

SOMOS UN SUEÑO IMPOSIBLE: ¿CLANDESTINIDAD SEXUAL DEL BOLERO  
EN LA ÚLTIMA NOCHE QUE PASÉ CONTIGO DE MAYRA MONTERO?

POR

JORGE ROSARIO-VÉLEZ  
*College of Mount Saint Vincent*

Boleros, sí señor, para bailar en un sólo ladrillo, para brillar hebilla, para poder demostrarte que más no puedo amar. Boleros para cortarnos las venas y para hacernos polvo, y para todas esas cosas salvajes y calientes para las que servían los boleros. (88)

Como se aprecia en el epígrafe, Celia, la protagonista de *La última noche que pasé contigo*, problematiza la capacidad proteica del bolero presentando al género musical de origen caribeño<sup>1</sup> como sinonimia de erotismo y concupiscencia que circula los deseos de los enamorados. El bolero desde la voz de Celia interpela, incita y representa al máximo la manifestación y satisfacción de los deseos por el “Otro”. ¿Qué tipos de deseos? Todos: los conocidos, los vedados y los nunca imaginados. Así, “bailar en un solo ladrillo”, “cortarse las venas” y “hacerse polvo” resultan apasionadas voluntades cuyo deseo se concretiza en el contacto con ese “otro”.

Judith Butler en su ensayo “Desire” afirma “it is not always clear what a discourse of desire might be” (369). Celia, quien experimenta abulia matrimonial y deseos necrofilicos, patentiza tal carencia de claridad y cuestiona el espacio de esos deseos *salvajes y calientes* dentro de la sexualidad hegemónica inscrita en el poder y en la réplica cultural. Respecto a este ejercicio del poder y de su funcionamiento social, Foucault plantea en *La historia de la sexualidad* cómo éste encarna la represión y reprime “con particular atención las energías inútiles, la intensidad de los placeres y las conductas irregulares” (17). Así el poder no tan sólo es perpetuado sino encubierto mediante una endeble legitimidad imposibilitando la representación de la disidencia, la pluralidad y la autenticidad sexual de los sujetos. En palabras de Butler: “desire is manufactured and forbidden as a ritual symbolic gesture whereby the juridical model exercises and consolidates its own power” (*Gender Trouble* 76). Por lo tanto, el funcionamiento social del poder, las regulaciones culturales y la visión normativa de cómo se deben manifestar las prácticas eróticas

---

<sup>1</sup> Para origen, desarrollo, anécdotas, y cancionero del bolero, consúltense los textos *Música cubana, del areyto a la nueva trova* de Díaz Ayala, *En ritmo de bolero* de Loyola Fernández, *La vellonera está directa* de Malavet Vega, *Lo que cuentan los boleros* de Restrepo Duque, y *Cien años de boleros* de Rico Salazar, entre otros. Para teoría y problematizaciones véase *Bolero: historia de un amor* de Iris Zavala y *Fenomenología del bolero* de Castillo Zapata.

conspiran contra la libre intimidad. De tal combinación emerge una obliteración lingüística que desarticula la realidad y la diversidad de los deseantes cuando los sujetos intentan enunciar el deseo cuya apetencia sexual no es la norma reconocida. Ante tal planteamiento, ¿cómo permite el bolero la manifestación y transparencia de estos y otros deseos dentro de la hegemonía? ¿A qué prohibiciones y *energías inútiles* alude? Además del cuestionamiento de la hegemonía sexual, Celia polemiza la apropiación del bolero como medio de enunciación de estos deseos porque los sujetos carecen de la capacidad lingüística apropiada para articular lo “salvaje y lo caliente”.

Estas problematizaciones en voz de Celia permiten desarrollar en este ensayo cómo el bolero se transforma en un dispositivo de sublevación de la sexualidad regularizada dentro del espacio caribeño. También permiten observar cómo el texto de Montero, *La última noche que pasé contigo*, encarna todo un catálogo de manifestaciones dionisíacas en las que el cuerpo femenino emerge como ambrosía sin corresponder a la sexualidad reproductiva, mimética y de acreditación cultural.<sup>2</sup> Tal enfoque explora la documentación y develación de otros deseos y prácticas sexuales que acogen al bolero como lenguaje que propicia la emancipación, canalización y disfrute de la sexualidad que se ha tildado de prohibida e inútil para la mujer.

Dentro de esta configuración, *La última noche que pasé contigo* problematiza la heterosexualidad y la sexualidad hegemónica al cuestionarlos como la plataforma y origen del deseo. ¿Qué ocurre con el lenguaje y el deseo si se revoca tal plataforma y origen? En el caso particular de nuestro estudio, ante la manifestación de los deseos lésbicos y necrofilicos, y de la infidelidad casual, estos sujetos urgen en apropiarse de otros dispositivos que concreten y circulen los recónditos registros del deseante. Así, su apetencia está forzada a hallar los conductos de su manifestación y de la obliteración de su “oficializada” oposición. A falta de una elocución acreditada dentro de una sexualidad diferente, la agudeza de ingenio del deseante se apodera del bolero y de otros medios de la cultura popular masiva para representarse a sí mismos mediante otro lenguaje. Esta apropiación les permite revestir de lícito su deseo natural, pero entendido como ilícito.

Respecto a este acto de apropiación y producción, Rosemary J. Coombe documenta en su ensayo “Author/izing the Celebrity: Publicity Rights, Postmodern Politics, and Unauthorized Genders” cómo los grupos de sexualidades marginadas se acogen de la cultura popular masiva y de las celebridades que la representa para crear subculturas. Dentro de la creación de estas subculturas se deviene la reproducción de “otra” sexualidad y no de las formas dominantes.<sup>3</sup> Según Coombe “cultural consumption is increasingly

<sup>2</sup> Este texto —finalista de *XIII Premio de la sonrisa vertical* en 1991— constituye la primera incursión de Mayra Montero dentro de la novela erótica. Recientemente, la autora cubana fue la galardonada con el mismo premio en la convocatoria xxii del año 2000 con la novela *Púrpura profundo*. Resulta interesante la relación intrínseca de ambos textos al tratar el erotismo ligado a la música y al espacio caribeño.

<sup>3</sup> Entre otros temas, Coombe plantea cómo los grupos de sexualidades marginales consumen y producen desde la cultura popular masiva. Por ejemplo, argumenta la fascinación de la comunidad homosexual y travesti hacia las divas de Hollywood. También destaca como James Dean y Elvis Presley impactan la codificación masculina entre las lesbianas; y cómo la serie “Star Trek” contribuye en los imaginarios sociales de las mujeres de clase media.

understood as an active use rather than a passive dependence upon dominant forms of signification” (113). Tal implicación advierte sobre las prácticas y negociaciones en que incurren los sujetos tras el acto de consumo de la cultura popular masiva. Ante tal proceso, el acto pasivo se convierte en un agente de producción debido a que su receptor recodifica los registros recibidos con el propósito de adaptarlos y así satisfacer sus propios intereses. Entre estos intereses, figura la creación de nuevas propuestas de géneros que subviertan las formas dominantes de identidad sexual (112-15). Precizando esta acción de crear y producir desde el deseo homoerótico, José J. Blanco en “Ojos que da pánico soñar” destaca que los homosexuales “son obligados a inventarse una vida —pensamientos, emociones, sexualidad, gustos, costumbres, humor, ambiciones, compromisos— independientes, en la periferia o en los sótanos clandestinos de la vida social” (184).<sup>4</sup>

#### SOMOS DOS HOJAS QUE EL VIENTO JUNTÓ EN EL OTOÑO

Yendo a un plano más concreto en el texto de Montero, el triángulo amoroso entre Marina (Abel), Angela y la otra Julieta, encarna esta apropiación e invención en el cual la multiplicidad de diferentes discursos se registra para circular su lesbianismo y acometer una agresión contra la hegemonía.<sup>5</sup> Por ser éste un deseo no perteneciente a la sexualidad binaria, reproductiva y de acreditación social, la circulación de su deseo se apoya en el discurso boleril, en epístolas amorosas en la investigación científica y en ilustraciones de animales raros copulando. Entre estos lenguajes, destaco la epístola amorosa y el discurso boleril.

Kathleen Glenn afirma que “la literatura epistolar es el sitio de muchas transgresiones” (58). En *La última noche que pasé contigo*, la correspondencia epistolar entre “Abel” y la abuela Angela funge como dispositivo del silencio y como un desmantelamiento menos clandestino. De este modo se disfraza la infidelidad de Angela a su marido con otro hombre “Abel”, cuando en realidad ese “Abel” es el seudónimo de una mujer, Marina. Esta impostura del emisor de las epístolas demuestra una jerarquía de lo que se toleraría culturalmente. Dentro de las infidelidades, la infidelidad con un heterosexual es la *norma* dentro de un acto de por sí transgresor. Sin embargo, la infidelidad con una persona del mismo sexo podría suscitar más interrogantes y respuestas divergentes. Además desprestigiaría tanto al traidor como al traicionado por la apetencia del deseo y por las expectativas culturales que se tienen destinadas para la pareja hegemónica. Glenn destaca que “lo normal en la literatura epistolar es que una mujer escriba a un hombre que la ha seducido y la ha abandonado” (59). Pero como el deseo lésbico demuestra dificultad para

<sup>4</sup> El ensayo de Blanco es un manifiesto sobre la represión de la homosexualidad en México desde el “yo colectivo” de su autor. Véase *Función de medianoche* 186.

<sup>5</sup> Montero crea un aparente juego con dos personajes llamados Julieta. La primera es la compañera del crucero que Celia y Fernando conocen. Ellos hacen confusos comentarios sobre ella, los cuales anulan con sus constantes contradicciones. De esta Julieta, se sabe con certeza que tuvo una relación con Agustín Conejo y fue amante de Fernando en el crucero. La denominada en este ensayo como la *otra Julieta* es la lesbiana extranjera que conoció Fernando de niño cuando su abuela Angela se relaciona con “Abel”.

materializarse lingüísticamente, éste tiene que liberarse por medios de apariencia oficial —el bolero, la investigación, las ilustraciones, las cartas— y así revestirse de “lo normal”, de una sexualidad hegemónica para su circulación. Tal paradoja parece perpetuar los modelos dominantes, pero cabe señalar que es sólo la estrategia para la materialización y circulación del deseo entre Angela y Marina. Como pertenecen a una comunidad donde sólo los derechos de los heterosexuales son válidos y no hay tradición cultural para defender y propagar diferencias, ellas centran su meta final en la búsqueda de su espacio como pareja sin enfocar en el heroísmo social de transformar el poder y la cultura en un acto. Esta agenda política aguarda por su momento, pero la cancelación de la represión de las llamadas *energías inútiles* se van trastocando en la ejecución de la supuesta sexualidad irregular.

El comentario analítico de José Quiroga respecto a los homosexuales en la película *Danzón* de María Novaro se aplica a la relación de Abel y Angela: “these characters want to live with the safety of an order regulated by them, and not necessarily by a return to heterosexual male dominance” (205). Utópicamente, la reorganización de esa existencia conllevaría una reconstrucción absoluta de la cultura, del pensamiento religioso, de las actividades con que se relacionan a la mujer y al hombre, entre otros asuntos, para alcanzar el espacio planteado por Quiroga. Mientras ese proceso paulatino ocurre y ante el predominio de una masa hegemónica que juzga con dureza el lesbianismo, ellas se ven obligadas a tomar estratégicamente la misma estructura binaria para doblegar a quien las doblega. Mediante este ardid e impostura Marina (Abel) y Angela inician un proceso de erosión al invertir tanto la pareja de los amantes como la pasión normativa que el género epistolar encierra. A través de este acto se estrechan las distancias y se transgreden las regulaciones del poder para dar rienda a otra intimidad. Como pareja, su reconocimiento es la experimentación genuina de una relación lesbiana concreta, de un deseo que deja de ser imaginario y reprimido para convertirse en un acto consumado.

Tal proceso de clandestinidad-revelación no silencia el deseo lésbico en las epístolas, sino que demuestra una muda elocuencia después que el lector conoce la realidad de los deseos de la abuela Angela y de Marina. Citas como “pide un deseo, pídelo con fuerza, aunque no quiera Dios” y “pienso si tú también estarás recordando, cariño, los sueños tristes de este amor extraño...” (25, 45) denotan esa reprimida elocuencia experimentada por sus enunciantes. También implican una política represiva religiosa y cultural de su legitimidad sexual debido a que ésta no mimetiza la hegemonía sexual social-bíblica. Butler afirma en *Gender Trouble* que “the notion of an ‘original’ sexuality forever repressed and forbidden thus becomes a production of the law which subsequently functions as its prohibition” (76). ¿Qué expectativas se conciben desde esta plataforma? La realización de la vida sexual y familiar que experimentó Angela y que transgredió en su edad dorada: matrimonio, niños y domesticidad. De este modo, la oficialidad que se intentó reproducir se desarticula, y así se concede una pluralidad más allá de la ley de la cultura.

¿Qué hacer con toda esta política represiva? La refracción de dogmas se erradica mediante la apropiación de los medios de cultura popular masiva como destaca Coombe y mediante las prácticas de invención que destaca Blanco. Dentro del contexto caribeño, Iris Zavala afirma que este acto se efectúa mediante “la explosión de la música popular

como máquina anti-opresiva” (176). José Quiroga, en “(Queer) Boleros of a Tropical Night” particulariza esta función al destacar que “the revival of bolero is accompanied by a representation of the homosexual as a polemical figure that mourns and celebrates” (200). Veamos cómo lo enuncia Fernando, quien de niño funge como el corresponsal de las epístolas entre la pareja:

Al cabo de un rato, si el abuelo estaba fuera de la casa, las dos mujeres se levantaban y se iban derecho al cuartito de escuchar la música. La abuela ponía un disco, “una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza”, y, cuando yo intentaba entrar, pasaba el pestillo, me gritaba desde dentro que las dejara quietas [...] cuando terminaba la música, “hay campanas de fiestas que cantan en el corazón”. [...] Eran veladas musicales que se prolongaban hasta las diez, a veces hasta la media noche. (180-81)

Desde esta plataforma, se sugiere que este género musical obra como el espacio vital de ellas ya que resulta su pretexto de reunión, la celebración real de sus líbidos y la consumación de un deseo común. Dentro de su carácter privado, ellas deconstruyen así al bolero del mismo modo que lo hicieron con el género epistolar, desde lo supuestamente “oficial”, los convierten en los modos de circulación de lo “ilegítimo”. Ahora, sus vivencias, deseos y recuerdos logran autorreferencialidad en códigos que declaran su propia autonomía después del acto de consumo y producción. Esta autonomía revierte la representación del amor heterosexual por el homosexual, resquebrajando así la autoridad binaria. El bolero fragua ese atentado mediante un lenguaje que reúne sus deseos, que produce otra experiencia amorosa, y mediante un lenguaje que les ofrece un desquite contra quienes prohíben la enunciación y consumación de su deseo. Como afirma Foucault: “quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder, [...] anticipa, aunque fuera poco, la libertad futura” (25). Aunque este atentado se efectúa bajo restringidas circunstancias, la circulación y la materialización del deseo promueven la movilidad paulatina de otra realidad. Dentro de estas transformaciones, la transgresión y manifestación de su sexualidad figuran como una victoria trascendental. Disolver la resistencia hegemónica sexual continúa siendo un desafío con mayores consecuencias, pero es un paso vital que identifica a quien se va colocando fuera del poder.

Tras este planteamiento deviene una interrogante que previamente destacué en la cita de Quiroga. ¿Por qué además de celebrar la legitimidad homoerótica, también el bolero es una polémica figura que la lamenta y deplora? Según el crítico, la nostalgia encarnada por los homosexuales en los textos de Manuel Puig y de Luis Rafael Sánchez recopilan el pasado mediante un proceso cíclico en el que la catástrofe emerge nuevamente con la ventaja de una sapiencia ganada. “In a sense, it [the bolero] implies, it warns, it even desires and knows, that the catastrophe will return, once again” (211-12).

En *La última noche que pasé contigo* el bolero “Somos” resulta el canto elegíaco que recopila los momentos de celebración y tragedia que conjugó la singular pareja otoñal después que se separan amorosamente. Tal es el paroxismo —según cuenta Celia— que “hubo que ponérsela [el bolero a la abuela] diecisiete veces antes de que entrara en coma” (183). La vida de la abuela Angela como sujeto lesbiano resulta un encadenamiento de catástrofes por su orientación sexual. Primero adopta una orientación sexual

inconsonante a su preferencia desempeñándose como la mujer típica que establece el patriarcado, décadas después invierte los años de represión por la vitalidad paradisiaca, y finalmente es abandonada por una mujer que glorificó sus deseos, pero que después optó por otra.

¿Por qué tal paroxismo previo a su finitud? Porque el bolero “Somos” es la reproducción musical de lo que la relación de las amantes fue y de lo que no pudo ser. Reproduzco unos versos:

Somos un sueño imposible, que busca la noche  
para olvidarse del mundo de Dios y de todo.  
Somos en nuestra quimera doliente y querida  
dos hojas que el viento juntó en el otoño, ay.  
[...] pero que importa la vida con esta separación.  
Somos dos gotas de llanto en una canción [...] <sup>6</sup>

Como se evidencia, la conjugación plural del verbo “ser” por Marina y Angela en “somos” implica la reunión de la misma disidencia. Así ellas trascienden la existencia cotidiana y transgreden la hegemonía sexual cuando la resignada heterosexualidad ya había tomado por costumbre a Angela. Como destaca Bataille en *El erotismo* “el gusto por el cambio es sin duda enfermizo, y sin duda no conduce más que a la frustración renovada” (155). El estado moribundo de la abuela Angela y la insistencia de escuchar diecisiete veces el bolero así lo dramatiza. Dentro de su drama, la repetida recepción de “Somos” paradójicamente mantiene vigente la tardía plenitud brindada por Marina. No obstante, esta recepción también encarna el lamento de su separación y el reconocimiento de que la vitalidad experimentada no es cíclica como sí lo es su lamento. Sin embargo la petición del bolero que canta y resume su pasión transgresora reorganiza el registro de los placeres. Angela tiene como mérito póstumo la abolición de las energías inútiles y de las apetencias irregulares. Ella vivió su pasión.

NO ANDO YO MUY DESCARRIADA...

Mientras la subversión de la sexualidad hegemónica a través del lesbianismo se libera gracias de la elocuencia del silencio, la subversión de Celia también se libera mediante una descarnada confesión tras la interpelación del bolero. Su enunciación ha sido el producto de la apropiación de los boleros de Lucho Gatica y de los otros fanáticos del género musical que codifican su vida: su esposo Fernando, su amante y su abuela política Angela. Gracias a este bagaje, su elocuencia se multiplica en gráficos detalles para producir la verdad de su subversión como sujeto femenino.

Según Foucault, producir la verdad es la acción que se exige de la mujer casada que incurre en un acto “contra natura” dentro de una sociedad con fines punitivos. Celia problematiza esta producción de la verdad ya que su testimonio para celebrar la realidad

<sup>6</sup> “Somos” (1946) es una composición del argentino Mario Clavel, hecho famoso en la voz del también cantante argentino Leo Marini. Véase las páginas 204, 382 y 394 de *Cien años de bolero* de Rico Salazar para referencias del compositor y cantante, y para la letra completa del bolero.

sexual de su edad dorada carece de la intención de aspirar a un perdón divino o institucional. Dentro de su discurso transgresor, el bolero se manifiesta como una presencia de dismantelamientos ascendentes a través de su infidelidad con Conejo. Ella misma declara su disidencia: “así fue como dejamos de lado las canciones para vivir nuestro particular bolero” (72). Tras el bolero bien bailado con Conejo, se celebra la liberación de la domesticidad socavando la honorabilidad del marido, desatendiendo a su hija y dejando morir al convaleciente padre. Celia, como la Catalina de Angeles Mastretta en *Arráncame la vida*, invierte su prioridad de hija, esposa y madre por la de amante.<sup>7</sup> De este modo, la infidelidad desarticula las expectativas organizadas para la mujer del hogar mediante la deploración de los códigos que el patriarcado impone: mujer virtuosa, educadora de los valores de la familia, servidora de los hombres. Como su transgresión eclosiona dentro de la estructura binaria, tal réplica aparentaría intrascendencia, sin embargo cabe destacar que Celia configura la satisfacción de su deseo como único fin del encuentro y se libera de toda atadura sentimental a un hombre como eje propulsor de su infidelidad. Dentro de su agenda, no hay espacio ni para el miedo institucional ni para el intercambio afectivo, solo para su deseo.

Como destaco, la exacerbación con que Celia produce su verdad refracta la confesión que todo buen interlocutor haría para promover la absolución de quien le escucha por la lujuria de su discurso y produce esa “experiencia límite” que rebasa la transgresión doméstica. El texto de Montero es sumamente gráfico en detalles. Antonio Vera León en su ensayo “Mayra Montero: la isla del deseo” define este concepto foucaultiano, como “una vivencia demoniaca —que se logra escuchando al demonio propio— que rompe los marcos rutinarios y convencionales de la vida posibilitando el paso a lo más interior y salvajemente libre del ser humano” (61). Dentro del catálogo de estas “experiencias límites” que encierra el texto de Montero, el despertar necrófilico en la voz de Celia se presenta como el apetito más irreverentes que rompe esa sexualidad hegemónica. Su caso, como Celia sugiere, puede ser otro de los tantos casos de la revista *Psychology Today*.<sup>8</sup> Como el bolero, esta revista de difusión masiva le permite ser la textualización de sus apetitos al encontrarse representada en otras historias necrófilicas:

la proximidad de la muerte —de la muerte ajena, se sobrentiende— exacerba en algunos individuos el deseo sexual. Me refiero a la exacerbación extrema, por ahí hay cientos de casos documentados: el del dentista [...]. Otro caso: una viuda joven [...]. No ando yo muy descarriada al comparar lo que me pasa a mí [...]. (46-47)

<sup>7</sup> A pesar de que el texto de Angeles Mastretta retoma el título “Arráncame la vida” del famoso bolero de Agustín Lara, la dependencia de Catalina de la cultura popular es nula. Su realización como mujer no depende de los códigos que los boleros crean para ella, sino de las experiencias que la vida le ofrece desde su hogar dominado por su padre y de su matrimonio con el General Ascencio. A través de una conducta iconoclasta, Catalina desarma el mundo falocentrista de la Revolución Mexicana y de todas las funciones domésticas. Considero que el texto de Mastretta se inscribe dentro de las estructuras del *bildungsroman*. Para su relación con el bolero “Arráncame la vida”, véase el texto de Zavala, *Bolero: historia de una amor*, página 132.

<sup>8</sup> Montero misma altera ortográficamente el título de la revista de masas *Psychology Today*.

Desde un punto ético, Raymond A. Belliotti en el texto “A Walk on the Wild Side”, incluye la necrofilia dentro de los actos sexuales que gozan del mayor repudio social, tales como el bestialismo, el incesto y la prostitución (230).<sup>9</sup> Si tomamos como punto de partida el planteamiento de Vera León respecto a la “experiencia límite” y el de Belliotti, la exaltación erótica que le producen los muertos a Celia cuestiona su vida interior al develar los “demonios” que lleva consigo. Tomando este punto de partida, ¿qué se puede decir en favor de un necrofílico? El interés de este ensayo no radica en enjuiciar los pensamientos de Celia, sino en intentar develar los de aquellos que oficializaron la sexualidad al respecto.

Elisabeth Bronfen y Sarah Webster Goodwin afirman en *Death and Representation* que “perhaps because of death’s unique power, it feels more perilous, more damagingly sentimental, to write about it with anything but careful distance” (3). Si esta podría ser la reacción de quien escribe, ¿cómo podría ser la de quien conoce los deseos de Celia? Según Bronfen y Goodwin “death is thus necessarily constructed by a culture; it grounds the many ways a culture stabilizes and represents itself. Representations of death thus often serves as metatropes for the process of representation itself” (3). Aplicando esta postura, se propone la construcción cultural como el centro organizativo de quien juzga los singulares deseos de Celia.

La muerte como acto representativo cultural implica una serie de solemnidades y prácticas religiosas que explican la evolución del ser tras su finitud. Se sugiere que los vivos inscritos en su particular mundo se convierten en seguidores y en reafirmadores de un particular imaginario para explicar la vida y la muerte como necesidad de su serenidad terrenal y trascendental. Cada cultura lo explica según su herencia, religión y costumbres sin cuestionamientos ya que desde niños se es miembro de un grupo y desde allí se efectúa el acondicionamiento cultural. Así nos representamos en cada acto y adjudicamos una eticidad a la creación de todos los ritos.

Desde un espacio caribeño, para culturas que basan sus valores más trascendentales en la imagen de un cuerpo crucificado, la muerte es un acto sacralizado que alberga sentimientos, condolencias y una serie de inefabilidades de parte de los vivos. Como experiencia irrepetible, el vivo se encarga de vivir unos procesos en favor del difunto desde esta cultura: misas en favor del difunto, cristiana sepultura, decoraciones religiosas en el cementerio, novenarios, entre otros. Desde esa construcción cultural se condena cualquier acto de profanación hacia sus muertos por todos los significados que éstos representan para los vivos.

---

<sup>9</sup> Presumo que la poca documentación literaria que he conseguido respecto a la necrofilia se origina al escaso tratamiento del tema por críticos y escritores. Como ya he citado, escribir sobre la muerte y la necrofilia implica complejidad. Obviamente, polemizar tal deseo la magnifica. Sin embargo, parece ser un tema atractivo para Isabel Allende, quien en sus textos *La casa de los espíritus* (muerte de Rosa, la bella) y en *De amor y de sombra* (Irene y Fernando en la mina de los desaparecidos) incluye breves pasajes de cómo este deseo violenta la exacerbación sexual de algunos personajes. Mario Vargas Llosa en su artículo periodístico “Placeres de la necrofilia” relaciona este deseo con la fijación y los símbolos que otorgan los argentinos al cadáver de Eva Perón en la novelesca historia *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.



Más allá del acondicionamiento cultural, se traspasa a los vivos el poder y la responsabilidad que el cadáver exige. Por tal motivo los deseos de Celia desembocan en una ilegitimidad cuando se contrastan con los deseos del difunto. Mientras los vivos de *Psychology Today* y Celia se exacerban, el difunto sólo desea: “the disposition of [his] estate, the care and handling of [his] corpse, [his] reputation after death, among others” (Bellioti 234). Ciertamente, el cumplimiento o la transgresión de esos deseos sólo se pueden efectuar después de la muerte. La continuación de la biografía del difunto se transfiere en sus familiares y amigos porque le corresponde cumplir los ritos culturales. Tras el proceso después de la muerte, sus familiares y amigos se desvivirán en su cumplimiento como manifiesto de lo que en vida el ser representó y de la transición que ese cuerpo encarna al convertirse en materia mítica. Por lo tanto, el deseo exasperado en voz de Celia registra la ofensa desde donde se le declararía sujeto transgresor de una sexualidad hegemónica, de una cultura y de unos sentimientos familiares. Su verdad produce la disidencia cultural.

¿Podemos elaborar todavía algún discurso a favor de este sujeto transgresor que extiende su “experiencia límite” más allá de su cultura? Objetivamente... sí. A pesar de sus transgresiones, el valor de Celia como sujeto femenino no radica en los deseos i/legítimos, sino en la valentía para enunciar su particular deseo a pesar del reconocimiento de su origen. Butler destaca cómo el deseo es elaborado como una práctica cultural propiamente masculina desde los tiempos de Platón y Aristóteles. Junto a ese deseo se enlaza toda la actividad para la consumación. Sin embargo, de la misma forma en que se elabora esta perspectiva, se presenta a la mujer como un sujeto pasivo tanto en la elaboración como en la consumación de cualquier apetito sexual ya que se le asocia exclusivamente con la procreación y la pasividad (“Desire” 375-78). Celia, como mujer caribeña, simplemente refracta toda esta política restrictiva y habla desde un orondo “Yo” para declarar su verdad. Desde su plataforma, ella no permite que ningún narrador masculino edite su testimonio como sujeto femenino víctima de una política limitante y marginal para la mujer. Ante unas prácticas sociales que sólo permiten el desdoblamiento multifacético de un ama de casa, el sujeto femenino tiene que construir su propia refracción desde su marginalidad porque carece de los medios educativos y económicos que propician poder. Así su cuerpo y su mente serán esos instrumentos que aunque colonizados por el hombre, tienen acceso a la sublevación. Tras la sublevación, la producción de esa otra experiencia que produce repudio se efectúa gracias al bolero y a las revistas de cultura de masa. Repito, su valor radica en ese señalamiento de la diferencia, en saber declarar otras verdades más allá de la conducta “regularizada”. La producción de ese deseo mediante el habla le concede el poder de declarar una existencia diferente. Si el acto de consumo, producción e invención originó una verdad repudiada, la transgresión así demuestra la totalidad de su efectividad. Encontrar adeptos no sería un acto subversivo ni implicaría la problematización de una hegemonía, sino su ley.

PARA TODAS ESAS COSAS SALVAJES Y CALIENTES

Examinados los casos que se apropian del bolero en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero para refractar las sexualidades hegemónicas, se concluye que los

deseos y su ímpetu de consumación obran de forma estratégica y clandestina en el logro de su representación y en el gozo de su manifestación. Como afirma Foucault: “la voluntad del saber no se ha detenido ante un tabú intocable sino que se ha encarnizado” (20). Para el logro de ese “saber” se reconcilian circunstancias particulares que permiten la exteriorización del deseo no oficializado tales como la liberación de la edad dorada, el reemplazamiento de la procreación por el gozo sexual y la realización de lo eternamente deseado. Sin embargo, por la capacidad “prohibitiva” de sus deseos, y por la incompetencia y dificultad lingüística de su enunciación, los sujetos subvertidores de la hegemonía sexual reproducen y readaptan un lenguaje archiconocido que los libera y les estimula a la consumación de su apetito sexual desde la misma cultura que los restringe.

Los sujetos caribeños de Montero que no encajan dentro de la hegemonía sexual rearticulan los mensajes a través del mismo texto boleril que canta al amor y al deseo “lícito”. Así, desde un acto pasivo de consumo proliferan diferentes manifestaciones de la sexualidad que desarticulan el deseo sexual propio de las prácticas hegemónicas y culturales. Esta re/creación de la sexualidad obedece a la necesidad de que otras propuestas sexuales vistas como ilegítimas circulen en búsqueda de un espacio tan oficial como las consideradas hegemónicas. En los casos del lesbianismo, la infidelidad y el desarme de la mujer del hogar, y la apatencia necrofílica, el bolero y las revistas de masas —dentro de su carácter proteico— les otorga a los sujetos marginales el cuerpo teórico, incitador y generador de su deseo para formular otra realidad según sus intimidades y así develar otras verdades de la sexualidad. Una vez consumida y transformada la cultura popular masiva se produce la emersión de la diferencia y alteridad en un atentado contra el funcionamiento del poder y las vigencias sociales. La disolución no emerge instantáneamente ya que depende del reconocimiento, de la exacerbación y de los dispositivos apropiados que promuevan la consumación del deseo. De este modo, la idea de un deseo reprimido se transforma de un estado mental y teórico en vivencias, placeres y flujos experimentados y repetidos cuando se descentraliza la economía sexual. El éxtasis creado, entonces moviliza la manifestación de sus verdaderas existencias. Tal capacidad proteica prepara el desquite contra el funcionamiento del poder al revertir la sexualidad de la mujer en los espacios socio-culturales. Este desquite provoca paroxismos femeninos al disfrutar a plenitud su existencia desde la propia concepción del sujeto y no desde el centro de quienes organizan los paradigmas eróticos. En síntesis, ese sujeto marginal en su interpelación con la cultura popular masiva, según el texto de Montero, es primero reprimido y consumidor, luego creador y buscador de horizontes, finalmente es reconstructor y disolvente de oficialidades, demostrando así cómo la sexualidad supera restricciones por la pluralidad de deseos de los sujetos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1988.  
\_\_\_\_\_. *De amor y de sombra*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.  
Bataille, Georges. *El erotismo*. Antonini Vicen, trad. 4ta ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

- Belliotti, Raymond. *Good Sex, Perspectives on Sexual Ethics*. Lawrence, KS: University Press of Kansas, 1993.
- Blanco, José J. "Ojos que da pánico soñar". *Función de medianoche*. México: Ediciones Era, 1986. 183-90.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York/Londres: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Desire". *Critical Terms for Literary Study*. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds. Chicago/Londres: The University Press, 1995. 369-88.
- Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, 1990.
- Coombe, Rosemary J. "Author/izing the Celebrity: Publicity Rights, Postmodern Politics, and Unauthorized Genders". *The Construction of Authorship*. Martha Woodmansee y Peter Jaszi, eds. Durham/Londres: Duke University Press, 1994. 101-31.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Música cubana, del areyto a la nueva trova*. San Juan: Editorial Cubanacan, 1981.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Ulises Guiñazú, trad. 16ta ed. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Glenn, Kathleen M. "Las cartas de amor de Carmen Riera: el arte de seducir". *Discurso femenino actual*. Vol. 2. Adelaida López de Martínez, ed. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 53-68.
- Goodwin, Sarah Webster y Elisabeth Bronfen. *Death and Representation*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Malavet Vega, Pedro. *La vellonera está directa: Felipe Rodríguez (La Voz) y los años 50*. Santo Domingo: Editora Corripio, 1987.
- Mastretta, Angela. *Arráncame la vida*. México: Cal y Arena, 1990.
- Montero, Mayra. *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Púrpura profundo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- Quiroga, José. "(Queer) Boleros of a Tropical Night". *Travesía* 3/1-2 (1998): 199-213.
- Restrepo Duque, Hernán. *Lo que cuentan los boleros*. Colombia: Centro Editorial de Estudios Musicales, 1992.
- Rico Salazar, Jaime. *Cien años de boleros*. Bogotá: Academia de Guitarra Latinoamericana, 1987.
- Vargas Llosa, Mario. "Placeres de la necrofilia". *Antipodas* 8/9 (1996-97): 179-83.
- Vera León, Antonio. "Mayra Montero: las islas del deseo". *Apuntes postmodernos* 5/1 (1994): 61-70.
- Zavala, Iris M. *Bolero, historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.