeto se convierte en el objeto sobre el cual recae la acción del verbo. Esta última es ejecutada por el agente masculino, como puede observarse en las siguientes expresiones:

Me dejaba en la puerta de la casa [Olga, 57 años, DV]; me chiflaba... me cantaba... me llegaba con una rosa [Yolanda, 56 años, DV]; me pedía *Cielo rojo* [Celia, 45 años, DV]; me dijo que si bailaba con él [Estela, 45 años, DV]; me invitó a salir [Flor, 43 años, DV]; iba a buscarme a mi casa... me dijo que si quería yo ser su novia [Delia, 45 años, EO]; entonces ya me habló otro muchacho... me llevaba serenata [Belén, 43 años, EO]; me llevaba al cine... a bailar [Socorro, 58 años, EO]; me llevaba a las fiestas [Alicia, 41 años, EO]; me invitaba al cine... me llevaba a las tardíadas [Guadalupe, 57 años, EO].

El bolero y los arquetipos masculinos del abandonador y el abandonado

Las pocas veces que en las canciones se hace referencia explícitamente al hombre como objeto del enunciado —el cuatro por ciento del total de boleros analizados— nunca se habla de su cuerpo como ocurre en el caso de las mujeres. Cuando se habla de los hombres, desde el punto de vista de las mujeres, se les califica como "abandonadores" en los siguientes términos: "Qué fácil para el hombre es el olvido... Después de burlarte del cariño / como todos, tú vuelves a implorar" (Sancristóbal, 1988a:233), "Infame no tienes alma ni sentimientos" (Gross, 1988a:441); "No seas tan cobarde, respeta mi dolor" (Galván, 1988b:74).

Existen algunos casos en que los boleros hablan de las mujeres "activas" que "abandonan" a los hombres. Éstos, al cantar califican a dichas mujeres de malas y traicioneras. Frente a este tipo de figura femenina "masculinizada", ellos adoptan una posición "pasiva". El hombre en ese caso se feminiza. Esta pasividad de los hombres es considerada *contra naturaytn* los mitos occidentales es castigada severamente. Desde el punto de vista de dichas canciones, cuando los hombres "se enamoran", implícitamente se feminizan. A partir de ese momento quedan inermes y sometidos al poder de las mujeres. En ese caso son ellas quienes ejercen un dominio inexorable y casi siempre nocivo sobre ellos. Las mujeres "activas", "masculinizadas", seducen a los hombres y los transforman: "Toda mujer bonita será traidora... porque al hombre valiente / lo hace cobarde" (Jiménez, 1988b:74).

Los hombres al ser dominados por las mujeres pierden su calidad "humana", "masculina". Se transforman con la seducción o con el engaño femeninos en "muñeco sin voluntad" (Prado, 1988b:45). En la tradición bíblica existen múltiples ejemplos en los que el amor somete a los hombres ante las mujeres y los destruye; por ejemplo, en los relatos bíblicos Eva fue la causa de la perdición de Adán, y Dalila la de Sansón; o en las tradiciones griega y romana, Elena de Troya perdió a París, y Cleopatra a Marco Antonio. Todos estos mitos son retomados y difundidos por las industrias culturales, particularmente por el cine hollywoodense.

De acuerdo con los resultados del análisis de las películas mexicanas *Nosotros los pobres* y *Amor qué malo eres*, en esta investigación quedó claro que en el código bolerístico de lo amoroso el arquetipo masculino pro-

puesto como modelo es el "Don Juan". En los diálogos de las películas mencionadas se calificó a los protagonistas explícitamente como tales. Sin embargo se pudieron apreciar algunos matices. "Pepe el Toro", personaje central de la película *Nosotros los pobres*, fue caracterizado como un seductor al que todas las mujeres lo perseguían y con las que coqueteaba. Su prestigio masculino radicaba en ello. Por su parte, Carlos Duran, de acuerdo con el análisis *do. Amor qué malo eres*, durante la trama se transformó de un "Don Juan" acostumbrado a tomar su placer e irse, en un Tristán, enamorado de la mujer de otro hombre y convertido en víctima de una pasión fatídica que lo condujo hasta la muerte. En esta película el Don Juan encuentra su freno en la mujer imposible, de quien queda eternamente enamorado.

Como se pudo concluir del análisis tanto de canciones como de películas, los arquetipos masculinos difundidos en los espacios públicos se definieron entre los polos que van del abandonador al abandonado. Cabe señalar que estas figuras también fueron encontradas en los relatos de los hombres entrevistados. Sin embargo, en cada contexto cultural se privilegió un arquetipo distinto. Mientras que para los hombres de la DV prevaleció la imagen del Don Juan como el tipo de sujeto amoroso que abandona a las mujeres, los hombres de EO hablaron del sujeto amoroso como aquel que era abandonado por mujeres inaccesibles, malas y traicioneras como veremos a continuación.

El arquetipo masculino en la Del Valle: el Don Juan

Como señala Barthes, en la cultura occidental se considera que "la mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega, rúa)" (1983:46). En ese sentido, en el discurso de los hombres de la DV, al hombre se le otorga la función móvil del conquistador, sujeto que se desplaza, avanza, viaja; su tarea es imponer, dominar, subyugar. Su arquetipo es el Don Juan —figura recurrente en el cine nacional—, y sus equivalentes en el cine contemporáneo son el piloto, el marinero y el soldado.

Yo, mi vida ha sido muy donjuanesca, siempre tuve la cosa de conquistar a las mujeres... me acuerdo de muchachas, yo las veía, me

gustaban y las conquistaba... te puedo hablar de muchísimas novias [Juan, 44 años, DV]. Yo viajaba mucho, viajé trece años a toda la República, Estados Unidos, Canadá y Centroamérica... Así, en esos viajes... tuve la oportunidad de conocer a la suiza... a la inglesa... viajes de trabajo que se volvían lunas de miel [Tomás, 42 años, DV].

Para los hombres de este contexto cultural, el tipo "ideal", el modelo a seguir, se describe como:

Un súper Don Juan, feo como pegarle a Dios, lanzado y un pegue, y una seguridad en sí mismo y muy deportista, un cuerpazo, fornido y muy simpático [Tomás, 42 años, DV].

De acuerdo con el discurso de los hombres de este contexto cultural, el Donjuán, una vez conseguido el objeto deseado, pierde interés y tiene que iniciar una nueva búsqueda, una nueva aventura. En el mito de Donjuán configurado por los relatos de "el amor de su vida" que narraron los entrevistados, el hombre se orienta hacia múltiples objetos de amor, colecciona distintas mujeres quienes satisfacen sus distintas y cambiantes necesidades:

Pues total, si no es todo lo que tú quieres, pues búscate la que te satisfaga aquellas lagunas, aquellos espacios [Leopoldo, 45 años, DV].

El sujeto amoroso masculino en dichos relatos se constituye mediante la "conquista", por tanto el prestigio del varón se funda en conseguir el mayor número de mujeres. El mito del Don Juan se opone al mito del amor único, para toda la vida:

Todos llegamos a la conclusión de que nadie se enamora por única vez [Tomás, 42 años, DV]. Normalmente yo recuerdo que cuando me sentía enamorado, no fue de una, sino en su momento pues de algunas... no muchas, pero de las que me llegué a enamorar sentí yo que era ese "primer gran amor", y fueron varias ocasiones [Javier, 56 años, DV]. Cada gente que lo nutre a uno y uno logra nutrir de alguna manera, siento que llega a ser en ese momento el amor de su vida ¿no? [Felipe, 45 años, DV].

Según lo expresan en sus discursos, los hombres ante el riesgo de ser atrapados y perder su libertad eluden, hasta donde les es posible, un compromiso matrimonial que los ate a una sola mujer:

Yo empezaba a cambiar de novia cuando pensaba que había que casarse [Enrique, 42 años, EO]. Yo no duraba tanto con las novias... cuando yo sentía que no progresarían... pues ahí morían... era más práctico [Alejandro, 43 años, DV].

El arquetipo masculino de El Olivar: el abandonado

En los relatos de los hombres de EO sobresalió que los sujetos consideraron al amor de su vida como aquella mujer que los abandonó o que por alguna otra razón no consiguieron y con la cual no pudieron casarse, porque se fue con otro o por los obstáculos familiares.

Todavía la recordaba yo casi a los siete años... a los siete años... iba yo allá y le chiflaba... no, ni caso me hacía [Arturo, 43 años, EO]. Yo, tengo tres hijas, ¿no? y a una de mis hijas le puse el nombre de mi novia, de mi primer amor... y si viniera me juntaba con ella [Francisco, 56 años, EO].

El "amor" a una mujer desde esta perspectiva permanece vivo mientras se mantiene la tensión conquista-resistencia, conseguir el amor de una mujer es entonces, paradójicamente, perderlo. Como en el bolero, para este grupo el amor se experimenta en la falta, lo viven como carencia, como vacío.

También así como lo está platicando el señor, pues también a mí me pasó lo mismo, yo sí lloré y también me iba yo al trago... y luego todavía nos dicen "Mira como te traigo" [Jesús, 53 años, EO].

Los hombres de este contexto cultural expresan implícitamente su respeto por las mujeres inaccesibles. De sus discursos se puede inferir que ellos consideran que si entablan la relación amorosa con una mujer, el hombre triunfa y la mujer pierde al ser sometida, doblegada; en cambio si no se establece la relación, la mujer triunfa y permanece como eterno objeto de deseo.

Yo con el verdadero, verdadero amor, no me casé, con el segundo sí, con el primero no porque se fue con otro y yo me quedé mirando a las que estaban [David, 45 años, EO].

Paradójicamente, de acuerdo con los discursos de los sujetos de este contexto cultural, en la medida en que el amor de su vida es esa mujer que no consiguieron y no la mujer con la que viven, queda implícito que al conseguir el amor de su mujer, la relación pierde su encanto.

En cuanto a la definición de los lugares femeninos y masculinos se pudo observar que, con algunas diferencias de matiz o de énfasis, se expresó una enorme coincidencia entre los resultados de los distintos grupos de clase y género. En síntesis, los lugares femeninos y masculinos se constituyen en términos relacionales en la contraposición de la posición sujeto y la voz activa de los hombres, y la posición objeto y la voz pasiva de las mujeres como expresión de dos lógicas amorosas simultáneamente antagónicas y complementarias. Asimismo, las historias de amor relatadas por los distintos sujetos se construyen en la tensión paradójica entre hombres y mujeres, de acuerdo con la ética masculina de la conquista que se funda en el mito de Don Juan.

El mito de Don Juan y la ética masculina de la conquista se organizan en torno a la seducción, que tiene como finalidad conquistar a la mujer "prohibida", ya sea la doncella o la mujer de otro. Lo que estimula el deseo es la prohibición y el reto. El Don Juan desafía el orden masculino de control y protección sexual de la mujer, y el sistema de normatividad sexual, establecido socialmente en torno a la virginidad de las mujeres. Su objetivo es despojar a la mujer de su integridad, de su virtud, y una vez que lo ha conseguido dejarla para buscar un nuevo reto.

Por oposición al mito masculino del Donjuán orientado hacia múltiples objetos amorosos, el mito femenino del amor romántico se orienta hacia un solo objeto de amor; se organiza en torno a la idea de la entrega al amor único en el matrimonio; de ahí la resistencia permanente de las mujeres a los embates sexuales masculinos.

Cabe señalar que cuando los hombres se enamoran, como se pudo observar en el grupo de EO, dejan de ser "Donjuán", mito masculino del amor "solar", que según Tournier "es la rebelión de la libertad contra la fidelidad, la libertad del mujeriego contra la fidelidad conyugal" (1988:29),

para convertirse en unTristán, mito femenino del amor lunar quien "también se rebela contra la fidelidad conyugal... pero en nombre de una fidelidad más profunda, más permanente: la de la pasión fatídica" (*ibid.*:29). ComoTristán, el enamorado-abandonado es un hombre triste, un melancólico, "una víctima de una cohorte de mujeres" que lo traicionan. El mito deTristán convierte al hombre en un ser pasivo, "en objeto: zarandeado, lastimado y sanado sin cesar por manos femeninas" (*ibid.* :25).

Conclusiones

En la contraposición de las lógicas amorosas femeninas y masculinas, el matrimonio se convierte en el objetivo primario de las mujeres mientras que para los hombres se constituye en una prisión. Por ello la sociedad manifiesta una tolerancia hacia la imposibilidad masculina a someterse a la exclusividad que impone el matrimonio, en ese sentido Giddens afirma que "siempre se ha aceptado que los hombres tengan relaciones sexuales múltiples antes del matrimonio, y la doble moral, también después del matrimonio, ha sido un fenómeno real" (1995:17).

Los resultado obtenidos en las entrevistas grupales coinciden con los resultados encontrados por Rubin (1990) en una investigación realizada en Estados Unidos: "exactamente de la misma manera en que la reputación social de las muchachas descansaba sobre su habilidad para resistir o contener el acoso sexual, la de los chicos dependía de las conquistas sexuales que podía lograr" (citada por Giddens, 1995:19).

En la ética masculina de la conquista "no existe la equivalencia masculina de la mujer fácil, el hombre sexualmente exitoso es frecuentemente apreciado, especialmente por los demás hombres" (*ibid.*:79). Estos buscan el éxito sexual mediante el reconocimiento de los demás hombres.

De acuerdo con lo planteado hasta ahora, podemos decir que los rasgos pertinentes de la masculinidad, tanto en el bolero como en las entrevistas grupales, se constituye en la posición sujeto y el uso de la palabra, la compulsión sexual, la racionalidad y el pragmatismo. Desde esa perspectiva, cuando el hombre se enamora y entra en el terreno de la sensibilidad, de la pasividad, de la dependencia afectiva, se feminiza y por lo tanto pierde su calidad propiamente masculina.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1977), *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1983.
- Crespo, Carlos, "Callejera", en Rico Salazar, *Cien años de Boleros*, Centro Editorial de Estudios Musicales, Colombia, 1988a, p. 232.
- Galván, Marcela, "Respetá mi dolor", en Madera Ferrón, *Un siglo de Boleros*, Edusa, México, s.f., p. 66.
- Giddens, Anthony (1991), *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Gross, Lawrence, "Infame", en Rico Salazar, *Cien años de Boleros*, Centro Editorial de Estudios Musicales, Colombia, 1988a, p. 441.
- Jiménez, Nico, "Nobleza", en Madera Ferrón, *Un siglo de Boleros*, Edusa, México, s.f., p. 74.
- Navarro, Chucho, "Perdida", en Madera Ferrón, *Un siglo de Boleros*, Edusa, México, s.f., p. 61.
- Prado, Miguel, "Mi juventud", en Madera Ferrón, *Un siglo de Boleros*, Edusa, México, s.f., p. 45.
- Rubin, Lilian, *Erotic Wars*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1990.
- Sancristóbal Hernández, "Como todas", en Rico Salazar, *Cien años de Boleros*, Centro Editorial de Estudios Musicales, Colombia, 1988a, p. 233.
- Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Edaf, Madrid, 1993.
- Tournier, Michel (1981), "Tristán e Isolda", en *El vuelo del vampiro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- (1981), "Denis de Rougemon", en *El vuelo del Vampiro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.