

# El amor y su(s) canción(es): algunas notas sobre el género

*Paula Miranda.*

*Mariechen Euler.*

*"Todas las letras de mis canciones las  
he vivido y sentido y jamás he podido  
escribir por escribir"*

-Mario Clavel-

## INTRODUCCIÓN

La canción romántica existe con una gravitante presencia en el imaginario latinoamericano, no sólo como una manifestación más de la cultura de masas, sino como una simbólica profundamente arraigada en las identidades de nuestro continente, expresión estética de indudable sentido ético y moral. Ella, lejos de lo que podría creer el crítico apocalíptico [\[1\]](#), no es enmarcable en el reduccionista concepto de alienación cultural, más todavía si situamos su análisis en una perspectiva de género, mediante la cual nos aproximamos a esta manifestación con una mirada renovada, alejándonos del vaciado que ha hecho cierta sociología de las manifestaciones de la cultura de masas (Mattelart) y acercándonos productivamente a ella. Esta mirada nos permite comprender la canción romántica en sus diversas implicancias: éticas, estéticas, filosóficas, semióticas y comunicacionales; y en sus diversas facetas: de poder, de identidad, de interrelación íntima y social. Así, podríamos pensar que esta expresión musical mucho dice de las diversas luchas, negociaciones y colonizaciones que se dan en las relaciones humanas, especialmente en las relaciones amorosas entre hombre y mujer. Así, hablar de las canciones de amor, es hablar también de relaciones intergeneracionales íntimas y socioculturales, sincrónicas y diacrónicas, donde el poder central se difumina en múltiples redes y las marginalidades relativizan su lugar periférico. El poder vigilante de nuestras sociedades, el panóptico de Foucault, se inserta al interior de la relación amorosa, controlando los deseos y pasiones de hombres y mujeres. Así, el

control que se ejerce mutuamente en la relación de pareja, no sólo aseguraría la fidelidad mutua, sino también las bases sociales de la familia y el matrimonio burgués.

Hemos centrado nuestro interés en el bolero, pues él ha teñido profundamente toda la canción romántica latinoamericana, dejando su huella estética en un sinnúmero de expresiones musicales, como son el blue, la balada, la salsa, el pop, la canción country o el tango.

El bolero se halla muy enraizado en nuestra conformación individual y colectiva, desde las antiguas tardes de radio hasta las telenovelas, desde el mítico Agustín Lara de nuestros abuelos hasta el Luis Miguel de nuestros días. Identidad nacional, búsqueda de patrias comunes, nuevas formas de participación política y estética, muy cercanas al placer y a la entretención.

## EL AMOR

Hablar del amor es hablar fundamentalmente del o los discursos que se construyen en torno a él. Discursos que nos son entregados como en un repertorio a la hora de amar y discursos que reapropiamos, que aceptamos o rechazamos, pues "nada puede suceder en nosotros que no sea permitido por nuestra biología"[\[2\]](#) cultural. En este sentido el amor es capaz de situarse más allá de los discursos que lo constituyen, pues es también, y sobre todo, sensaciones, emociones, síntomas. Sin embargo, la única manera de asirlo es a través de sus discursos, la única posibilidad de comunicarlo es a través del "conversar", aunque Julia Kristeva piense que su experiencia es incomunicable y solitaria y que "sólo existe el lenguaje algo histórico del después"[\[3\]](#).

El discurso amoroso no es nunca totalmente articulado ni llega a congelarse en una simbólica universal y única, él se construye en el conversar de los enamorados, no se habla del amor en abstracto, se habla siempre a un tú que se desea amar, inventar o poseer.

Estamos hablando del amor de pareja, pues en su constitución convergen muchos otros tipos de amor, sino todos. Todos los amores intersectados por la necesidad de entablar una relación que nos dé motivos, respuestas, razones para existir. ¿Qué amamos entonces? No lo sabremos por el momento, pero estamos condenados a buscar o construir objetos de amor. Y el discurso amoroso es eso, de ahí su relación con la búsqueda de absolutos, con la metafísica, de ahí su permanente imposibilidad y su sed de infinito.

## LA CANCIÓN ROMÁNTICA

La canción romántica nos está hablando de cómo "conversamos" nuestras relaciones, pero también cómo y en qué condiciones se produjo la comunicación amorosa en épocas anteriores, donde se fue cristalizando una determinada forma de decir y "conversar" el amor. El bolero actualizaría en cada canción una enorme tradición cultural.

La canción de amor no pertenece a ningún ámbito en particular, pero representa al ser enamorado en cualquier tiempo y lugar. Esto lo logra a través de un juego que pone en relación dinámica lo individual y lo universal, lo cotidiano y lo trascendente, la lengua y el habla. La canción romántica, a diferencia del "gran arte", valoriza profundamente el sentido común, la frase hecha, el sentir común, pertenece a otro estadio del desarrollo de la humanidad, al del carnaval.

Más allá de la naturaleza intrínseca del bolero éste activa un circuito comunicacional muy complejo, por cuanto sirve no sólo como pauta de comportamiento (amoroso), sino que puede actuar como objeto intercambiado entre los enamorados, de ahí su característica de arte cosificado y su atractivo para los que lo comercializan.

Finalmente, el bolero acompaña una manera muy peculiar de participar e interactuar en sociedad: el ritual del baile, muy cercano a la ética y estética del carnaval y la fiesta.

## CANCIONES, MELODRAMAS Y MODERNIDADES

García Canclini se pregunta desesperadamente por qué las diversas expresiones del melodrama han superado las barreras ideológicas y políticas en nuestras sociedades. Por qué han pervivido como ninguna otra estructura cultural, ocupando el lugar de la "posrevolución" [\[4\]](#).

A esto responderá Martín Barbero, indicando que ahí, en mitad de la cultura de masas es donde se produce "el reconocimiento social" de un nuevo tipo de ciudadano, más cosmopolita y sofisticado, pero cada vez más carente de afectos y relaciones íntimas gratificantes, agregaríamos nosotras.

Por su naturaleza conversacional y confesional el bolero ocuparía un importante lugar en las relaciones humanas, durante la década de 1930 implicó un espacio posible de canje amoroso verbal, se introdujo en el imaginario privado de la gente, funcionando como ritual amatorio, pues

él era y es capaz de " cantar con precisión nuestros amores y desamores y recuperar en un instante todo nuestro pasado"[\[5\]](#). Para los que fueron jóvenes entre la década del 30' y el 60' el bolero ofreció modos de comportarse en la intimidad, pues proponía éticas y estéticas aplicables a las diversas etapas y a los distintos tipos de enamoramiento, "permitiéndoles (a las parejas) roces y proximidades que la antigua separación social de los sexos les solía vedar"[\[6\]](#)

Es preciso señalar que las décadas en que el bolero logra su apogeo coincide justamente con la época de la gran depresión económica del 29' y el período de las dos guerras mundiales, además de una ferviente actividad político social en América Latina y de la creciente urbanización e industrialización de nuestros países. La canción romántica sería fuente de catarsis colectiva, una gran posibilidad de liberar frustraciones y dar confort a las penas, no sólo a las del alma, sino también a las económicas, sociales y políticas.

El tango pondrá en escena a los hijos de los delincuentes y las prostitutas y el bolero aportará con sus historias trágicas de amor a toda una "erótica" de las relaciones humanas. Durante el día la vida de la gente transcurre entre industrias, barriadas y cités, mientras en las noches esa misma gente se vuelca a los bulevares, a las boites y a los salones de baile. Ambos géneros transgreden morales y estéticas de la época, y sus propuestas son de avanzada en relación al poder y al orden impuestos por la sociedad burguesa, aunque con el tiempo se vayan oficializando y vayan perdiendo su matiz transgresor. En nuestros tiempos la canción romántica se instala como parte de esta gran representación simbólica de los medios de comunicación, a través de la cual la gente ejerce nuevas maneras de participar, de identificarse y entretenerse. El bolero y la canción romántica en general, han sido distribuidos y redistribuidos por la industria cultural latinoamericana, sobre todo mexicana, a la par de otras producciones culturales (telenovelas, videoclips, revistas femeninas), ocupando un importante lugar simbólico y ético en la vida afectiva de las personas. Nunca, en la historia de la humanidad, la gente había vivido tan centrada en sus representaciones simbólicas y tan expatriada de sus propias realidades. En este escenario el bolero cumpliría la función de "venganza simbólica"[\[7\]](#) de las mujeres, pues esta canción portaría todo lo posible (y permitido) en el amor, pero también todo lo prohibido: "Soy el pecado que te dio/nueva ilusión en el amor,/soy lo prohibido". Sólo ahí la mujer, ejercería su posibilidad virtual de amar con pasión, enloquecer y morir por amor, podría también engañar, ser adúltera y prostituta, sin necesidad de serlo en la realidad.

Cabe hacer notar que el bolero es muy diferente en su génesis a otras manifestaciones de la industria cultural de masas, pues sus fuentes provienen primordialmente de la cultura oral centroamericana y africana, aunque haya sido gracias a la radio y a su reproducción discográfica que alcanzó niveles de consumo masivos.

## EL AMOR Y UNA DE SUS CANCIONES: EL BOLERO

En la canción romántica, es posible ahondar en lo que podríamos llamar una poética o una filosofía de la relación amorosa, no sólo porque la canción privilegia la "puesta en escena" de relaciones amorosas tormentosas y dolorosas, sino porque ella está diciendo el amor de la única manera que es posible comunicarlo: metafóricamente. Ahí donde lo importante es la enunciación más que el contenido, la canción romántica dirá mucho más del amor que cualquier otro discurso. Más porque no analiza ni reflexiona, se entrega a las reglas del juego amoroso como si él fuese su mismo objeto, emerge en el mismo lugar donde tiene sitio el arrebato y la locura, espacio donde desaparecen las personas y aparecen los fantasmas y los sueños. Creemos que lo más cercano a la experiencia de la relación amorosa son justamente sus canciones, de ahí la identificación con ellas cuando queremos amar. En esa operación de recepción yo siempre ocuparé el lugar de uno de los dos sujetos involucrados en el discurso amoroso, eligiendo siempre aquella imagen en la que sienta más dolor, "una larga cadena de equivalencias une a todos los enamorados del mundo"[\[8\]](#)

Nuestro interés consiste en descubrir cómo se va construyendo el "yo" y el "tú" en este discurso amoroso, el hombre y la mujer en estas relaciones de identificación-posesión. Su pervivencia en el imaginario latinoamericano, dice mucho de lo que deseamos y creemos, de cómo vemos al otro y de cómo somos o como queremos ser. Joan Manuel Serrat ha llegado a decir que el bolero es la filosofía de los pueblos latinoamericanos, pues se instala, agregaríamos nosotras, en una zona estratégica para la socialización, donde se intersectan varios registros: culturales, genéricos, estéticos, éticos, afectivos, políticos.

## SIMBOLICAS Y ETICAS DEL BOLERO

El bolero es la actualización de una conversación amorosa, un yo le habla a un tú, las circunstancias que rodean esta conversación son ahistóricas y atópicas. La finalidad es la declaración del amor o del desamor, sus figuras van construyendo "frases" para las distintas etapas del enamoramiento.

Los tópicos del bolero se centran en el amor, casi siempre sufriente y maltratado.

La imposibilidad de ser sin el otro aparece frecuentemente en las canciones. Sartre pensaba que la única posibilidad de que el ser-en-sí trascendiera hacia el otro, era a través del amor, gracias a él sería posible justificar nuestra existencia, de ahí la amenaza y fragilidad permanentes de la existencia humana, pues su desarrollo pleno dependería siempre de otro. En el bolero la vida propia siempre se cifra en relación a otro, el yo (masculino) desea completarse en un tú (femenino). Al igual que en Eros, donde el amor se entiende como el deseo de algo de lo que se carece, el bolero buscará en el otro mucho más que "otro", buscará la verdad, la belleza, el bien, el infinito. Para lograrlo a veces dominará, como en el amor posesión del Fedro de Platón y otras veces se unirá al otro, como en el amor de la diosa Diotima. O amor dominación o amor unión. El deseo de unión con el ser amado aparece constantemente en el discurso del bolero, unión sin límites, sueño de unión total: "...llévame prendido en tus cabellos/llévame oculto entre tus labios/pero llévame, llévame al fin".

La imposibilidad de existir si el ser amado no está le da al amor su carácter de fragilidad y fugacidad. En *Sin ti* ("Sin ti/no podré vivir jamás, y pensar que nunca más/ estarás junto a mí.../Sin ti/ya es inútil vivir/ como inútil será el quererte olvidar"), la ausencia del otro provoca deseos de muerte, sensación de estar incompleto. El otro es el objeto de amor, pero también el que constituye al sujeto enamorado.

En *Contigo en la distancia* esta necesidad del otro es más optimista: "No hay bella melodía/en que no surjas tú/ ni yo quiero escucharla/ si no la escuchas tú;/es que te has convertido/en parte de mi alma...Ya nada me conforma,/si no estás tú también...".

Es paradójal que la relación amorosa se dé siempre en el marco del dolor y en la amenaza de muerte. La pulsión de muerte subyace a toda relación, ahí donde dos se encuentran para amarse la muerte será siempre una aliada, ya sea para perpetuar el amor hasta la eternidad o bien para acoger a algún enamorado despechado: "usted me desespera/ me mata, me enloquece/ y hasta la vida diera/por vencer el miedo/ de besarla a usted". Romeo y Julieta se enamorarán de la muerte, de la imposibilidad de concretar su unión, allí impera el amor "de agresión y fusión, de castración y gratificación, de resurrección y de muerte"[\[9\]](#). Morir de amor, máxima prueba del amor romántico. Con Shakespeare queda esto inmortalizado. Romeo y Julieta encontrarán la razón de su amor en la muerte, no se sabe, desde que ellos existen, si los adolescentes se enamoran entre ellos, o aman más la imposibilidad del acto, el peligro, la transgresión. "Los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa"[\[10\]](#)

El espacio textual y emocional de este discurso amoroso sólo permite hablar de un yo y de un tú, indisolubles, sujetos de la enunciación, sin historia, sin lugar, sin recuerdos. El yo deseará completarse en el otro, ya sea fusionándose o sometiendo(se). El yo será el sujeto que inventa un modelo al cual amar y venerar. Este "objeto metafórico del amor"[\[11\]](#) concentrará en sí no sólo los anhelos de absoluto del yo deseante (felicidad, verdad, belleza), sino que será a la vez su condena. Este juego polar no sólo convertirá al otro (mujer) en objeto de deseo, sino que entrampará al yo en la eterna insatisfacción y frustración: "sin ti no podré vivir jamás". El yo buscará justificarse en el otro, ser en relación al otro: "usted es la culpable de todas mis angustias y todos mis quebrantos"; aunque para esto tenga que inventarlo. A veces el objeto se idealiza, otra se sataniza. Pero el sujeto deseante quiere a las dos, a la mater acogedora y fiel y a la amante pervertida. A la "Virgen de medianoche" le canta el argentino Leo Marini. El bolero, además, reduce otras antinomias a binomios complementarios: vida/muerte, culto/popular, sagrado/profano. El que ama, quiere ser feliz, pero también quiere enloquecerse y morir.

Una serie de dicotomías acompañarán la "naturaleza" amatoria. La felicidad perseguida se volverá frustración, dolor o melancolía. El amor, que aspira filosóficamente al bien y a la verdad, producirá seres capaces de realizar grandes males y de mentir. El que ama busca perpetuarse y trascender, y lo que encuentra es vacío y regresión. La esperanza lleva a la desesperación. Y la compañía a la soledad. La utopía de amar se basa siempre en una nostalgia (nóstos: retorno/ álgos: dolor), en un retorno al dolor. Somos dueños de alguien, pero el amor nos hace esclavos. Se aspira a la plenitud,

pero todo en él es carencia y fragilidad. "Bésame como si fuera esta noche la última vez". El amor nos hace vivir, pero estamos siempre dispuestos a morir por él.

Este YO-TU construirá un "te amo" casi vaciado de sentido, ese "te amo" no dirá nada de "yo", ni de "tú", y tampoco del amor que existe entre ambos, será un remedo, "te quiero porque te quiero". Barthes dirá que el "te amo" carece de matices y de lugar, no pertenece ni al campo lingüístico ni al semiológico "Su instancia será más bien la música...ahí el deseo no es ni reprimido ni reconocido, sino simplemente gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: *te-amo*." [12] El te-amo del bolero es así un mantra que no reconoce sujetos, que no le importan las personas, sino sólo el **poder** decir: te-amo.

En esta relación hay mucha necesidad de posesión, más que amar al otro se quiere someterlo o ser prisionero, hacerlo mi cautivo, colonizarlo. En el bolero el androcentrismo invierte su sistema de poderes, pero no borra la idea de la propiedad y la posesión: " soy prisionero del ritmo del mar"; "tuyo es mi corazón/ tuyo es todo mi ser/ tuyo es, mujer".

La sociedad panóptica, activaría también en la relación amorosa el esquema de la prisión y la vigilancia. El ser sometido, lejos de sufrir, se goza y se deja seducir en su calidad de tal.

La relación entre amo-esclavo encuentra su antecedente literario más próximo en la poesía provenzal del siglo XII, donde queda consignado el paso de la relación vasallo-señor feudal a la relación trovador-dama. Asociados al amor estarán los conceptos de servicio, cortesía, vasallaje, sufrimiento y desigualdad social: "He aprendido tanto a sufrir/ que soy vuestro para siempre" [13]. A estas composiciones trovadorescas se unirán más tarde los tratados de amor cortés, como una manera de reglamentar el amor y retener, aunque sea a nivel simbólico, algunos rasgos del orden feudal.

Teobaldo I de Navarra bien podría haber escrito: "no te puedo dejar aunque quisiera/ debo llevar, debo seguir entre cadenas", pero estos versos los compone Palmenia Pizarro, "sólo" ocho siglos después.



En esta dependencia absoluta del yo-tú hay elementos que se vuelven amenazas permanentes: el viaje, siempre hay un tú que abandona o un yo que debe marcharse: "en nombre de este amor te digo adiós"; la distancia; la historia. Amar implica borrar la memoria, "si logras que yo olvide también/ haremos un milagro de amor". Todo lo que es liberador en la existencia, se vuelve en la relación amorosa amenaza.

Hemos dicho que el bolero construye idealidades, universales, no le importan las anécdotas ni la historia, lo doméstico y lo singular no tiene lugar aquí. La identificación del receptor se produce gracias al juego entre lo universal y lo particular, el receptor del bolero piensa y siente que las palabras cantadas podría haberlas escrito él, de hecho las canta en voz baja mientras escucha el disco. El bolero sí que habla "por mis palabras y mi sangre".

Los personajes de la conversación amatoria no son tales, son sólo fragmentos de cuerpos: labios, bocas, cabello, corazones, manos, ojos. El corazón será sin duda el favorito, órgano del deseo y recipiente de todos los dolores (corazón oprimido) y todas las alegrías (aceleración cardíaca). La mujer no emerge jamás entera, su cuerpo se reconstruirá en base a la mirada, interesada y selectiva, de quien la dice: "Hay en tus labios en flor/un veneno mortal/ son tus caricias de amor/un delirio sensual". Los pedazos de cuerpo estarán en función de síntomas: agitación, palpitaciones, desfallecimiento, ardores, "lágrimas de sangre". Estas convulsiones físicas aparecen en relación al sufrimiento, de hombres y de mujeres, y se encargarán de tatuar los cuerpos: heridas abiertas, huellas imborrables, tatuajes: " en tu carne llevarás la marca/ del dolor que no supiste comprender". Estas huellas, ejercidas con violencia e impunidad sobre el cuerpo del otro, transgreden la ética del amor, para poseer a mi amado deberé marcarlo como se marca a fuego el ganado.

El amor romántico, que construye mujeres-modelos, idealidades del bien o del mal, se inventa también un yo androcentrista que gusta de la antropofagia, él quiere ser devorado, contenido: " eres hoguera insaciable/ que consume mi razón".

A nivel psíquico la experiencia amorosa reposa sobre el narcisismo y su necesidad de crear objetos idealizados del amor. Enamorado de su propia imagen, Narciso no puede amar nada porque él no es nada. Incluso al hablar de un nosotros no se plantea la delimitación de quién soy yo y quién eres tú. El otro importa sólo y exclusivamente en relación a mí. Conquistar al otro implica que lo invento a mi medida, según mi necesidad económica y afectiva.

## OTRAS TRANSGRESIONES DEL BOLERO

Las primeras versiones del bolero provienen de los negros de las Antillas, quienes al ritmo de tambores cantan sus ansias de libertad y su rebeldía. Estas manifestaciones son prohibidas por los obispos centroamericanos, quienes las califican de "revolucionarias y pecaminosas" [\[14\]](#) De esta tendencia son los boleros *Lamento borincano* y *Angelitos negros*, ambos de una fuerte carga antirracista. Con el pasar del tiempo el bolero se recubre con temas amorosos y románticos, aunque no por eso menos trasgresores. La sensualidad, el erotismo y la pasión que simbolizan y transmiten son elementos de una alta "peligrosidad" para la moral y las buenas costumbres de la época. En Chile, por ejemplo, el bolero nace amparado por las casas de prostitutas y sus artistas se mueven entre el Lucerna y La tía Carlina: "Te fuiste, puta, dejándome sin tus pechos que me daban de mamar. Otra en sus senos me ha de acurrucar, otra, a la que nunca jamás podré amar".

Mencionábamos anteriormente el lugar simbólico de importancia que ocupa el bolero para los nuevos ciudadanos de las urbes latinoamericanas, demasiado cansados del desarrollo y la modernización. Sólo más tarde, la industria del espectáculo, que todo lo devora, aceptará y comercializará esta estética sin grandes reparos morales o éticos.

## TUYA SOY

En el bolero, las mujeres, que son el centro del deseo del otro, no serán nunca visibles ni concretas. Cuando emerge su cuerpo, éste lo hará en fragmentos.

La mujer obtiene su identidad y su status de sujeto, única y exclusivamente a través del amor: "La mujer que al amor no se asoma no merece llamarse mujer". Queda cifrada, entonces, su existencia al ámbito amoroso, sólo allí podrá ejercer sus poderes, ya sea encubierta o explícitamente. La

sutileza es el arma que más usará, con ella hará enamorarse, enloquecer y perderse al hombre, éste ha inventado así un objeto que sólo vive y existe para él, pero que a la vez lo destruye. La única posibilidad que tiene la mujer de aparecer en escena es a través de la mirada y la voz de un hombre, quien la elevará a través de la veneración amorosa para convertirla en lo sagrado o en lo endemoniado, nunca en persona. Aunque ella sea lo deseado jamás tomará consistencia corporal, no es posible reconstruir su cara ni su figura, aunque se hable hasta el cansancio de su belleza y sensualidad.

En el ámbito lingüístico, la mujer pasa a ser la receptora ideal, pues al no ser considerada como sujeto, queda petrificada en un espacio metafísico cerrado y mudo, sin posibilidad de defensa o de respuesta, su mutismo es condición para que el yo que ama siga teniendo un discurso totalmente alocutorio. El "Me gustas cuando callas porque estás como ausente" resuena implícito en todos los boleros.

Pero la invisibilidad de la mujer es sólo aparente. Ella ocupa un lugar preponderante en el circuito comunicacional. La mujer como receptora ideal se sitúa en un lugar privilegiado del discurso, puesto que a ella y de ella se habla y sin ella no existe la comunicación.

Es en el tipo de relación entre el yo y el tú, posesiva y subordinada, que la feminista Shulamith Firestone cree ver la causa de la corrupción del amor. Por el total desequilibrio de poder el amor no es posible entre los sexos, esta relación tendría su base en la desigualdad genérica: "El amor es el baluarte de la opresión de las mujeres" y el amor romántico "sólo refuerza las estructuras del sistema de clases basadas en los sexos"[\[15\]](#). La solución maniquea al problema sería optar por sí mismo y escoger una vida sin amor. Pero el amor no es sólo un problema a resolver, es una realidad inexorable, marca cuerpos e identidades. Es en el tipo de relación amorosa, en permanente lucha de poderes y posiciones, donde habría que buscar nuevas respuestas al tema [\[16\]](#) la canción romántica en el imaginario social. María Elena Herмосilla ha hecho un fundamental aporte al tema en nuestro país, al estudiar la relación del público femenino con la radiofonía. Al respecto consultar: María Elena Herмосilla "La radio: algo más que compañía", en Mujer y radio popular, María Cristina Matta. coord. y otras (Quito: Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, 1995).

## *ESTOY ENAMORADO*

El hombre aparece en el discurso de la canción romántica mostrando su lado débil, él caerá derrotado por el pecado de amar a una mujer.

El macho arrogante se "feminiza" y deja abierta la posibilidad de cambiar. El macho del corrido mexicano se ha "rajado" y ha cedido su lugar a un cursi y romántico trovador. Este hombre nuevo completa su yo al reflejarse en la imagen de la amada. Amada que es construida por él y que, sin embargo, lo destruye. El hombre, en este sentido, será el eterno buscador, el aventurero incansable en busca, sobre todo, de la "imagen" de la mujer soñada. Este hombre, que define su objeto, se vuelve presa de él. Aquí la relación amor-guerra que convertía a los hombres antiguos en raptos y conquistadores de mujeres, en la modernidad ha transformado a los raptos en verdaderas víctimas de su presa, ellos devienen objeto y la raptada se erige como sujeto que domina y posee. Este nuevo hombre aparece ya con los trovadores cortesanos, quienes se sitúan en un lugar siempre inferior en relación a la mujer, tanto en términos sociales como valóricos y físicos. El hombre baja de su caballo y se arrodilla ante la dama o bajo su balcón.

## *ALMA MIA*

El alma se muestra en el bolero en un juego de suplantaciones, ya que el cuerpo no puede aparecer representado, el alma es la depositaria del amor: "Hay en mi alma vida un gran amor,/ un solo amor el de tu alma", y es ella quien queda herida cuando aparece el sufrimiento: "y mi alma, muy triste y pesarosa/ a las flores quiere ocultar su amargo dolor". Por otra parte el alma tiene la capacidad de comunicarse con Dios: "Dos almas que en el mundo/ había unido Dios". La presencia del alma en el bolero denota una relación con la fe y la religiosidad que aparece siempre como un sub- texto cultural occidental; aquí el amor hará posible la trascendencia a otra realidad, vía sufrimiento. Para alcanzar a Dios hay que sufrir. Sólo el dolor hará posible la entrada a la Eternidad. En este marco aparece el pecado, "Yo no sé si este amor es pecado que tiene castigo,/ si es faltar a las leyes honradas del hombre y de Dios". Pecado de la transgresión, hay leyes que se deben respetar, la fidelidad, el no desear a la mujer del prójimo "Yo sé que aunque tu boca me enloquezca,/ besarla está prohibido, sin perdón/ y sé que aunque también tú me desees,/ hay alguien interpuesto entre los dos". La mujer será la eterna pecadora: "¿Por qué te hizo el destino

pecadora/ si no sabes vender el corazón?". La mujer, simbolizada entre la virgen y la prostituta, la santa o la malvada, pondrá en juego sus poderes en el encuentro con el otro, y en el bien o mal que le haga a ese otro. Es el objeto movilizador de las pasiones o del amor sublime y es ella la responsable de que el hombre sufra en las llamas del infierno amoroso o se salve: "Usted es la culpable/ de todas mis angustias/ y todos mis quebrantos".

La mujer también ronda la locura, deslinde del infierno. La provoca o la experimenta: "Usted me desespera/ me mata, me enloquece/ que hasta la vida diera/ por vencer el miedo/ de besarla a usted".

Querer formar pareja se entiende como lo "normal", obviar esto es rondar la demencia: "quién sabe por dónde andarás/ quién sabe qué aventuras tendrás...". El bolero *Perfidia* muestra el dolor del hombre abandonado por esta mujer loca que ha dejado su amor (redentor) para transformarse en una nómada.

#### OTRAS FORMAS DE LA "PUESTA EN ESCENA"

Quisiéramos en este punto detenernos a pensar el bolero como una forma de puesta en escena del amor. El enamorado habla de cierta manera, construye objetos modelos a los cuales amar, hace aparecer o desaparecer personajes. Los diálogos (monológicos) se dan en determinados escenarios, casi siempre la noche acompaña a los enamorados, todo otro espacio es difuso o inexistente. Así la escena del amor, en el bolero, es fundamentalmente el cómo se dice lo que se dice, porque por medio de la palabra se desea poseer al ser amado y en el acto del conversar se cumple esta función. "Canje verbal" para las parejas, lo ha llamado Néstor Leal. Más allá del bolero, creemos que todo discurso amoroso es una puesta en escena, un simulacro, una actuación. El amor es sobre todo las palabras de amor que se dicen los enamorados, las cartas de amor, el amor de transferencia que nace en la consulta psiquiátrica entre paciente y médico, "las escenas" que protagonizan los amantes, las canciones de amor. Todo una puesta en escena calculada y repetida, pero, por suerte, siempre desbordada y reinventada.

En el espacio del bolero es posible la ingenuidad, estado psíquico que permite que alguien crea en alguien, aún sabiendo que éste puede estar mintiendo. Espacio de verosimilitud total, de entrega total, de inocencia total. "Dí que me quieres, aunque sea una mentira, dí que me quieres".

Tocando el tenue velo del amor humano, el bolero ha sabido dar cuerpo poético y musical a la conversación amorosa, que sería muy diferente si él no hubiese aparecido en escena.

---

## NOTAS

\*.- Trabajo publicado en el Anuario de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Nº 2. Santiago, 1997.

1.- Al respecto consultar Eco, Humberto Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.(Barcelona: Lumen, 1973).

2.- Humberto Maturana en Amor y Juego. Fundamentos olvidados de lo humano (Desde el patriarcado a la democracia).( Santiago de Chile: Editorial Instituto de Terapia Cognitiva, Diciembre de 1995). p.13.

3.- En Julia Kristeva, Historias de amor (México: Siglo XXI Editores, 1987). p.1. En adelante citaremos indicando capítulo y página.

4.- Néstor García Canclini, Cap. "De la épica al melodrama: la posrevolución", en Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización (México: Editorial Grijalbo, 1995). pp.172-180.

5.- Ricardo Cantalapiedra, citado por Néstor Leal en Boleros. La canción romántica del caribe (1930-1960) ( Venezuela: Grijalbo, 1992). p. 41.

6.- En Boleros: La canción romántica del Caribe (1930-1960), Néstor Leal (Venezuela: Grijalbo, 1992). p.39.

- 7.- En Mónica Sifrim, "Charla con Beatriz Sarlo sobre Manuel Puig", en Diario El Clarín (Buenos Aires: 2 de Agosto de 1990) . p. 8.
- 8.- En Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso. (México: Siglo XXI Editores, 1982). p.153.
- 9.- op.cit. capítulo "Romeo y Julieta: la pareja amor-odio". p. 194.
- 10.- op. cit. p.188.
- 11.- Julia Kristeva distingue entre el objeto metonímico del deseo, quien domina el relato fantasioso, y el objeto metafórico del amor, que dibuja la cristalización de la fantasía y domina la poeticidad del discurso amoroso. En op.cit. Capítulo "Freud y el amor: el malestar en la cura". pp. 26 y 27.
- 12.- En Roland Barthes Fragmentos de un discurso amoroso (México: Siglo XXI Editores, 1982). p.236.
- 13.- Poesía cortesana perteneciente a Teobaldo I de Navarra. Antologado en Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger (de principios del s.XII a fines del s.XIII), Prólogo, selección y notas de Carlos Alvar (Madrid: Alianza Editorial, 1ª Reimpresión, 1987). p. 269.
- 14.- Marta Hansen, "El sentimiento rompe el cerco. De los 30 a los 40), en La canción romántica (Santiago de Chile: Editora Granizo Ltda., Diciembre de 1984). p.8.
- 15.-- Firestone, Shulamith, La dialéctica del sexo. (Barcelona: Editorial Kairós). Cap.6 y 7.
- 16.- Nuestra aproximación se basa en la representación de la mujer en el bolero. Sería aún más interesante diagnosticar de qué manera funciona el bolero en el circuito de producción y consumo de la industria del espectáculo. Son necesarios estudios de muy diverso tipo para entender qué lugar ocupan manifestaciones como la canción romántica en el imaginario social. María Elena Hermosilla ha hecho un fundamental aporte al tema en nuestro país, al estudiar la relación del público femenino con la radiofonía. Al respecto consultar: María Elena Hermosilla, "La radio: algo más que compañía", en Mujer y radio popular, María Cristina Matta, coord. (Quito: Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, 1995).