



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.ciicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

La paisajización de la mujer en Agustín Lara

Fonseca González, Vanessa

La paisajización de la mujer en Agustín Lara

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 16, núm. 1, 2019

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476957940013>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v16i1.36457>

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones: 1. Los autores/as conservan los derechos de autor y ceden a la revista el derecho de la primera publicación, con el trabajo registrado bajo la licencia de atribución de Creative Commons, que permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. 2. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

La paisajización de la mujer en Agustín Lara

Woman as Landscape in Agustín Lara

A paisagização da mulher em Agustín Lara

Vanessa Fonseca González ¹ vafons@gmail.com

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Resumen: El siguiente artículo explora los mecanismos retóricos mediante los cuales Agustín Lara, el célebre músico poeta mexicano, le canta a la mujer en un proceso donde logra escenificar un paisaje a partir de una serie de metáforas, metonimias, sinestesias y otras figuras literarias que representan el cuerpo femenino. La estrategia metodológica surge de una mirada multidisciplinaria ante los textos de Lara, por una parte, como textos literarios, por otra, como lugar donde convergen diferentes tradiciones sobre el discurso amoroso en Occidente. Los resultados de este análisis apuntan a que esta estetización paisajística del cuerpo femenino va de la mano con varios “experimentos morales” del sujeto amoroso quien, una vez inserto en ese paisaje, se somete a un laberinto de sensualidades que muchas veces sugieren la muerte simbólica en el éxtasis hipersensualista de un ritual de amor.

Palabras clave: Mujer, paisajización, boleros, Agustín Lara, discurso amoroso.

Abstract: This article explores how Agustín Lara, the famous Mexican poet and composer, sings to women using rhetorical strategies such as metaphors, sinestesias, and metonymies that result in a sort of landscape representing her body. This methodological strategy results from a multidisciplinary approach to Lara’s texts: on one hand, as literary texts, on another hand as spaces where different traditions on love discourse converge. This aesthetic landscaping of the female body goes hand in hand with several “moral experiments”, where the lover subsumes into sensual labyrinths, where love rituals take place as sacrifices or symbolic death.

Keywords: Woman, landscaping, boleros, Agustín Lara, love discourse.

Resumo: Este artigo explora os mecanismos retóricos mediante os quais Agustín Lara, o célebre músico poeta mexicano, lhe canta à mulher num processo no qual consegue encenar uma paisagem a partir de uma série de metáforas, metonímias, sinestesias e outras figuras literárias que representam do corpo feminino. A estratégia metodológica surge de uma perspectiva multidisciplinar diante dos textos de Lara, de um lado, como textos literários, de outro, como um lugar onde diferentes tradições convergem no discurso do amor no Ocidente. Os resultados dessa análise apontam que a estetização paisajística do corpo feminino aparece junto com vários “experimentos morais” do sujeito amoroso que, uma vez inserido nessa paisagem, submete-se a um labirinto de sensualidades que muitas vezes sugerem a morte no éxtase hipersensualista de um ritual de amor.

Palavras-chave: Mulher, paisagização, boleros, Agustín Lara, discurso amoroso.

Introducción

Las asociaciones entre lo femenino y la tierra son comunes a la mayoría de tradiciones mitológicas en cualquier parte del mundo. Mircea Eliade (1988) ya había reconocido ese valor kratofánico de la mujer asociada

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre
Centroamérica y el Caribe, vol. 16, núm.
1, 2019

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 22 Agosto 2018
Aprobación: 16 Enero 2019

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v16i1.36457>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476957940013>

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:
1. Los autores/as conservan los derechos de autor y ceden a la revista el derecho de la primera publicación, con el trabajo registrado bajo la licencia de atribución de Creative Commons, que permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. 2. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.
CC BY-NC-ND

a elementos naturales, precisamente por su poder generatriz. Conforme las sociedades humanas se movilizan de lo mítico-sagrado a lo secular-profano esta cercanía se difumina. En el presente ensayo se analizan una serie de poemas canción de Agustín Lara (1897-1970)² donde el cuerpo de la mujer deviene paisaje. Sin embargo, más allá de alegorizar rosales, manantiales, mares o auroras, la paisajización de la mujer tiene una función que, por lo general, permite la puesta en escena del ritual amoroso como un acto extremo donde el sujeto se desvanece en una suerte de muerte simbólica.

La primera parte contextualiza algunos de los antecedentes literarios de Agustín Lara tales como el romanticismo, el simbolismo, el modernismo literarios para encontrar las fuentes de su imaginario amoroso. La segunda parte explora la imagen del rosal florido como un estado del sujeto amoroso cuya producción da fe de su vitalidad. La tercera parte analiza la mujer como temporalidad paisajística, como una puesta en escena donde se realiza un acto ritual de sacrificio que separa ese instante de la temporalidad cotidiana convirtiéndolo en un tipo de espacio-tiempo diferenciado donde se produce un sacrificio, revelación o éxtasis.

Este análisis es el resultado de un acercamiento multidisciplinario al estudio discursivo de los poemas canción de Lara. Por un lado, el análisis literario aporta las herramientas retóricas para identificar los mecanismos de construcción de esa diversidad de mujeres-paisaje. Por otro, la literatura comparada permite abordar los textos como una productividad intertextual desde diferentes tradiciones literarias, estéticas y plásticas que convergen en la construcción de identidades femeninas en la obra lariana. Una perspectiva de historia cultural se aúna a las anteriores metodologías para dilucidar el trasfondo histórico e iconográfico de ciertos elementos simbólicos que permiten situar los poemas canción de Lara en la tradición del discurso amoroso en Occidente.

Discusión

Votre âme est un paysage choisi (Paul Verlaine)

No es casual que se establezca un paralelismo entre lo femenino y la naturaleza, pues ya en el Occidente pagano Deméter y el rapto de Perséfone alegorizan la floración del mundo que pasa del invierno a la primavera y el verano como tiempos de celebración de la vida (Eliade, 1988). En los poemas que analizamos de Agustín Lara se escuchan los ecos de diversas tradiciones literarias que han construido imaginarios en torno a lo femenino y las representaciones del cuerpo de la mujer.

Uno de los lugares comunes de Lara con tradiciones literarias anteriores es la mujer como camino o la mujer como luz. Esta metáfora sintetiza al menos dos tradiciones literarias, por un lado, la imaginería cristiana medieval que hace de la Virgen una estrella que guía al peregrino o al creyente hacia la verdad de la fe en Cristo, *Maria stella maris*. La virgen es estrella, camino y luz, de ahí que no sorprende que en el romanticismo

esa luz sagrada se profanice y adquiera figura de mujer, manteniendo los fulgores de su sacralidad inicial. Como muchos románticos, Gustavo Adolfo Bécquer tiene entre sus leyendas una titulada “Rayo de luna”. El claro de luna es un tropo romántico por excelencia tanto en literatura (Verlaine, Víctor Hugo, Maupassant, Arthur Symos) como en música (Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Debussy, Fauré), verdadero prototipo de la nostalgia nocturna romántica. No sorprende entonces que esa transformación de lo femenino en luz, esté, a su vez, mediatizada por una antiquísima asociación de lo femenino a la luna y su afectación tanto de las emociones como de las aguas marinas.

Ya había señalado Freud en *Totem y Tabú* (2018 [1913]), que en la simbología mariana de los primeros siglos, la virgen se asimila a la figura de Artemisa, la diosa cazadora cuyo astro regente es precisamente la luna. Más aún, en una especie de análisis de la cultura material mariana de los primeros siglos del cristianismo, Freud explica cómo la ciudad de Éfeso tuvo uno de los templos de Diana más importantes de la Antigüedad y sus artesanos se dedicaban a la escultura de estatuillas de esta diosa. Después de las predicaciones y milagros de San Pablo, gran parte de los orfebres se convirtieron al cristianismo y, no queriendo abandonar su profesión, se dedicaron entonces a la creación de estatuillas de la virgen María, que heredó muchos de los atributos de Artemisa, entre ellos su relación con la luna³.

La mujer como camino se presenta también en el simbolismo del siglo XIX en busca de la verdad universal. En ese afán se intenta encontrar en los sentidos, en lo sensorial, el camino a esa revelación espiritual interior. En reacción frente al pragmatismo del naturalismo o el realismo, que le preceden, hay en los simbolistas un cierto misticismo sensualista. La mujer es entonces un ideal de belleza y misterio profundo, por eso no es raro que la mujer como camino signifique un retorno a esa imagen medieval de la virgen como rayo de luz de la que se apropia también el romanticismo: melancolía, soledad, belleza y vanidad van a ser su moneda común, como lo serán también para Machado y Darío, Herrera y Reisig y Lugones posteriormente. En “Latido”, un tango compuesto por Lara en 1935, se percibe esa imaginería medieval mariana en los siguientes versos: “Canta corazón, dile que ha sido en mi vida un altar, estrella sobre el mar, que alumbra mi vivir”.

La paisajística es fundamental tanto para el romanticismo como para el simbolismo o el modernismo. Ruinas y paisajes abundan en las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, donde el pasado se asoma para brindarle al que lo contempla un sentido de pertenencia, pero a la vez de nostalgia, soledad o de pérdida. En paisajes se inspira también la obra de Machado en “Campos de Castilla” o en “Soledades”; sus colores se nutren de azules y verdes, los colores de las soledades y la melancolía.

El paisajismo corona también la obra de Caspar David Friedrich, J. M. W. Turner o Jean Baptiste Corot. Se le atribuye a Caspar David Friedrich la idea de que el pintor no solo debe representar lo que ve frente a él, sino que debe ser capaz de pintar lo que lleva dentro de sí mismo y si no es capaz de verlo, debe dejar de pintar lo que está fuera de sí. Esta relación

entre paisajística, estado de ánimo interior y conocimiento de sí asocia profundamente a los cuerpos femeninos paisajizados en la obra de Agustín Lara con el romanticismo como exploración del ser interior en busca de una verdad sublime.

La mujer epitomizada en una parte de su cuerpo es común también a la estética simbolista. En 1861, Baudelaire escribió “La Chevelure” como parte de su célebre *Las Flores del Mal* (1857). Lara, lector incansable de los poetas malditos, quizá encontró en los siguientes versos inspiración para componer “Cabellera, negra” y “Cabellera rubia” que se analizan más adelante:

*Ô toison, moutonnant jusque sur
l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un
mouchoir !⁴*

Común a los simbolistas franceses es la *femme fatale*, objeto de deseo y de perdición moral a la vez. Esta figura ambigua con profundas raíces en la mitología Occidental y abonada por el judaísmo y el cristianismo florecerá particularmente como figura decimonónica. La mujer como flajelo y como salvación, como vida y muerte es celebrada por Baudelaire en “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”⁵

*[...] Femme impure ! L'ennui rend ton âme
cruelle [...]
[...] Machine aveugle et sourde, en cruautés
féconde!
Salutaire instrument, buveur du sang du
monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment
n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
[...]*

Fuente: (Baudelaire, 2011, p. 38).

Lara sucumbe, igual que los simbolistas, a la tentación de la *femme fatale*, de la mujer esfinge que es a la vez fuente de placeres y causa de espanto. Gilles Lipovetsky se refiere a este prototipo de mujer:

Al representar a mujeres hieráticas de mirada insondable, de rasgos inmóviles y fríos, de gestos solemnes, los artistas finiseculares y modern style trataron de expresar la crueldad infernal de la mujer, criatura sin alma que obra el mal, que suscita el sufrimiento y la muerte al rebajar al hombre a la anarquía de los sentidos y al caos. Si bien el arte moderno, en las postrimerías del siglo XIX, logró romper el espacio plástico heredado del Quattrocento, permaneció fiel, pese a todo, al arquetipo milenario de la mujer diabólica. Los primeros tiempos de la secularización de la cultura no lograron superar el imaginario tradicional de la seducción femenina confundida con los maleficios de Eva (Lipovetsky, 1997, p. 159).

El siguiente apartado analiza la metaforización de los amores en jardines como una primera estrategia de paisajización.

Los amores como jardines y la mujer como floración

Fonseca (2003) establece un análisis de cómo en los poemas canción de Lara se recurre a tres tipos de jardín diferentes según el estado anímico del yo lírico: el jardín como *locus amoenus*, como huerto apacible, como jardín cultivado o cuidado donde florecen en calma los amores a la sombra de la seguridad o del aislamiento; seguidamente, el jardín maldito como lugar de extravíos, angustias, inquietudes, típico de simbolistas y modernistas; y, finalmente, el *hortus melancholicus*, donde prevalecen la soledad, la melancolía y la nostalgia.

Muchos son los poemas canción en Lara que asocian a la mujer con rosas o rosales. Fonseca (2003) establece las relaciones simbólicas de la rosa mística con el amor cortés y el amor pasión. Sin embargo, cabría destacar un aspecto más. Cuando la mujer se asocia a un rosal, es casi siempre a un rosal que florece o que ya no florece. Por ejemplo, en “Monísima” o “Monísima Mujer” de 1929, en la cuarta estrofa se canta:

*Eres en mi penar,
dulce palpitación,
arrullo que acaricia,
rosal en floración*

Fuente: (Granados, 2008, p. 42).

De semejante manera, en la primera estrofa de “Floración/Viejos rencores” (1930) se lee:

*Tengo en el alma viejos rencores
la duda mata mi corazón
y los rosales de mis amores
han suspendido su floración
y en la última estrofa:
Viejos rencores con que devuelve
su tributo al dolor;
ya en los rosales de tus amores
no queda ya una flor*

Fuente: (Granados, 2008, p. 62).

Esta tradición que relaciona al amor/amada/amado con rosales en floración tiene raíces en el misticismo, pero también habría que establecer nexos con el modernismo literario español. Por ejemplo, en *Soledades* de Antonio Machado, en el poema “A Orillas del Duero” se lee:

*... Primavera
viene? su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta?;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales [...]*

Fuente: (Machado, 1983, p. 83).

La metáfora del amor como rosal se rige por la lógica del *hortus amoenus*, del jardín cultivado ordenadamente. El jardín cultivado supone un cuidado, una atención particular y el amado se presenta como el jardinero que vigila por su buena apariencia y bienestar. Ya lo decía Darío en “Yo soy aquel” de *Cantos de Vida y Esperanza* de 1905:

*El dueño fui de mi jardín de sueño
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos*

Fuente: (Darío, 2001, p. 1).

En “Nueva Flor” (1929), el músico poeta asocia a la mujer con una flor en el camino: “Hallé una nueva flor en mi camino. Hermosa flor de lujo y de placer, que iluminó de nuevo mi destino con sus radiantes formas de mujer”. Se asoman en estas estrofas tanto la huella de la virgen *stella maris*, motivo de esperanza y redención ya no del creyente, pero sí del amado. Sin embargo, en estas líneas la salvífica figura mariana se reviste de decadentismo simbolista con belleza, lujos, placer y formas radiantes de mujer.

Por su parte, la *femme fatale* se asoma inexorable en “Señora Tentación” (1931), donde la mujer se experimenta como sabores y olores: “Mujer hecha de miel y rosas en botón, mujer encantadora, señora tentación”. De la misma manera, el poder destructor de la *femme fatale* también se asoma en “Brujería” (1932), donde los ojos de la amada son causa de destrucción: “Te tuve, fuiste mía. Tus ojos de mujer me asesinaron, y en el milagro de su brujería, mis marchitos amores naufragaron”.

Lara le dedicó muchas canciones a ciudades que pintó y asoció con figuras femeninas. Un análisis cuidadoso de esas canciones supone un trabajo aparte del presente, donde la ciudad-mujer se paisajiza. “Granada”, “Sevilla”, “Murcia”, “Madrid”, “Valencia”, “Navarra”, “Toledo”, “Veracruz”, “Xochimilco”, “Broadway”, “Casablanca” y “Arabia” son algunas de estas canciones que merecen un análisis diferente a la luz del exoticismo modernista y al ejercicio retórico de la alegoría. Sin embargo, cabe destacar unos versos de “Murcia” (1935) donde se manifiesta la ciudad mujer y sus habitantes femeninas como floración:

*Son
las mujeres de Murcia
floración
de rosas en botón
que clavan sus espinas
porque tiene su suelo
más rosas que un mantón*

Fuente: (Granados, 2008, p. 203).

Más allá del amor metaforizado en rosales floridos, lánguidos o muertos, se observa en otros de los poemas canción del Flaco de Oro un proceso de paisajización más complejo que trasciende a una escenificación de un espacio y tiempo diferenciados. El cuerpo femenino representa una escena y una temporalización que rompe con el tiempo profano. Paradójicamente la escenificación de un cuerpo-paisaje irrumpe el tiempo profano y hace del amor un ritual sagrado desde la más absoluta paganidad.

La mujer como temporalidad paisajística

Algunos poemas canción de Lara recurren a las estaciones del año como metáforas de condiciones morales o etarias de las mujeres que describe. La alegoría de las edades y las estaciones puede rastrearse en varias tradiciones literarias. En Occidente, el milagro de la primavera se explica simbólicamente con el rapto de Perséfone. Hades engaña a la hija de Deméter y la lleva a su hábitat, el Averno. Deméter, desolada, busca a su hija por toda la tierra y en su afán, la tierra ya no florece ni da frutos. No es sino con el regreso de Perséfone que la tierra florece, de ahí que la primavera simbolice un renacer cíclico. “Florecita”, compuesta por Lara en 1929, ilustra la equiparación de la mujer joven y “pura” con la primavera de la vida. La segunda estrofa canta:

*Flor de primavera
florecita azul
flor de la ribera
como esa flor eres tú*

Fuente: (Granados, 2008, p. 37).

Hay una síntesis entre una flor azul de su tierra y la amada percibida como flor de primavera, por su juventud. Un símil establece una relación doble entre la flor, la amada y la temporalidad temprana de la juventud: “naces tú como nace una quimera en la juventud”. Sin embargo, la estrofa final introduce un cambio metafórico que sugiere que el estatus moral de la amada se transforma en el invierno de sus días:

*Florecita perfumada
que el invierno marchitó
tu corola deshojada
con el lodo se manchó
ahora estás despedazada
como está mi corazón*

Fuente: (Granados, 2008, p. 37).

A la juventud alegre y soñadora la marchita el lodo del invierno, y esa condición hace pasar al amado de la contemplación bucólica de la amada-primavera a la tristeza de reconocer la pérdida de su pureza y la evidencia de su destrucción, que a su vez es una imagen espejo de la tristeza del sujeto amoroso. No es tampoco gratuito el color azul de la flor que, como se

analiza posteriormente, tiene raíces profundas en el romanticismo alemán y en Victor Hugo.

En el bolero “Orgullo” (1928), la mujer es una temporalidad en “la negra senda de la vida”. El sujeto amoroso empieza vislumbrando a la amada cuando él le debe su amor. Risa, orgullo y desdenes serán sus reacciones; sin embargo, paradójicamente, la mujer en el presente se experimenta como una pérdida, desde una nostalgia de tiempos metaforizados en perfumes:

*Tú eres para mí
como la primavera que se va
dejas detrás de ti
perfumes que ya nunca volverán*

Fuente: (Granados, 2008, p. 27).

Esa imagen de abandono que se deriva de la mujer pasajera también se observa en “Deseo” (1932). Si en “Orgullo” la mujer es temporalidad de nostalgia y abandono, en “Deseo” se recurre a la primavera y al otoño para representar un despertar del sujeto amoroso frente a la aparición futura del objeto del deseo:

*Envuelta en un tul como espuma de mar,
he de ver tu silueta cruzar.
Caricias de luz de una tarde otoñal
con tus pasos iluminarás.
Quiero ver en tus hombros morenos
tus rizados cabellos temblar
y en el milagro azul de tus ojeras
mis primaveras renacerán*

Fuente: (Granados, 2008, p. 111).

La mujer se cubre con el tul y se convierte en espuma de mar que vierte caricias de luz que iluminan el otoño del amado. Con su capacidad de iluminar la tarde otoñal del sujeto amoroso, provoca un acto mágico que se manifiesta como un milagro que emerge del azul de las ojeras de la amada, de donde se sugiere brotan mejores tiempos para quien ama.

Las ojeras femeninas son un elemento común en el decadentismo de algunos poetas modernistas que está muy presente en la lírica de Lara. El poeta puertorriqueño José Antonio Dávila tiene expresiones semejantes en “Yerba Mora” donde habla del “lila holgazán de tus ojeras” (Dávila, s. f.). Por su parte, Julio Herrera y Reissig cierra “La Fuga” con el verso “y se durmió la tarde en tus ojeras” (Ruiz, 2010). El retorno de sus primaveras sugiere el regreso de sus mocedades amorosas, las ilusiones y pasiones de ayer. Una vez más, “el azul de las ojeras” enlaza a Lara con la tradición del romanticismo alemán, los simbolistas y los modernistas para quienes lo azul tiene una profundidad sublime. Tradición heredada de Novalis y Víctor Hugo, la rosa azul o simplemente el azul representa el simbolismo de iluminación donde el poeta experimenta un éxtasis y un renacimiento o iluminación. En “Azul” de Darío se lee: “Pero el ideal flota en el azul; y para

que los espíritus gocen de su luz suprema, es preciso que asciendan” (2013, p. 36).

El siguiente apartado analiza cómo a partir de una estrategia metonímica, la paisajización de la mujer deviene en horizontes sinestésicos donde se celebra un ritual de sensualidad extrema.

La mujer de sinestésicas metáforas

Se entiende por sinestesia la asimilación o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo. Es muy probable que Agustín Lara tuviera esa condición perceptiva dada la cantidad de representaciones de este tipo presentes en toda su obra. La mujer sinestésica en Lara es también temporalidad y espacios otros que le permiten al sujeto amoroso perderse en un beso, en una mirada o en la simple contemplación de una cabellera. Esta sección analiza la paisajización de la mujer como temporalidad sinestésica y explica cómo esa paisajización es una escena donde ocurre un acto extremo, donde el sujeto amoroso sucumbe en un éxtasis deleitoso o libera a la amada de una condición sufriente.

Anteriormente, se estableció una relación entre la analogía del amor como rosales floridos, lánguidos o muertos. Sin embargo, el poder de la sinestesia en Lara hace florecer más que flores tradicionales. La mujer es una floración en sí. Elementos insólitos tales como perlas, madrigales y suaves corales florecen convirtiéndose en surtidores de placeres dulces en “Clavelito” (1929).

Muy característico del modernismo literario es la descomposición del cuerpo femenino en elementos de la naturaleza que generalmente son objetivados como fuentes de placer. Los dientes devienen perlas, los labios corales, claveles o rosas. La boca de la mujer se paisajiza. En la primera estrofa, el paisaje marino se transforma también en paisaje musical, floración de madrigales que se presenta como un surtidor de mieles que viene a saciar la sed del sujeto amoroso. La mujer como paisaje sinestésico, metonimizada en su boca, es una experiencia de éxtasis deleitoso no solo al paladar, es un refugio donde casi todos los sentidos se embelezan. El acto de besar se convierte en un ritual de sensaciones, colores, texturas y olores. Esa noción ritual se enfatiza al metaforizar la boca como un nido de adoración. Adoración profana que, a su vez, es pasajera y se temporaliza en el sonoro palpitar de un beso. El beso es un instante de eternidad, el amado llega a lo infinito, es una suerte de muerte simbólica que finaliza con el sacrificio del sujeto amoroso quien deja su alma como una ofrenda sacrificial en la boca de su amada. De esta manera, en “Clavelito” el paisaje es un beso experimentado como un derroche de sensualidad que se vive en un instante, el paisaje temporalizado en un beso que es, a la vez, un ritual de sacrificio.

*Como una divina floración de perlas
en rojo marco de suaves corales,
como una floración de madrigales*

*que sus mieles me dé para beberlas
Así quiero tu boca sensitiva
nido de adoración y de embeleso,
aunque sea la ilusión tan fugitiva
como el sonoro palpitar de un beso
Así quiero tu boca tentadora
así quiero llegar a lo infinito
así dejarte mi alma soñadora
prendida en ese rojo clavelito*

Fuente: (Granados, 2008, p. 35).

En “Enamorada” (1932) se observa la descomposición del rostro femenino en un cuadro moral, las asociaciones con flores o perlas preciosas insinúan una decadencia ética que se trasparenta en colores y tonalidades:

*La palidez de una magnolia invade
tu rostro de mujer atormentada
y en tus divinos ojos verde jade
se adivina que estás enamorada*

Fuente: (Granados, 2008, p. 112).

Al igual que en “Clavelito”, en “Enamorada” la boca se metaforiza en panal y coral. Color y sabor que hacen de la boca un surtidor de placer, pero que mediante un beso redime a la amada de su tristeza:

*Dime si tu boca
pequeñito coral,
diminuto panal
es para mí
Sueña con el beso
que te cautivará
rompiendo el bacará
de tu tristeza*

Fuente: (Granados, 2008, p. 112).

La inusual asociación entre el lujoso cristal francés Baccarat y la tristeza hace del beso un instante sonoro que irrumpe, estalla en la cotidianidad para al mismo tiempo cautivar y liberar a la amada de su tristeza y tormento.

“Palmeras” (1933) descompone a la mujer en elementos paisajísticos con evidentes lazos románticos y modernistas que la representan casi con la brocha del periodo azul de Picasso.

*Hay en tus ojos
el verde esmeralda
que brota del mar
y en tu boquita
la sangre marchita
que tiene el coral;
en las cadencias
de tu voz divina
la rima de amor
y en tus ojeras se ven las palmeras*

borrachas de sol

Fuente: (Granados, 2008, p. 140).

Mujer mar, sangre y coral es también cadencia y pasión representadas por las palmeras borrachas de sol que pueden percibirse en sus ojeras, como un anuncio de una suerte de decadencia moral asociada a la languidez. A ese estado misterioso de la languidez le dedica el músico poeta un fox trot en 1933, donde paisajiza el cuerpo de la mujer como un refugio decadentista que mucho recuerda a Darío:

*Sueño con la paz de tus ojeras,
hecha con violetas de maldad.
Deja que se duerman mis quimeras
en tu franciscana soledad
Yo quiero beber en tus mejillas
su febricitante palidez
y he de sorprender en tus pupilas
todo el secreto de su languidez*

Fuente: (Granados, 2008, p. 135).

Hay una coincidencia plástica y metafórica entre el “lila holgazán de tus ojeras” que señalábamos anteriormente de José Antonio Dávila y las “violetas de maldad” de Lara. Ambas apuntan a ese misterio de la femme fatale que irónicamente ofrece una “franciscana soledad” a las quimeras del amado. Sueña, duerme y bebe, el amado se alimenta de la fiebre que empalidece a la amada y espera revelar el secreto que esconde cuando la mire a los ojos. En “Fugitiva” (1935) las palabras y miradas de la mujer escenifican un desfile de sensaciones que se paisajizan en la temporalidad del recuerdo de un beso:

*Un juramento que fue promesa fugitiva,
una mirada que fue mentira,
Un panorama que fue como una pincelada,
que dio a la tarde transparencia de organdí
Jugo de rosas que Dios regó por tus caminos,
labios divinos, que yo besé,
Sólo quedó de la tarde y de tu juramento,
la fugitiva sensación de un beso
que no ha de volver*

Fuente: (Granados, 2008, p. 196).

“El Príncipe vals” (1935) hace de la sonrisa femenina un evento, una verdadera instalación plástica:

*Cuando ríes hay fiesta de besos en mi
corazón
No es solamente la música admirable de tu
alegría, que es contagiosa;
es algo más, es la dulce curva de perlas
que dibujan tus dientes
y el marco de rubíes que hacen tus labios
Por eso tu risa es milagrosa:*

*suenan como las campanas de plata
que colgaran de un rebaño de ovejitas
blancas
y que se agitaran al correr hacia un sol rojo
tan intenso y tan lleno de fuego como tu
boca.
Imagínate una lluvia de gotas de cristal
que bañara suavemente el santuario de mi
alma.
Piensa que si tu risa pudiera volverse
melodía,
yo escribiría con ella un himno de amor
y a la juventud y la belleza*

Fuente: (Granados, 2008, p. 193).

Lara, en su sensualidad habitual, se fascina frecuentemente con algunas partes del cuerpo femenino. La cabellera es, sin duda, una de esas fuentes de hechizo, las hay blondas o negras y llegó incluso, en otro tono, a dedicarle una canción a la “Cabellera blanca” (1932) de su madre. “Cabellera rubia” (1929) muestra un paralelismo entre el cabello y fuentes de agua como manantiales o cascadas. No asombra que en este poema canción afloren además de la adoración por el color rubio, elementos que hemos ya señalado. La paisajización de la mujer pone en escena una situación de éxtasis de sensaciones que se nutren de texturas, brillos, sabores o sonidos. En la segunda estrofa, la cabellera se convierte en un elemento que hechiza al sujeto amoroso llevándolo a una explosión sensorial: es un manantial de seda. Como fuente de placer ofrece una gratificación táctil al sujeto amoroso que sacia su sed de sensaciones en la cabellera de la amada. En la tercera y cuarta estrofas continúa la metáfora del cabello como fuente líquida de placeres y a la vez de intoxicación. Los rizos son hechizos por eso remata el poema canción comparándolos con una cascada.

Las metáforas sinestéticas que paisajizan el cuerpo femenino asimilan la cabellera con fuentes de agua, cuya luz o brillo destaca contraponiendo dos elementos de fuego a su opuesto el agua que es su soporte. Sin embargo, al final del poema, este fuego se vuelve a oponer a otro elemento de agua, esta vez, las lágrimas que ha derramado el sujeto amoroso, aunque no se precisa si ese llanto es de tristeza o de feliz adoración.

En el caso de “Cabellera negra” (1931), Lara nos la presenta como un “laberinto encantado convertido en melena”. Más adelante agrega:

*Cabellera negra,
cabellera bruna:
noche de romance
noche de mis besos bañada de luna
En la quinta estrofa agrega:
Cabellera linda
cabellera oscura:
reina de mis lutos
noche de locura*

Fuente: (Granados, 2008, p. 89).

Los ecos del romanticismo literario son claros en la canción anterior que mucho recuerdan a las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo, la fascinación por la cabellera femenina parece ser un lugar común en los modernistas también. En “A Leonor”, Amado Nervo expresa:

*Tu cabellera es negra como el ala
del misterio; tan negra como un lóbrego
jamás, como un adiós, como un “¡quién
sabe!”*

Fuente: (Nervo, 2003, p. 131).

También le canta José Martí a la cabellera de Rosario de la Peña. En la primera estrofa de “Rosario” se lee:

*Rosario,
En ti pensaba, en tus cabellos
que el mundo de la sombra envidiaría,
y puse un punto de mi vida en ellos
y quise yo soñar que tú eras mía*

Fuente: (Martí, s. f., párr. 1).

En “Cabellera blanca” (1932) de Agustín Lara se paisajiza la figura de la madre asociada al invierno, la plata y la nieve:

*Cabellera de plata,
cabellera de nieve,
ovillo de ternura
donde un rizo se atreve
Escarcha de leyenda
Que brilla en mis pesares,
incienso del recuerdo
quemado en mis altares.
Cabellera bendita,
bañada de tristeza,
invierno hecho de llanto
cuajado en tu cabeza
Cabellera nevada,
madeja de oraciones,
para ti es la más blanca
de todas mis canciones*

Fuente: (Granados, 2008, p. 109).

Sin duda, la más sinestésica de todas las mujeres-paisaje larianas es una de sus obras más conocidas: “Mujer”. Compuesta en 1929, su popularidad se expande en una filmografía importante que se extiende 30 años después de su invención y continúa hasta nuestros días. Granados (2008, p. 44) recoge una lista de películas donde se interpreta el famoso bolero⁶. La lista de sus intérpretes es todavía más vasta. Su primera grabación es de Agustín Lara, pero luego podría decirse que los cantantes iberoamericanos más importantes la han cantado alguna vez y aún se la escucha entrado ya el siglo XXI con artistas como Luis Miguel o Natalia Lafourcade.

“Mujer” es uno de los boleros más exquisitos del músico poeta, digno de ser parte de *Las Flores del Mal* o de *Prosas Profanas*. Su letra tiene grandes resonancias particularmente con “El Himno a la Belleza” de Charles Baudelaire. Los simbolistas se asoman con vértigo ante la belleza como fuente de iluminación suprema. Canta el poeta maldito:

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de
l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.
Tu contiens dans ton oeil le couchant et
l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir
orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une
amphore
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant,
ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent
la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou
Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de
velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique
reine! –
L'univers moins hideux et les instants
moins lourds?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou
Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de
velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique
reine!
L'univers moins hideux et les instants
moins lourds?⁷*

Fuente: (Baudelaire, 2011, p. 33).

En la segunda estrofa de “Mujer” destaca la sinestésica paisajización del cuerpo femenino. Los simbolistas elevan un himno a la belleza, como el camino a lo sublime. En Lara la belleza se encarna en un cuerpo femenino, en una experiencia de extrema sensualidad, donde texturas, aromas o colores producen la misma exaltación y vértigo simbolista, pero en un cuerpo de mujer paisajizado:

*Tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de una majestad,
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad,
la divina magia de una atardecer
y la maravilla de la inspiración,
tienes en el ritmo de tu ser*

*todo el palpitante de una canción
eres la razón de mi existir, mujer*

Fuente: (Granados, 2008, p. 45).

La mujer metaforizada en perfume de naranja en flor es equivalente al atardecer, es un tiempo mágico que hechiza e inspira. La canción inicia así: “Mujer, tienes un veneno que fascina en tu mirar. Mujer alabastrina, eres sensación de sonatina pasional [...]”. En muchas versiones de esta canción se recita un texto largo que construye a la mujer como una manifestación divina en la tierra y enfatiza su poder generatriz. Se reiteran en estos versos, aspectos de las mujeres larianas clásicas como la mujer posibilitadora de la belleza, coincidente con la estética simbolista y como vía de salvación en dos sentidos: como guía del poeta cantor en la adoración de un ideal estético y, por otra, como elemento salvífico en el sentido religioso. Sin embargo, es necesario destacar la cuarta estrofa en tanto aporta un acercamiento a los poderes paisajísticos de la mujer.

*Tus manos son ramas de un árbol
que da sombra y paz y calor y martirio
pero son tus manos hechas para juntarse en
la oración
o para volar como palomas
por el campo de la conciencia de los hombres*

Fuente: (Granados, 2008, p. 45).

Tiene también este poema canción sus nexos con estrategias retóricas simbolistas, donde la sensación del cuerpo femenino ocasiona una especie de alucinación paisajística en el sujeto amoroso. “Parfum exotique” es otro poema de Baudelaire incluido en Las Flores del Mal:

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir
chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil
monotone;
Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et
vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise
étonne.
Guidé par ton odeur vers de charmants
climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,
Pendant que le parfum des verts
tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des
mariniers⁸*

Fuente: (Baudelaire, 2011, p. 34).

La mujer como una isla sugiere profundas imágenes asociadas a la mujer con la tierra como elemento generatriz, a la vez que alucinarla como una isla acentúa la idea de la mujer como algo apartado pero conquistable, un territorio otro, rico en sensaciones. En la parte recitada de “Mujer”, la santa y la pecadora se vislumbran aquí en la mujer árbol moral de doble naturaleza. Entre esas mujeres pecadoras también destaca el vals “Cortesana” (1930). Aquí la mujer fragmentada se paisajiza sinestésicamente:

*Princesa de miel
muñeca de luz
magnolia de suave malín
olor de clavel
sabor a París
marquesa de la flor de lis*

Fuente: (Granados, 2008, p. 65).

Se evidencia aquí la estética modernista admiradora de París como referente tanto de sofisticación como de decadencia. La cortesana, lejos de describirse como alguien oscuro y triste, se eleva a un porte aristocrático que se construye como experiencia sensorial de olores, texturas, sabores y luminosidad. La mujer como muñeca de luz claramente alude al afán simbolista de la mujer como camino a la contemplación de la belleza última y por eso, generalmente en Lara, esa luz que ofrece la contemplación mística de la belleza se considera de orden divino. Algo semejante se puede observar en “Gotas de Amor” (1930), que ocasionalmente tiene una recitación donde se lee:

*No me dejes solo en el mundo, nunca: me
perdería
Tus manos tienen que guiarme por un
sendero
que yo desconozco:
¡qué te cuesta!, no importa que este sendero
esté lleno de espinas,
si voy contigo será bueno, estará lleno de sol*

Fuente: (Granados, 2008, p. 70).

En “Gotas de amor” (1930), la paisajización de la mujer adquiere un tono sacrílego tan dariano que hace del Flaco de Oro un modernista ávido de altares y paganidades. Son evidentes las claras conexiones de Lara con Prosas Profanas. Canta el músico poeta:

*Que nada empañe tu cielo pagano
que mi alma riegue flores en tu altar
y que las gotas de tu amor profano
sean el mejor licor para olvidar*

Fuente: (Granados, 2008, p. 70).

Otro de los boleros modernistas larianos más destacados es “Azul” (1933). En sus estrofas se manifiesta la mujer como una temporalidad paisajizada. La presencia de la mujer se manifiesta en azules:

*Cuando yo sentí de cerca tu mirar,
de color de cielo de color de mar,
mi paisaje triste se vistió de azul
con ese azul que tienes tú
Es un “no me olvides” convertido en flor,
es un día nublado que olvidara el sol,
Azul, como una ojera de mujer,
como un listón azul, azul de amanecer*

Fuente: (Granados, 2008, p. 128).

Darío no lo hubiera podido decir mejor...

Consideraciones finales

Este análisis permite visibilizar las tradiciones estéticas que se manifiestan en la obra del músico poeta y que lo colocan como heredero legítimo del romanticismo, simbolismo y modernismo literarios. El poema canción se convierte en un tiempo otro que rompe con el presente, con la cotidianidad para escenificar un rito. En otro lugar (Fonseca, 2003), analizamos el poema canción como jardín que se presenta en tres modalidades: *hortus amoenus*, jardín maldito y *hortus melancholicus*. En el presente análisis sobre la paisajización del cuerpo femenino, los mecanismos retóricos de la metáfora, la metonimia o la sinestesia sintetizan a la mujer en múltiples sensaciones que combinan texturas, aromas, colores que conforman un espacio otro paradójicamente sagrado en su profanidad. El cuerpo femenino convertido en paisaje es un paraíso donde el sujeto amoroso se embelesa en el vértigo de los sentidos y hasta se abandona a una suerte de muerte sacrificial en el cuerpo de su amada paisajizado como un altar sublime.

Referencias

- Baudelaire, Charles. (s. f.). *Las Flores del Mal*. Biblioteca virtual universal. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>
- Baudelaire, Charles. (2011). *Les Fleurs du mal*. Edité par Cyberpoete.fr. Recuperado de http://cyberpoete.fr/lyres/telecharg/ baudelaire/Baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf
- Bécquer, Gustavo Adolfo. (2004). *Obras Completas*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Darío, Rubén. (2001). *Cantos de Vida y Esperanza, Los cisnes y otros*. Recuperado de http://www.espacioebook.com/sigloxx_98/rubendario/ Dario_CantosdeVidayEsperanza_loscisnesyotros.pdf
- Darío, Rubén. (2013). *Azul*. Santiago de Chile: Pequeño Mundo editores.
- Dávila, José Antonio. (s. f). “Yerba Mora”. Recuperado de <http://www.tainoworld.com/jadavila.html>

- Fonseca, Vanessa. (2003). La mistificación de una quimera, Káñina. *Revista de Artes y Letras*, 1(27), 51-67.
- Freud, Sigmund. (2018 [1913]). *Totem y Tabú. Algunos concordancias entre la vida anímica de los salvajes y los neuróticos*. Madrid: Akal.
- Granados, Pavel. (2008). *Agustín Lara, Canciones*. Puebla: Océano: Litografía Magno Graf S. A. de C. V.
- Ionescu, Carla. (2016). *The Enduring Goddess. Artemis and Mary, mother of Jesus*. (Tesis de Doctorado en Filosofía). Universidad de York en Toronto, Ontario. Recuperado de https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/32726/Carla_Ionescu_Dissertation_Manuscript.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Lipovetsky, Gilles. (1997). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Machado, Antonio. (1983). *Poesía*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Mircea, Eliade. (1988). *Tratado de Historia de las Religiones*. México: Ediciones Era.
- Martí, José. (s. f). “Rosario”. Recuperado de <https://www.poemas-del-alma.com/rosario.htm>
- Nervo, Amado. (2003). *Antología Poética*. Córdoba: Ediciones Sur.
- Ruiz Castellanos, Carmen. (2010). La audaxia léxica en la poesía de Julio Herrera y Reissig. *Syntaxis*, 23-24(1990), pp. 62-71. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-audacia-lexica-en-la-poesia-de-julio-herrera-y-reissig/>

Notas

- 2 Mejor conocido como el Flaco de Oro, Agustín Lara es uno de los compositores mexicanos más destacados y prolíficos de su época. Fue pianista e intérprete; su peculiar voz impuso un estilo bolerístico único. Sus creaciones han recorrido toda América Latina, España y exhiben una inmensa variedad de ritmos desde vales a danzones, desde pasodobles a tangos, entre otros muchos más. Esta obra supera las 700 canciones en las que su lírica modernista y decadente lo enlaza con tradiciones literarias y estéticas anteriores y contemporáneas. Ícono de la escena musical mexicana de mediados del siglo XX, también destacó en la radio, televisión y cine. Su vida amorosa plagada de historias de celos, ansiedades y pasión vio desfilas a numerosas esposas, entre ellas la actriz María Félix, a quien dedicara, entre otras canciones, la famosa “María Bonita”. A casi 50 años de su muerte, la obra de Lara sigue viva no solo en el imaginario amoroso latinoamericano, sino que su producción musical sigue siendo interpretada por nuevas generaciones de artistas.
- 3 Ionescu (2016) también aporta documentación sobre cómo el apóstol Juan, encargado de cuidar de la Virgen María por mandato del mismo Jesús desde la cruz, hizo de Éfeso su hogar mientras la virgen vivió.
- 4 Oh vellón, rizándose hasta la nuca / Oh bucles, O perfume saturado de indolencia! / Extasis! / Para poblar esta tarde la alcoba oscura / con recuerdos adormecidos en esta cabellera / Yo quiero agitarla en el aire como un pañuelo (Traducción de Biblioteca virtual universal [Baudelaire, s. f., p. 21]).
- 5 Meterías al universo entero en tu calleja (1857) ¡Mujer impura! El hastío torna tu alma cruel. / Para ejercitar tus dientes en este juego singular, / Necesitas cada día un corazón en el pesebre. Tus ojos, / iluminados cual tiendas / Y tejos llameantes en los festejos públicos, / Utilizan insolentemente un poder prestado, / Sin conocer jamás la ley de su belleza. / ¡Máquina ciega y sorda, en

crueledades fecunda! Salutífero instrumento, bebedor de la sangre del mundo, /
¿Cómo no tienes vergüenza y cómo no has visto, / Ante todos los espejos,
palidecer tus atractivos? / La grandeza de este mal en que te crees sabia / ¿No
te ha hecho nunca retroceder de espanto, / Cuando la natura, grande en sus
designios ocultos, / De ti se sirve, ¡oh mujer! ¡oh reina de los pecados Sin
conocer jamás la ley de su belleza. De ti, vil animal—, para amasar un genio? /
¡Oh, fangosa grandeza! ¡sublime ignominia! (Traducción de Biblioteca virtual
universal [Baudelaire, s. f., p. 22]).

- 6 *Virgen de Medianoche* (1941, Alejandro Galindo), *Mujer* (1946, Chano Urueta), *Mujeres en mi Vida* (1949, Fernando A. Rivero), *La mujer que yo amé* (1950, Tito Davidson), *Por qué peca la Mujer* (1951, René Cardona), *Víctimas de divorcio* (1952, Fernando A. Rivero), *La vida de Agustín Lara* (1958, Alejandro Galindo), *La vida de Pedro Infante* (1963, Miguel Zacarías).
- 7 ¿Vienes del cielo profundo como sales del abismo, / oh Belleza? tu mirada,
infernally divina, / otorga confusamente la gracia y el crimen, / y podemos por
eso compararte con el vino. / Contienes en tu ojo el atardecer y la aurora; /
esparces los perfumes como una tarde tormentosa; / tus besos son una poción
y tu boca una vasija / que hacen al héroe cobarde y al niño valiente. / ¿Saliste
del abismo negro, o bajaste de las estrellas? / El Destino encantado va tras tus
enaguas como un perro; / dejas caer al azar la dicha y los desastres, / gobiernas
todo y no respondes de nada. / Caminas por encima de los muertos, Belleza,
de quienes te burlas; / de tus joyas el Horror no es la menos adorable, / y
la Muerte, entre tus más queridas rarezas / sobre tu vientre orgulloso danza
amorosamente. / Lo efímero cegado vuela hacia ti, vela, / crepita, arde y dice:
¡Bendigamos la antorcha! / El amante sin aliento inclinado sobre su amada /
se ve como un moribundo acariciando su tumba. / Que vengas del cielo o del
infierno, ¡qué importa / Oh Belleza! ¡monstruo enorme, aterrador, ingenuo! /
Si tu ojo, tu sonrisa, tu pie, me abren la puerta / de un infinito que amo y
jamás he conocido? / De Satán o de Dios ¿qué importa? Ángel o Sirena, / ¿qué
importa, si haces — hada de cara aterciopelada, / ritmo, aroma, luz ¡oh mi
única reina! — / el universo menos horrible y los momentos menos pesados?
(Traducción de Biblioteca virtual universal [Baudelaire, s. f., p. 20]).
- 8 Cuando entorno los ojos bajo el sol otoñal / Y respiro el aroma de tu cálido
seno, / Ante mí se perfilan felices litorales / Que deslumbran los fuegos de un
implacable sol. / Una isla perezosa donde Naturaleza / Produce árboles únicos
y frutos sabrosísimos, / Hombres que ostentan cuerpos ágiles y delgados /
Y mujeres con ojos donde pinta el asombro. / Guiado por tu aroma hacia
mágicos climas / Veo un puerto colmado de velas y de mástiles / Todavía
fatigados del oleaje marino, / Mientras del tamarindo el ligero perfume, / Que
circula en el aire y mi nariz dilata, / En mi alma se mezcla al canto marinero
(Traducción de Biblioteca virtual universal [Baudelaire, s. f., p. 21]).

Notas de autor

- 1 Costarricense. Ph. D. en Comunicación Publicitaria por la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos. Docente de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva e investigadora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas, ambos de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: vafons@gmail.com