

EL BOLERO Y LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

MARÍA DEL CARMEN DE LA PEZA

1. EL AMOR Y EL EROTISMO EN EL BOLERO

El tema central del bolero son las relaciones amorosas, específicamente las relaciones erótico-sexuales entre los enamorados, que eran siempre un hombre y una mujer. En los boleros de los años 30, 40 y 50, las expresiones alusivas a la sexualidad, que hoy nos suenan muy *indirectas* y *tenués*, entonces resultaban *fuertes* y *atrevidas*.

En el bolero, el sujeto expresa sus deseos, en un discurso elíptico, con metáforas que remiten indirectamente a la sexualidad y al código del amor pasión, como se puede apreciar en las siguientes expresiones: “Quiero [...] la llama embriagadora del beso tuyo que me turba la razón”;¹ “Tengo [...] una sed infinita de amarte [...] deseo de tenerte [...] quisiera [...] besarte con el desvarío de mi pasión”;² “[...] ansia fuerte y loca/ de estrecharte en mis brazos/ y de morder tu boca con desesperación”.³

En otras expresiones el sujeto pasa de la expresión de deseo a la demanda, e igualmente remite a la intimidad amorosa: “Abrázame así [...] Acércate a mí”;⁴ “Déjame [...] saciar los antojos de mi frenesí”;⁵ “Bésame con frenesí”;⁶ “Quiéreme hasta la locura”.⁷ En el bolero, el amor pasión se describe o califica como “veneno mortal [...] ansiedad que quema [...] fuego fatal”,⁸ “loca pasión”,⁹ “amor salvaje”,¹⁰ “furia salvaje”,¹¹ “besos de fuego [...] llama embriagadora”,¹² “llama de un volcán”.¹³ La intimidad se describe de manera muy general, como beso y abrazo, y se califica como frenesí y locura. Todas estas metáforas hacen referencia a la sexualidad, al

deseo y a la entrega de manera eufemística, evitando las alusiones más directas al cuerpo y sus secreciones.

2. CARACTERIZACIÓN DE LOS LUGARES FEMENINOS Y MASCULINOS EN EL BOLERO

En el bolero, al igual que en la lírica cortesana del siglo XVI o en la lírica romántica del siglo XIX, la actitud misógina del hombre frente a la mujer es frecuente. Ya sea que se exprese abiertamente por despecho ante el desprecio de la mujer o que emerja veladamente como elogio a la belleza femenina (Báez 1969: 31-32).

En el bolero el hombre es el sujeto activo de manera predominante. El hombre se constituye como sujeto de la acción amorosa, canta, declara, describe, juzga. Él es el que enuncia, el que nombra a la mujer y, a la vez, el que no debe ser nombrado, y en la Biblia el inenominable es Jehová, Dios. En el bolero, generalmente el hombre tiene el poder del ejercicio privilegiado de la palabra. Un ejemplo de ello se puede ver en las siguientes estrofas: “Si eres la callejera qué me importa/ si mi cariño tornó tu estigma en felicidad”,¹⁴ “No importa que te llamen perdida/ yo le daré a tu vida... la verdad de mi amor”.¹⁵ Queda de manifiesto que solamente el hombre, con su amor y con su reconocimiento, tiene el poder de devolver a la mujer su dignidad perdida.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL BOLERO

En la investigación mencionada se pudo observar asimismo que en el bolero la mujer se ve concebida de maneras distintas. Por un lado, la mujer se constituye en el objeto del deseo masculino. Es aquello de lo que se habla en el bolero. A la mujer se le atribuye la función pasiva de obedecer, decorar, cuidar, responder. Socialmente, ha sido reducida al silencio y, por consiguiente, a las estrategias no verbales de seducción, siempre imprecisas, engañosas y ambiguas. Por otra parte, se la describe tanto como un ser bello, un ángel o una reina o como una prostituta.

Desde el romancero tradicional se han utilizado ciertas metáforas para hablar de la belleza femenina. La imagen de la mujer se constituye a partir de adjetivos calificativos y del uso intensivo de la metáfora. Mediante dichos mecanismos se va construyendo un conjunto de representaciones culturales de lo femenino. La femineidad se articula en torno a los semas: fragilidad y delicadeza, como las flores; dulzura, como la miel; sensualidad y suavidad, como el raso y la seda; fragancia y pureza, como el perfume de las flores. Entre otras metáforas, podemos mencionar las siguientes: “rosa gentil”,¹⁶ “perfume de gardenias”,¹⁷ “Flor de alborada”,¹⁸ “capullito de rosa”¹⁹.

Desde la perspectiva del bolero, la mujer debe ser inaccesible como los dioses o como los astros, de “virginal pureza”,²⁰ “místico candor”,²¹ “un ángel”²² o “una reina”.²³ Si no cumple con esa norma social, se la considera una prostituta.

La figura de la prostituta fue codificada en las canciones en la tensión entre dos polos, como mujer víctima del engaño y del abuso sexual masculino: “Flor de azalea... que la vida en su avalancha te arrasó”;²⁴ “¿Por qué te hizo el destino pecadora si no sabes vender el corazón?”;²⁵ “Si tuvieras un cariño verdadero tú serías tal vez distinta”.²⁶ O, por el contrario, es una mujer que engaña a los hombres con sus seducciones y finalmente los traiciona: “Hipócrita... perversa/ te burlaste de mí”,²⁷ “eres mala y traicionera/ tienes corazón de piedra”,²⁸ “las palabras de una mujer sólo saben engañar”,²⁹ “toda mujer bonita/ será traidora”.³⁰ En síntesis, la *doxa* advierte: “Dale amor a una mujer/ y verás cómo te paga/ o te engaña, o te empalaga/ o se busca otro querer”.³¹

4. EL BOLERO COMO DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN

La canción de amor como dispositivo de enunciación ofrece lugares para ser ocupados por distintos sujetos, hombres y mujeres, en las relaciones amorosas. El bolero, canción de amor, es un acto de enunciación en primera persona, mediante el cual el sujeto toma la palabra, ya sea para hablar de sus sentimientos, para interpelar o dialogar con el tú o para relatar o describir una historia amorosa. El bolero como dispositivo de enunciación prescribe y/o proscribire las cosas que pueden ser dichas acerca del amor y las relaciones amorosas.

En el bolero, el modelo amoroso de identificación legítima fue la relación de pareja monogámica y heterosexual. De acuerdo con los resultados arrojados por el análisis del corpus de canciones, quedó claro que “el bolero permite de manera privilegiada una forma de juego amoroso entre sujetos de sexos distintos, y excluye y censura las relaciones entre sujetos del mismo sexo” (De la Peza 2001: 61). No obstante, según quedó de manifiesto en la investigación citada, el bolero como dispositivo de enunciación en primera persona no tiene marca de género y, por lo tanto, permite distintas formas de uso, como señala Zavala, “permite que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual u homosexual” (Zavala 1991: 76).

Algunas cantantes, como Chavela Vargas, han aprovechado el carácter transitorio del lugar neutro de la enunciación para dirigir su canto a destinatarias del mismo sexo, como se expresa claramente en su ya mítica canción “Macorina”, grabada por Orfeón en 1961: “Después, el amanecer /que de mis brazos te lleva,/ y yo sin saber qué hacer/ de aquel olor a mujer,/ a mango y a caña nueva/ con que me llenaste/ al son caliente de aquel dancón/ Ponme la mano aquí Macorina/ ponme la mano aquí...”. Como señala la propia Chavela Vargas (2002: 69):

“*Macorina* produjo, en su época, algún morbo. Lo explicaré: una mujer, Chavela Vargas, cantaba una canción como aquella y apretaba los dientes y susurraba cuando seducía a la joven y la piropeaba: “Ponme la mano aquí, Macorina... que al ver tu talle tan fino/ las cañas azucareras/ se echaban por el camino,/ para que tú.../ Ponme la mano aquí, Macorina”.

5. EL AMOR Y EL EROTISMO EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

A diferencia del bolero, la canción romántica moderna utiliza un lenguaje mucho más abierto y directo al describir los cuerpos y los encuentros amorosos. Un primer análisis permite constatar el uso de nuevas metáforas para hablar de las relaciones amorosas. Luis Eduardo Aute, en su disco “Alevosía”, del sello EMI, Virgin Records España S.A. 1995, presenta una canción que se denomina “Mojándolo todo”, cuya letra se inspira en un verso de Paul Eluard que dice “... sexo líquido, universo de licor”.

La canción de Aute se puede clasificar en el género de “poesía erótica”. El tema es el acto amoroso que realizan un hombre y una mujer. La canción está estructurada en cuatro estrofas y estribillo. En ella, el sujeto que enuncia es un hombre, el cual mediante el uso de un lenguaje poético lleno de aliteraciones y paronomasias como incita/ invitas, delatas/ dilatas, zumos y zumbidos, olas y alas, espumas y plumas, juega entre la expresión a la vez directa y figurada del encuentro erótico.

En las dos primeras estrofas habla de la mujer y de su cuerpo y en tercera y la cuarta habla del hombre, en los siguientes términos: “Tendida,/ con los muslos/ como alas abiertas, /dispuestos al vuelo [...] Húmedas llamas/ los labios que con tus dedos/ delicadamente delatas, dilatas para mí [...] Mi boca/ besando tus labios incendiados [...] lamiendo la miel salada que te fluye/ y quema mi lengua que vibra [...] Mis alas/ de cera batiendo, combatiendo tu fuego...”. Como se puede apreciar, ya no se habla sólo de besos y abrazos, aquí se alude de forma más directa a los cuerpos.

Al final de cada estrofa se repite el estribillo: “Mojándolo todo... volando con universos de licor...”, aludiendo al semen y a los fluidos vaginales. Asimismo, se describe el órgano sexual femenino y sus fluidos con metáforas como “cueva del milagro”, “lácteas vías y negros agujeros”, “jardín del Edén”, “pétalos de carne”, “incandescente fuente” y “lechosa lava”. Como en el bolero, en esta canción se sigue utilizando la metáfora del fuego para hablar del amor pero en nuevas combinaciones. Gracias al contraste que imprime el uso de dos elementos contrarios como incandescente fuente o lechosa lava en una relación de coordinación-determinación, las metáforas adquieren una gran fuerza expresiva.

6. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS LUGARES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

Un primer análisis de la canción de amor contemporánea muestra la existencia de algunas transformaciones en la retórica de lo amoroso en la forma transitiva y más flexible en que conciben los lugares femeninos y masculinos. Por ejemplo, en la canción antes mencionada de Aute se puede apreciar un intercambio de roles pasivo/activo entre hombre y mujer. Si bien es cierto que el hombre sigue siendo el sujeto de la enunciación, en las dos primeras estrofas el sujeto narra el intercambio amoroso poniendo el énfasis en el papel activo de la mujer y sus juegos de seducción con verbos como in-

citar, invitar, mostrar, mientras el hombre adopta el rol pasivo que se manifiesta en las expresiones: *me incitas, me invitás*. En las dos estrofas siguientes, el papel activo pasa de nuevo al hombre. Como se puede observar en el pronombre *mi* junto al nombre boca o *mís* junto al nombre alas y el uso de los verbos en primera persona. El sujeto relata su participación más activa en el acto amoroso como un proceso de gradación creciente, mediante el uso de los verbos en gerundio: *besando* y *lamiendo*, que utiliza en la tercera estrofa para pasar, en la cuarta, a los verbos: *batiendo* y *combatiendo*, los cuales tienen una connotación más fuerte y violenta, aludiendo al orgasmo. El falo, la penetración y el momento del clímax se describen, de forma mucho menos directa que cuando se habla del cuerpo de la mujer, mediante las metáforas siguientes: “Icaro volando tan alto... tan alto, /que a punto de entrar en el jardín del Edén/ fundido su vuelo por tu derramado sol/ cae, como el ángel exterminado/ al mar de los naufragios,/ mojándolo todo...”. Si bien en esta canción el hombre sigue siendo el que toma la palabra principalmente y a él le corresponde un papel más activo que el de la mujer, cuya actividad es de carácter más bien seductor y receptivo, la mujer adopta un papel activo en la seducción y no por ello se le otorgan los atributos de mujer fatal o prostituta.

Por su parte, Fito Paéz, en su disco “El amor después del amor”, editado por Warner Music, Argentina 1992, presenta una canción denominada “La balada de Donna Helena”, cuyo tema central es el relato en primera persona de un encuentro amoroso fugaz entre un hombre —el que relata— y una mujer, Donna Helena. La canción está integrada por cinco estrofas, dos de ellas con un contenido explícitamente erótico, sexual. El sujeto cuenta su experiencia: un hombre que es seducido por una mujer en un auto. Ella adopta el papel sexualmente activo, tradicionalmente reservado para el hombre: “Empezó a recorrerme con su boca y no estaba mal/ y su lengua parecía casi como loca vamos a chocar...”. A diferencia de la canción de amor tradicional y particularmente del bolero, la mujer actúa como sujeto frente al hombre, quien se constituye en objeto. En esta estrofa se alude al cuerpo del hombre, específicamente al falo —aunque no se le nombra— como objeto del deseo femenino: “y bajó mis pantalones sin apuro/ y tragó, tragó, tragó y había algo puro”. El hombre, por su parte, adopta una actitud receptiva que se expresa en el uso de la voz pasiva y en el clímax amoroso, el orgasmo aparece como pérdida de la identidad y el extravío que se asocia con la muerte: “me quemó con la luz de un super flash/ y algo extraño comenzó a sudar/ y tan pronto desapareció este mundo/ y así fue como me fui del mundo”.

7. IMAGEN DE LA MUJER EN LA NUEVA CANCIÓN DE AMOR

También existe otro tipo de canciones con carácter más romántico, como “El breve espacio en que no estás”, de Pablo Milanés, que se publicó en el volumen II del disco: Querido Pablo, producido por BMG Ariola Eurodisc, S.A. en 1992, en donde se presenta una imagen de la mujer muy distinta a la que proyecta el bolero, como se

puede apreciar en la siguiente estrofa: “rompe todos mis esquemas/ no habla de uniones eternas/ más se entrega cual si hubiera/ sólo un día para amar”.

Asimismo, se presenta una concepción más libre de la sexualidad femenina, que rompe no sólo con el estereotipo tradicional de la mujer santa o prostituta, sino que también rompe con el mito de la virginidad y la fidelidad femeninas propuestas por el bolero: “la prefiero compartida/ antes que vaciar mi vida/ no es perfecta más se acerca/ a lo que yo simplemente soñé”. La libertad sexual de la mujer no se ve valorada negativamente.

8. LA CANCIÓN DE AMOR HOMOSEXUAL: EL SILENCIO, EL SECRETO Y EL ESTIGMA

En la canción de amor contemporánea, si bien el modelo de relación de pareja dominante y legítima sigue siendo la pareja heterosexual, el tema de las relaciones homosexuales tanto femeninas como masculinas empieza a aparecer de manera explícita en las canciones que se transmiten en los medios masivos de comunicación. Sin embargo, todavía aparecen como relaciones socialmente estigmatizadas, en busca de legitimación. El grupo español Mecano, en un disco doble producido por el sello BMG Music Spain S.A. en 1998 y distribuido por BMG Entertainment México S.A. de C.V., presenta dos canciones que abordan el tema de la homosexualidad. La primera canción que nos interesa es del viejo repertorio del grupo, se denomina “Mujer contra mujer” y habla del amor entre mujeres. La otra, del nuevo repertorio, se titula “Stereosexual” y se refiere explícitamente a las relaciones amorosas, erótico sexuales, entre hombres. “Mujer contra mujer” es una balada romántica que se compone de dos estrofas y estribillo. La primera estrofa es un breve relato acerca de “dos mujeres que se dan la mano” y añade más adelante: “luego a solas tras las manos el resto de la piel”. Es la historia de una relación erótico-sexual entre mujeres que se realiza en un mundo que estigmatiza la homosexualidad y la confina al secreto, según indica el verso “un amor por ocultar”. El relato abre dos espacios, uno íntimo, privado “aunque en cueros –refiriéndose al amor– no hay donde esconderlo” y otro público: “lo disfrazan de amistad cuando salen a pasear por la ciudad”. El amor entre mujeres se experimenta como un estigma, algo que desacredita, algo que produce vergüenza y, por lo tanto, hay que mantenerlo en secreto. En la segunda estrofa, el narrador introduce dos situaciones hipotéticas. En la primera toma el lugar de testigo del amor lésbico que se hace público: “si equivoco la ocasión/ y las hallo labio a labio en el salón”, frente a lo cual adopta una actitud de respeto utilizando la sentencia evangélica: “no estoy yo por la labor/ de tirarles la primera piedra”, y más adelante reafirma su postura “ni siquiera me atrevería a toser”, rechazando con ello cualquier forma de reprobación, por moderada que sea, como la tos que utilizan algunas madres y maestros para llamar al orden a sus pupilos. Mediante una segunda oración condicional el narrador adopta una postura hipotética de desacuerdo “si no gusto ya sé lo que hay que hacer”, mediante

un argumento incompleto deja entrever la necesaria tolerancia ante las diferencias cuando concluye: “Y con mis piedras hacen ellas su pared”.

Además del relato que se despliega en las estrofas, en la primera parte del estribillo podemos distinguir las voces de los personajes, citadas por el narrador mediante la forma de discurso indirecto: “una opina que aquello no esta bien... la otra opina que qué se le va a hacer”; a dichas voces se añade el comentario del narrador: “lo que opinen los demás está de más”. Las distintas voces del narrador como testigo y las voces de las participantes manifiestan la relación conflictiva y polémica entre las mujeres que se aman en relación con las expectativas sociales, las cuales pretenden imponer las relaciones heterosexuales como norma general. En la segunda parte del estribillo que se repite después de cada estrofa se habla de un amor incontenible, inevitable, mediante una metáfora que se formula como pregunta retórica en forma exclamativa y a la cual se le imprime un tono imperativo: “Quién detiene palomas al vuelo/ volando a ras de suelo/ mujer contra mujer”. Para terminar la canción, se repite musicalmente la melodía de las estrofas para concluir con el estribillo, el cual a la vez se repite dos veces con una intensidad creciente, como un himno, clímax expresivo de la canción: “Quién detiene palomas al vuelo/ volando a ras de suelo/ mujer contra mujer”.

La canción confronta las distintas voces que constituyen la identidad de la subjetividad lésbica: por un lado el amor, la pasión y el deseo incontenibles y, por el otro, las voces sociales externas e incorporadas en ellas mismas y que las estigmatizan. Voces que, por otra parte, se ven cuestionadas en la propia canción. La segunda canción a analizar se denomina “Stereosexual”. El título mismo se constituye en un juego de palabra entre heterosexual y homosexual. Stereo remite a la vez a sonoridades múltiples y, metafóricamente, a relaciones también múltiples: ni homo ni hétero, sino stereosexuales. La estructura dramática de la canción nos recuerda la tragedia griega en dos dimensiones. Primero, por el tema mismo de la canción, que pone en escena el conflicto existencial del personaje, y luego por la presencia del coro que cumple la función de voz de la conciencia tanto del sujeto como de los espectadores. La canción se estructura en tres estrofas que alternan con el coro. Las estrofas adoptan la modalidad de relato autobiográfico.

En la primera estrofa se plantea el conflicto: el protagonista del drama, al despertar de una borrachera, descubre que durmió con un hombre y cree haber perdido su identidad “heterosexual” a causa del alcohol: “Cuando me desperté/ y vi a otro tío acostao/ de espaldas a mi lao/ me dije pavo este quién es/ luego ya razoné/ la culpa es del alcohol/ debí mezclar ayer/ hasta volverme maricón”. En la segunda estrofa, el protagonista-narrador da por hecho su cambio de identidad sexual y se plantea algunas consecuencias de asumirse como *gay*: “Con mi novia no sé/ creo que se lo diré de forma gradual/ para que no se sienta mal/ pero por el squash/ es mejor no volver/ no sea que un día en las duchas/ no me pueda contener”. En la última estrofa se produce el desenlace del drama como “proceso de develamiento de la identidad” (Trías 1974

[1993]: 105), cuando su pareja nocturna despierta, el protagonista descubre que no era un hombre como creía sino una mujer y, por lo tanto, el drama ha ocurrido sólo en su imaginación: “Cuando me había hecho a la idea/ el varón no despertó/ y resultó ser una tía con el pelo a la López Jones/ y aunque ya se fotocopia/ por delante y por detrás/ a mi me sale más a cuenta/ por un lado nada más”. El estribillo, por su parte, consiste en un diálogo que se establece entre el protagonista y el coro: “y qué dirán de mí/ dirán que eres gay/ lo tendré que asumir/ No te apures rey/ me aceptarán tal cual/ verás como si/ Stereosexual/ y por el otro lao/ por el lao de atrás/ no debe estar tan mal/ pero si es normal/ si hay tanto personal/ pruébalo y verás”. En el diálogo con el coro aparece en los primeros seis versos la ambivalencia del sujeto en torno a su propia identidad sexual, el temor al rechazo y la respuesta tranquilizadora del coro. Los siguientes seis versos son expresión del estereotipo de las relaciones homosexuales masculinas como coito anal y el reconocimiento de la homosexualidad como una práctica normal, bastante generalizada y claramente deseable.

Entre el bolero y la canción de amor contemporánea se puede apreciar un trayecto que va del silencio al que ha sido condenado el amor homosexual como inefable, que no puede ni debe ser dicho, hasta la posibilidad de ser nombrado. Si bien es cierto que gracias a la confrontación del discurso heterosexual ejercido desde los movimientos lésbico y gay se ha logrado romper el silencio, nombrar las cosas, descubrir lo oculto, creo que todavía no es posible hablar de una canción *de* amor homosexual propiamente dicha. Las canciones que abordan el tema se acercan más a una canción *sobre* el amor homosexual. Para sostener esta afirmación es necesario entender la diferencia entre canciones de o sobre el amor homosexual. La canción *de* amor homosexual sería aquella que ha sido producida, amasada desde la experiencia del amor ya sea entre mujeres o entre hombres como una canción emitida desde la experiencia propia, en primera persona, y:

... como producto de cambio en las condiciones sociales y en la lucha social, [en donde] ciertas palabras empiezan a surgir, a brotar, y van configurando un universo discursivo que parece más autónomo, más propio, incluidos algunos elementos que podrían entenderse desde un comportamiento o desde las estrategias, pero como si fueran producto no sólo de la práctica homosexual, sino de la producción del lenguaje (Jitrik 1993: 313).

En cambio, la canción *sobre* el amor homosexual es aquella producida en tercera persona, como un relato o una descripción formulada desde una mirada externa, ya sea propiamente externa o incorporada como estigma. La experiencia homosexual se configura en la canción de amor todavía desde la experiencia del estigma, en donde el sujeto estigmatizado vive su calidad de homosexual, cuando ésta es conocida, como ser desacreditado, y cuando no es conocida, como desacreditable. El estigma es un atributo profundamente desacreditador, pero más que un atributo, el estigma es un término relacional: “un atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede

confirmar la normalidad de otro” (Goffman 1963 [1989]: 13). Como señala Claudia Hinojosa (1993:276):

las caricaturas que se han inventado socialmente en torno a las lesbianas y los homosexuales han sido una forma eficaz de colocar la homosexualidad en un punto de referencia fijo que explique y alumbre las relaciones amorosas sanas y normales [...] así, el mito de la normalidad se mantiene vivo diariamente, ejerciendo su poder y su control tanto sobre los normales como sobre los anormales.

9. A MANERA DE CONCLUSIÓN

A partir de la comparación que hemos realizado entre el bolero y la nueva canción de amor, es posible observar que existen nuevas canciones en las cuales se manifiestan cambios en la concepción de las relaciones amorosas entre compañeros de distinto o del mismo sexo, así como una mayor apertura para hablar del erotismo, la intimidad y el cuerpo. Es importante señalar que tanto el bolero y estas nuevas canciones de amor coexisten y se transmiten en los medios masivos de comunicación. Asimismo, hasta ahora las concepciones más convencionales de los roles femeninos y masculinos y de las relaciones amorosas heterosexuales que propone el bolero han sido retomadas por la balada contemporánea, la música pop y el rock y siguen siendo dominantes. Por ello, como conclusión de este trabajo surgen algunas preguntas importantes. ¿Hasta qué punto los cambios observados en la nueva canción romántica están hablando de cambios de comportamiento entre las parejas? ¿En qué medida los impulsos de cambio de las nuevas generaciones se concretan en cambios a largo plazo en las definiciones sociales del amor y las relaciones amorosas? En síntesis, cabría preguntarse cuáles son los alcances que tienen las nuevas concepciones de lo amoroso propuestas por la canción de amor contemporánea en la educación sentimental de las nuevas generaciones en México y América Latina.

NOTAS

¹ DE JESÚS, Benito. “Besos de fuego”.

² CORTÉS, Tito. “Deseo”.

³ VALLADARES, Miguel. “Este amor salvaje”.

⁴ CLAVEL, Mario. “Abrázame así”.

⁵ DALMAR, Álvaro. “Solo un minuto”.

⁶ DOMÍNGUEZ, Alberto. “Frenesi”.

⁷ GREVER, María. “Júrame”.

⁸ BRUNI, A./CORTÁZAR, E. “Ansiedad”.

⁹ VIDAL, Alex. “No podré olvidarte”.

¹⁰ VALLADARES, Miguel. “Este amor salvaje”.

¹¹ CORTÉS, Tito. “Deseo”.

- ¹² DE JESÚS, Mario/Villoldo, Ángel. “Besos de fuego”.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ CRESPO, Carlos. “Callejera”.
- ¹⁵ NAVARRO, Chucho. “Perdida”.
- ¹⁶ HERNÁNDEZ, Rafael. “Perfume de gardenias”.
- ¹⁷ LECUONA, Ernesto. “Como arrullo de palmas”.
- ¹⁸ SIMONS, Moisés. “Marta”.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ HERNÁNDEZ, Rafael. “Perfume de gardenias”.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² FLORES, Pedro. “Irresistible”.
- ²³ SALAS, Adolfo, “Es mi Reina”.
- ²⁴ GÓMEZ URQUIZA/ESPERÓN, M. “Flor de azalea”.
- ²⁵ LARA, Agustín. “Pecadora”.
- ²⁶ MALDONADO, Fernando Z. “Amor de la calle”.
- ²⁷ CRESPO, Carlos. “Hipócrita”.
- ²⁸ CURIEL, Gonzalo. “Traicionera”.
- ²⁹ ESPARZA OTEO, Alfonso. “Mentirosa”.
- ³⁰ JIMÉNEZ, Nico. “Nobleza”.
- ³¹ CORTÁZAR/ARCARAZ. “El que pierde una mujer”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÁEZ, Y.J. (1969) *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: Colegio de México.
- DE LA PEZA, C. (2001) *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Porrúa.
- GOFFMAN, E. (1963) *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New Jersey: Prentice-Hall. Traducción española por Leonor Guinsberg: *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- HINOJOSA, C. (1993) “El amor al que le cambiaron de nombre y no ‘el amor que no se atreve a decir su nombre’: los excesos del discurso del amor heterosexual” en *Las palabras dulces. El discurso del amor* de N. Jitrik (comp.) 271-278. México: UNAM.
- JITRIK, N. (1993) *Las palabras dulces. El discurso del amor*. México: UNAM.
- TRÍAS, E. (1974) *Drama e identidad*. España: Destino, 1993.
- VARGAS, CH. (2002) *Y si quieren saber de mi pasado*. España: Santillana.
- ZAVALA, I. (1991) *El bolero. Historia de un amor*. España: Alianza.