

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

Universidad de Colima

pcultura@cgic.ucol.mx

ISSN (Versión impresa): 1405-2210

MÉXICO

1994

María del Carmen de la Peza

EL BOLERO Y LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL. SUS PROCESOS DE
SIGNIFICACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN, DE LECTURAS Y ESCRITURAS DIVERSAS

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, año/vol. VI, número 16-17

Universidad de Colima

Colima, México

pp. 297-308

EL BOLERO Y LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas

María del Carmen de la Peza

Género musical que se retomó, profundizó y consolidó como bolero mexicano, canción profusa que se interpreta, dedicada a multitudes en carpas, bares, películas, cárceles, restaurantes, organillos y, sobre todo, radio y cabaret. Signo de identidad, el bolero nos cohesionamos como novios o amantes y como cuerpo multitudinario que conforma la geografía de este país.¹

El bolero, como un texto, es un buen pretexto para abordar algunas formas que adquiere la educación sentimental en los diferentes grupos sociales en México. Dichas formas son una dimensión importante de las políticas del lenguaje y la cultura en nuestro país.

El bolero es un objeto polimorfo que circula a través de los diferentes espacios sociales y medios de comunicación masiva, y adquiere distintas significaciones según sus materialidades. El objeto u objetos "bolero" se multiplican y se resignifican de acuerdo con los contextos y momentos de sus lecturas.

Las escasas publicaciones e investigaciones que han tomado como objeto de estudio al bolero se refieren primordialmente a su historia (y con una visión particular de la historia) como fenómeno musical, por una parte, y como lugar de identificación nacional, o más específicamente, como una manifestación de la cultura popular mexicana debido a su carácter de objeto cultural, por la otra.

La visión de la historia que tienen estos estudios pone el énfasis en la determinación del origen del bolero y en los límites del género musical y temático. Estas perspectivas narran la historia del bolero a través de la historia de sus autores e intérpretes desde una perspectiva lineal y evolutiva. Es decir, la explicación de la obra se busca siempre en quien la ha producido, como si fuera la voz de una sola y misma persona: "el autor".² Sin embargo, el bolero es un espacio de múltiples dimensiones en el que confluyen y se identifican diferentes formas discursivas, pero también se contrastan y contraponen distintas escrituras, ninguna de las cuales es original; es decir, el bolero es un texto, "un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura".³

El bolero es también un objeto de comunicación que se materializa en lenguajes y tecnologías múltiples como el cine, la radio y la televisión, así como en circuitos de comunicación interpersonal que se encuentran en permanente interacción y mutua modificación.

El enfoque cultural parte de la distinción entre cultura "cultura", cultura "popular" y cultura "de masas". La diferencia entre las distintas culturas se constituye a partir también de una idea del origen de cada una de ellas, de las condiciones y del proceso de producción, por un lado, y de consumo, por el otro. Estas perspectivas valoran los productos culturales en función de su autenticidad, de acuerdo con su origen y con criterios estéticos "universales". En cambio, desde una perspectiva descentralizadora el bolero no es un objeto único, idéntico, sino un texto; y "un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que unas con otras establecen diálogos, parodias, contestaciones; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el del autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector".⁴

Una nueva aproximación al bolero basada, no en la vida de los autores e intérpretes, sino en la historia de sus lecturas. Es decir, en los discursos fragmentarios y dispersos a través de los cuales distintos sujetos reconstruyen la historia del bolero, nos permite rehacer en cierta medida la propia historia amorosa y sentimental de los individuos y las colectividades; en la interacción entre sujetos y textos bolerísticos. En los distintos espacios donde circula el bolero se produce un "clima de recepción", un "efecto bolero", como diseminación de las diferentes lecturas, interpretaciones y formas de apropiación que de él hacen los sujetos y grupos sociales. El bolero, entendido como "efecto bolero", ha tenido un lugar fundamental en la educación sentimental de los hombres y las mujeres de los diversos grupos sociales y de las distintas generaciones en nuestro país, desde los años treinta a la fecha.

Algunos antecedentes y formas de como se ha construido el fenómeno bolerístico

Según los historiadores, el bolero, ritmo para bailar y canción lírica, resulta de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo y de la música afroantillana caribeña proveniente de Cuba.

Desde esta perspectiva la canción lírica italiana, la ópera, la opereta y la zarzuela se introdujeron en México a partir de las visitas periódicas de las compañías italianas y españolas en el siglo XIX, géneros que influyeron en la conformación del gusto musical de la aristocracia mexicana. Como señala María Alicia Martínez Medrano: "El bolero-ritmo y fuerza musical es una respuesta del pueblo a la ópera y la opereta en el siglo pasado: virtud primaria y elemental." Además, ha sido fuente de inspiración de famosos letristas como Joaquín Pardavé, personaje relevante del cine, el teatro y la radio entre los años de 1930 y 1950 en México.

El punto de vista evolucionista de esta visión de la historia basada en personajes considera que algunos elementos de la vida profesional de Joaquín Pardavé como actor nos hablan de la trayectoria misma del bolero: "Sus padres (fueron) integrantes de una compañía de operetas y zarzuelas...?",⁵ y él mismo se inició como actor en la zarzuela *Los hijos del Capitán Grant*... Además de haber sido compositor de boleros, fue actor de teatro, se incorporó al cine en 1927 y actuó en 70 películas, y sin dejar su actividad como actor se vinculó a la radio en 1933".⁶

Por otra parte, el seguimiento de la trayectoria espacio temporal de las influencias se consideran como datos relevantes para determinar el origen del bolero; entonces, el momento preciso de su nacimiento, se considera, "fueron las compañías de circos y de revistas musicales cubanas las que dieron a conocer en Yucatán los sones, guarachas, claves y boleros...";⁷ de donde Guty Cárdenas y Agustín Lara, originarios de Yucatán y Veracruz, respectivamente, recibieron la influencia de la música caribeña y como importantes compositores e intérpretes del bolero le imprimieron su marca.

Agustín Lara comenzó su carrera artística musical a los trece años como pianista en una casa de "mujeres de la vida alegre". De él se dice: "Por el año de 1928 se da a conocer en los ambientes bohemios de la capital azteca un pianista procedente de Veracruz que ejecutaba muy bien los danzones cubanos".⁸ Con Lara una nueva característica se imprime al bolero, y como afirma Héctor Madera Ferrón: "Hubo una época en que gran parte de los compositores encontraron una fuente de inspiración muy pródiga en las muchachas de la vida galante y a todas las convirtieron en bolero. ¿Se acuerdan de Perdida, Amor de la calle.

Hipócrita, Callejera, Flor deshojada, Arrabalera, Traicionera, Amor vendido, Si fueras una cualquiera, Flor de arrabal, Traidora, Trotacalles, Corazón enfermo y Tú y tu vida...?"⁹

El bolero emerge al lado del vals, el *fox trot*, el *one step* y el tango como una expresión musical romántica de la gente de la ciudad moderna naciente, contrapuesta a los valores provincianos y a la música foránea. La mayoría de sus letras estaban impregnadas de un gran lirismo romántico sentimental, pero muchas otras con una marcada influencia del ambiente de cabaret que Agustín Lara, debido a su trayectoria personal y profesional, le imprimiera.

Del mestizaje entre lenguajes verbales, corporales, géneros discursivos diversos, formas musicales y expresiones culturales "cultas" como la ópera, opereta y zarzuela, y formas de expresión cultural "popular" como la carpa, el circo y el cabaret, nace el bolero: "Arrabalero y marginal al principio, de sangre y alma negra, mulata mestiza, que abarcó a los habitantes de linderos y marginalidades del concierto o de lo que llaman música culta..."¹⁰

El bolero no sólo fue expresión y campo de las luchas de poder entre los sexos, sino también un campo de batalla entre las clases, motivo de escándalo y de diferenciación o identificación social, como lo demuestra la respuesta que le dio el sistema educativo nacional: "Y como no podía faltar la corriente "moralista" y represiva de la época, la Secretaría de Educación Pública prohibió en 1936 que en las escuelas se cantaran las canciones de Agustín Lara".¹¹ O la posición de algunos exponentes del campo artístico como el maestro Ponce, quien opinaba: "Las canciones de cabaret eran para los extranjeros que pasaban por París, para las bajas capas sociales o para las criadas".¹²

El bolero, por la amplia difusión que recibió entre los capitalinos, fue adoptado como forma de expresión de intérpretes y compositores de la época, fue tema musical de infinidad de películas entre 1930 y 1950, y asimismo experimentó un fuerte impulso con el nacimiento de la radio, en 1930. Con la inauguración de la XEW, el bolero ingresó a la radio en el programa *La hora íntima* de Agustín Lara. "Las generaciones de los treinta fueron arrulladas con boleros. Crecidas con el cancionero Picot saturado de melodías encendidas, incendiarias, exasperadas, versos musicalizados que se pasaron a sinfonolas, rocolas de cada cantina, clubs campestres, salones de baile, zonas rojas y rosas; serenata hacia ventanas con declaraciones pasionales..."¹³ como una banda sin fin que se desgasta hasta llegar a la actualidad.

El bolero hoy

Hasta la fecha, la XEW, la XEQ y Dimensión 13-80, principalmente, siguen transmitiendo programas "románticos" en los que la figura principal es el bolero, sus intérpretes, entrevistados con frecuencia, sus fanáticos radioescuchas que solicitan las melodías preferidas y normalmente se las dedican a novios o novias, amantes y ocasionalmente a la madre o amigos. Los locutores recrean desde la cabina las condiciones de escucha y uso del bolero, anticipan y crean con su discurso un lugar posible para el usuario; comentan e interpretan los textos bolerísticos; hacen su propia lectura que induce, sugiere y orienta, a su vez, formas posibles de lectura por parte de los sujetos que imaginan o que realmente se encuentran en algún lado frente al aparato receptor encendido captando la señal de la emisora.

En la actualidad el bolero ha recibido un nuevo impulso, primero gracias al "rescate" de lo "propio" que hicieron hace algunos años intérpretes del canto latinoamericano como Tania Libertad, Guadalupe Pineda y Eugenia León, al margen del aparato hegemónico de *Televisa* (aunque finalmente fueron absorbidas por él), en busca de formas de expresión alternativas a la balada romántica, más comercial y estandarizada.

El mismo Juan Gabriel, uno de los compositores e intérpretes más famosos del momento, ha contribuido al género bolerístico con algunas de sus composiciones. En 1991 el circuito comercial, a través de su máximo exponente, Luis Miguel, cantante juvenil que mantuvo durante los últimos años el primer lugar en popularidad y venta de discos, cassettes y discos compactos, sacó al mercado una grabación de los boleros más conocidos. Posteriormente otros cantantes juveniles, educados e impulsados desde la escuela de actores y cantantes de *Televisa*, siguieron su ejemplo y sacaron al mercado una grabación colectiva.

El bolero se transforma de "la cultura bohemia" de la década de los 30 a la cultura de los "ídolos de la juventud". Hay un cambio de estrategias, cambia la construcción de efigies, cambia el valor y la configuración estética del cuerpo, cambia, la constitución de la subjetividad. Existe toda una narrativa que hace leyendas de la vida de los actores, se edifica una mitología alrededor de ellos. Del mito de Guty Cárdenas, construido a partir de su muerte en una pelea de cantina, al rumor de la muerte de Luis Miguel por una sobredosis de droga, hay una distancia, una estrategia diferente de constitución de las subjetividades. El bolero no es uno: coexisten muchos, que caminan transversalmente, produciendo variantes, fusiones y transformaciones de géneros.

A través de Juan Gabriel y Luis Miguel el bolero emigra e inmigra de las estaciones "tradicionales" y tradicionalmente dirigidas a las viejas generaciones y a las clases populares (las "criadas", las "sirvientas"

o las amas de casa), hacia las estaciones juveniles que pasan rock en español y balada romántica moderna. El bolero transita transversalmente a través de sujetos y de espacios.

El bolero se expande y se disemina en los palenques, en los bares, en los restaurantes y en las cantinas a través de cantantes e intérpretes; algunos de los cuales ingresan al gran mercado vía cassette y en algunas ocasiones a través de la radio y la televisión; pasan del manufacturero al industrial masivo. En cambio otros son directamente producidos como mercancía para el mercado de la cultura de masas, por ejemplo desde el semillero de actores e intérpretes de Televisa, entre otras estrategias, como un mecanismo de autorreproducción.

El bolero es un objeto cultural que desde 1930 ha circulado a través de distintos grupos de edad, sexo y clase, tanto por medio de los circuitos de manufactura preindustrial, grupos, bandas, tríos, mariachis, orquestas que se contratan y venden sus servicios en fiestas particulares, serenatas, bares, cantinas, etcétera, mediante el gran mercado masivo nacional, la industria cultural de masas que incluso exportó la producción nacional y accedió a los mercados internacionales.

La reflexión sobre el fenómeno cultural que se despliega con la proliferación del bolero no puede explicarse exclusivamente como un comportamiento mas del mercado, de la lógica de la ganancia y la acumulación; es un fenómeno cultural y simbólico que excede y desborda interpretaciones de esa naturaleza y demanda nuestra atención para avanzar en la comprensión de los problemas de las culturas actuales.

Es la era del sida, de la liberación de las prácticas sexuales y el repliegue paranoico concomitante; la explosión del discurso sobre la sexualidad, abierto por la escuela y las instituciones de salud pública. En la radio y la televisión se habla del condón, se permite el albur, las baladas románticas, al igual que las telenovelas que hablan y presentan explícitamente las relaciones sexuales, se refieren "libremente" al incesto, la violación, el divorcio, el amasiato, el aborto, el adulterio. Al mismo tiempo, *Televisa* y Luis Miguel retornan al discurso melodramático y sentimental del bolero, que le cantó tanto a la puta como a la virgen; lenguajes que coexisten y se contraponen, como los grupos sociales y las culturas urbanas.

El bolero entra en juego con y es parte de la diversidad de los discursos de los medios de comunicación donde la familia y la mujer son simultáneamente enaltecidas, mitificadas y vapuleadas. La pureza y la voluptuosidad, la sensualidad y el erotismo, el moralismo y su subversión coexisten, juegan, se enfrentan y mezclan en un complejo devenir.

A través del bolero se despliegan estrategias de poder, se realizan políticas del lenguaje, el bolero reserva lugares y papeles para los distin-

tos sujetos sociales; es decir, que se manifiestan y se ejercen relaciones desniveladas a través de las cuales circulan los micro y macro poderes, se organizan los espacios de la vida cotidiana, los espacios íntimos tanto como los colectivos; el bolero, en fin, media, refleja, proyecta, constituye formas de interacción, explica e interpreta la vida sentimental y las relaciones amorosas; estalla en sentidos múltiples en el momento de sus lecturas.

Los usos del bolero

El bolero en ocasiones se utiliza como una forma del discurso amoroso, emitido siempre en primera persona: el enamorado, quien transita por los más variados estados y sentimientos: celos, inseguridad, pasión, despecho, alegría, tristeza, etcétera. El destinatario del bolero es generalmente el ser amado.

Debido a este carácter, podríamos decir "performativo", el bolero convoca a los sujetos a proyectarse fuertemente en él en nombre de la experiencia vivida por cada cual en el pasado o en el momento mismo de la escucha. El bolero, en esta circunstancia particular, actúa como un espejo sobre el cual se proyecta y se identifica el sujeto enamorado, opera como una metáfora de las diversas relaciones amorosas. Este bolero no es una narración épica, como el corrido, referida siempre a una tercera persona de la cual se narran sus hazañas; el bolero, al ser una enunciación en primera persona, reserva siempre un lugar para el "sujeto enamorado" que le canta o se refiere a un tú, y crea y recrea un espacio para la actualización del sujeto y del sentimiento amoroso. El bolero no es propiamente una narrativa, no es sólo una historia de amor, el bolero, diríamos con Barthes,¹⁴ pone en escena el sentimiento amoroso mismo. A través del bolero el enamorado no se deja domesticar, se presenta en su desnudez.

Asimismo, el bolero no se deja atrapar totalmente por la cultura de masas: "En el momento en que, bajo el efecto de determinaciones aparentemente técnicas, la cultura parece unificarse (ilusión que la cultura de masas reproduce bastante burdamente), entonces es cuando la división de los lenguajes llega al colmo";¹⁵ porque leer, consumir o recibir no son los únicos verbos que describen la relación del sujeto con el bolero, no son las únicas acciones que se ponen en juego; la interacción que se da a través del bolero entre el sujeto (enamorado) y su objeto (amoroso) no es la única forma de interacción que permite. El bolero también se canta, para sí mismo o en grupo en una reunión, se canta para un público, o se le canta a alguien. Pero el bolero también se escucha, se aprende, se baila, se toca, se interpreta, se escribe, se com-

pone, se graba, se compra, se vende, y en todas estas formas de apropiación subyacen procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas.

En la medida que el bolero es un objeto polimorfo y complejo demanda competencias culturales múltiples para su lectura y apropiación. Existe un conjunto de reglas sociales que prescriben el uso y apropiación del bolero.

Sin embargo, también es cierto que el bolero ha sufrido un proceso de degradación creciente, pues como señala Barthes: "Hay degradación porque no hay invención, los modelos se repiten sobre la marcha vulgarizados[...] la inmovilidad, la sumisión a los estereotipos (la conversión de los mensajes en estereotipos) es lo que define la degradación..."¹⁶ Este proceso de vulgarización y degradación del bolero nos habla también de momentos concretos por los cuales atraviesa la cultura.

Los lectores, las lecturas

El bolero, entendido como "efecto bolero", permite explorar nuevos caminos para abordar los procesos de comunicación en el momento del consumo, recepción o lectura.

Desde el punto de vista de E. Lozano, la búsqueda del espacio de recepción supone tres desplazamientos conceptuales:

1. "De las audiencias homogéneas a las audiencias plurales..."
2. "De la recepción como pluralidad adquisitiva al espacio de negociación, apropiación y producción de sentidos."
3. "De la comunicación a las prácticas culturales".¹⁷

Desde nuestra perspectiva, el análisis de las lecturas del bolero demanda un cambio de enfoque en el recorte del objeto de estudio como fenómeno de comunicación. Lo que interesa respecto al bolero no es la "eficiencia" del proceso de comunicación o el sentido verdadero, sino las trayectorias, la proliferación y la diseminación de los sentidos.

El bolero se transforma y es objeto de lecturas y escrituras múltiples, según los espacios por donde circula y las materialidades que adquiere. Los distintos rituales de interacción varían de los espacios íntimos, privados, a los espacios públicos; de las actuaciones en vivo a la grabación y a las transmisiones mediadas por las diversas tecnologías de los medios de comunicación.

El bolero transita a través de sujetos y espacios entre las distintas clases sociales, desde los bares de colonias populosas como la Guerrero, con Paquita la del Barrio, hasta San Ángel, donde tiene su cueva Amparo Montes y María Elena Baldelamar, del bar al Teatro de la Ciudad

con Tania Libertad, Eugenia León y Guadalupe Pineda, al Premier con Juan Gabriel o al Auditorio Nacional con Luis Miguel. Las letras pueden ser las mismas pero, en un juego infinito del significante, cambia el espacio, el intérprete y las interpretaciones, los instrumentos, las modas y las disposiciones del cuerpo, los sujetos y las reglas de interacción, que al cambiar se modifican también con ellos sus significaciones y lecturas posibles.

La actuación en vivo en un teatro, por la disposición del espacio y los ordenamientos del tiempo, prescribe y distingue claramente al intérprete del público que lo escucha; ordena la dirección de las miradas y restringe la posición y el movimiento de los cuerpos; establece una estricta regulación de los papeles que desempeñan intérpretes y espectadores. La actuación en vivo tiene el valor mítico de la experiencia vivida sin mediaciones, del acontecimiento único e irreplicable que anuncia la nostalgia y el recuerdo para siempre. Esta experiencia, mediada y amplificada por el micrófono y las luces, en la cual el sujeto se siente protagonista de una experiencia colectiva, la interacción entre público e intérprete potencia el sentimiento, las emociones, el entusiasmo o la indiferencia, la provocación o la seducción, el elogio o los insultos; sin embargo la respuesta del público se reduce a los aplausos, silbidos y monosílabos, entre otras manifestaciones de aprobación o rechazo en las distintas escalas del entusiasmo colectivo.

Los niveles de interacción entre texto y lector están regulados por el tipo de espacio, la disposición de los cuerpos, el uso de diversas tecnologías y las prácticas que permiten o censuran dichos espacios o tecnologías. Una grabación puede ser repetida incansablemente en el auto, en el hogar, a solas o en una fiesta; la tecnología permite seleccionar un fragmento o escuchar la totalidad, aumentar o disminuir el volumen, establecer y ordenar una secuencia. El bolero puede escucharse como música de fondo o escucharse y vivirse intensamente, dependiendo de los estados de ánimo individuales o colectivos según los espacios y los tiempos; pero el bolero también se canta, se compone, se aprende, se baila, como en otros tiempos.

Con el bolero y una guitarra, las reuniones y las fiestas culminan con el canto o el baile, los sujetos recuperan sus saberes, se permite la ejecución musical con voces e instrumentos, se admite y se goza la imperfección; a través de gestos, movimientos del cuerpo y direcciones de la mirada los sujetos participan y recrean sentimientos que confluyen y se dispersan como efecto de la memoria colectiva. Se rompe la distancia entre autores, intérpretes y público, y el bolero circula de otra manera que en las salas de audición o los bares.

El bolero ofrece un repertorio de frases y comportamientos, abre espacios para los rituales y las formas del intercambio amoroso. Dedicarle una canción a alguien puede ser una declaración de amor o de despecho, ya sea a través de la radio o al pie de una ventana, códigos y rituales que abren y restringen las posibilidades del decir.

El bolero, como una enunciación, es un proceso vacío en el cual el autor y el intérprete no son más que el sujeto que dice yo; un espacio vacío que se llena en el acto mismo de la enunciación, en el cual se ha reservado el lugar a un sujeto posible. Dicho acto de enunciación es posible gracias al código de la lengua, al bolerístico y a los culturales que en ellos confluyen; códigos que si bien no es posible destruir, pueden ser burlados, desplazados, contrapuestos.

El bolero, como acto de enunciación, permite la producción de nuevos sentidos; por ejemplo, con el uso de las reglas del género, como reglas sociales y de la lengua, no es lo mismo que un intérprete masculino cante: "Mujer, si puedes tú con Dios hablar, pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar...", a que una mujer tome el lugar del yo. Este juego con el género, correctamente utilizado en términos lingüísticos, en el momento de la enunciación trastoca y subvierte las reglas sociales de la pareja heterosexual.

La educación sentimental

El amor, la relación amorosa, la sexualidad y el erotismo han sido un objeto discursivo que se ha constituido desde distintos tipos de discursividades: desde las distintas formas del arte (la novela, la poesía, la canción, el cine, la radio), hasta los discursos éticos, estéticos, religiosos y científicos (la antropología, la sociología y el psicoanálisis, entre otros).

En la cultura occidental este objeto discursivo se ha ido transformando, modificando, mezclando, a partir de una oposición fundamental entre el mito del amor/pasión y la institución del matrimonio. El primero amenaza y subvierte al segundo, que como institución busca la reproducción y conservación de la sociedad.

La crisis actual del matrimonio, manifiesta en el índice creciente de divorcios, por una parte, y el escepticismo de las culturas actuales, por otra, tiene que ver, según Denis de Rougemont, con lo siguiente: "Todos los adolescentes de la burguesía occidental son criados en la idea del

matrimonio, pero al mismo tiempo están bañados de una atmósfera romántica mantenida por sus lecturas, por los espectáculos y por mil alusiones cotidianas en las cuales se sobreentiende poco más o menos que la pasión es la prueba suprema, que todo hombre debe un día conocerla y que la vida sólo puede ser vivida plenamente por los que "pasaron por ahí".¹⁸

Los discursos bolerísticos pertenecen a este universo discursivo del amor-pasión, el amor trágico, el amor imposible; es decir, esta relación del amor con la muerte. Sin embargo, "lo verdaderamente trágico de nuestra época está diluido en la mediocridad?"... "El descenso del mito en las costumbres queda manifiesto en la novela por entregas, el teatro de gran público, el cine y, por supuesto, el bolero como forma de expresión cultural de esta época. La proliferación de los temas amorosos en la producción cultural traduce la invasión de nuestra conciencia por el contenido totalmente profanado del mito. Para entonces dejar de ser un verdadero mito a partir del momento en que es privado de su marco sacro y que el secreto místico que expresaba velándolo se vulgariza y se democratiza".¹⁹

La sociedad burguesa busca por todos los medios regularizar en su marco social la influencia anarquizante de la pasión. El *happy end* de las películas norteamericanas y de las telenovelas es la manifestación del mito en el último estadio de su decadencia: "Expresa con perfección la síntesis ideal de dos deseos contradictorios".²⁰ Libera al público de sus contradicciones íntimas; es decir, como no hay romance sin obstáculos, y el obstáculo en su límite máximo es la muerte, y desde el momento en que para las generaciones actuales eso ha quedado claro y no se desea un final trágico, hay que interrumpir el obstáculo a tiempo antes del desenlace: debe gozarse del mito sin pagarlo demasiado caro. "Así en el teatro, en la novela de gran público y en las películas que explotan incansablemente la fórmula del triángulo amoroso, el idealismo trágico del mito original no deja de ser una nostalgia bastante vulgar, una idealización de deseos anodinos desviados hacia el goce de las cosas, es decir totalmente invertidos con relación al amor cortés".²¹

En la educación sentimental en el México de la década de los treinta a la fecha, el bolero ha tenido un lugar importante. En el cine, donde fue tema musical de muchas películas como *Santa* o *Nosotros los pobres*; en la radio y en la televisión claramente participa y contribuye a formar este sujeto escindido, tironeado por dos morales: la del amor-pasión y la del matrimonio. Lo anterior explica, en opinión de Rougemont, el estado presente de desmoralización general: "es la confusa disensión, en el seno de la cual vivimos, de dos morales, una de las cuales es heredada de la ortodoxia religiosa, pero que ya no descansa sobre una fe viva, y la otra de una herejía cuya expresión "esencialmente lírica" de sus orígenes nos llega totalmente profanada y por consiguiente desnaturalizada".²²

Notas y referencias bibliográficas

1. Martínez Medrano, Ma. Alicia., *Programa de Audición de Bolero*. Teatro de la Ciudad, México, agosto, 1991.
2. Barthes, Roland, 1987, *op. cit.*, p. 66.
3. Barthes, Roland, 1987, *op. cit.*, p. 69.
4. Barthes, Roland, 1987, *op. cit.*, p. 71.
5. Martínez Medrano, Ma. Alicia, *op. cit.*
6. Rica Salazar, Jaime, *Cien Años de Boleros*, Centro Editorial de Estudios Musicales, Bogotá, Colombia, 1988, p. 70.
7. Rico Salazar, Jaime, *op. cit.*, p.62.
8. Rico Salazar, Jaime, *op. cit.*, p.64.
9. Madera ferrón, Héctor, "El bolero es eterno", en *Un siglo del bolero*, EDUSA, México, p. 4.
10. Martínez Medrano, Ma. Alicia, *op. cit.*
11. Rico Salazar, Jaime, *op. cit.* p. 74.
12. Rico Salazar, Jaime, *op. cit.* p. 74.
13. Martínez Medrano, Ma. Alicia, *op. cit.*
14. Barthes, Roland, *El Grano de la Voz*, Siglo XXI, México, 1983, pp. 291-309.
15. Barthes, Roland, *El Susurro del Lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1987, p. 114.
16. Barthes, Roland, *El Susurro del Lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1987, p. 117.
17. Rougemont de, Denis. *El Amor y Occidente*. Ed. Kairós. Barcelona, 1986.
18. Rougemont de, Denis, *op. cit.*, p. 239.
19. Rougemont de, Denis, *op. cit.*, p. 240.
20. Rougemont de, Denis, *op. cit.*, p. 241.
21. Rougemont de, Denis, *op. cit.*, p. 279.



Investigación financiada por el Seminario de Estudios de la Cultura del CNCA y la UAM-X.