

EL BOLERO Y LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL: Sus procesos de significación y resignificación. De lecturas y escrituras diversas

María del Carmen de la Peza

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

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

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

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

La visión de la historia que tienen estos estudios pone el énfasis en la determinación del origen del bolero y en los límites del género musical y temático. Estas perspectivas narran la historia del bolero a través de la historia de sus autores e intérpretes desde una perspectiva lineal y evolutiva. Es decir que la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido como si fuera la voz de una sola y misma persona: el autor². Sin embargo el bolero es un espacio de múltiples dimensiones en el que confluyen y se identifican diferentes formas discursivas pero también se contrastan y contraponen distintas escrituras, ninguna de las cuales es original, es decir que el bolero es un texto, «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura»³.

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

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

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

ALGUNOS ANTECEDENTES Y FORMAS COMO SE HA CONSTRUIDO EL FENÓMENO BOLERÍSTICO

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

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

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

Agustín Lara inició su carrera artística musical a los trece años como pianista en una casa de “mujeres de la vida alegre” y se dice de él que «Por el año de 1928 se da a conocer en los ambientes bohemios de la capital azteca un pianista procedente de Veracruz que ejecutaba muy bien los danzones cubanos».⁸ Con Lara una nueva característica se imprime al bolero: y como dice Héctor Madera Ferrón: «Hubo una época en que gran parte de los compositores encontraron una fuente de inspiración muy pródiga en las muchachas de la vida galante y a todas las convirtieron en bolero. ¿Se acuerdan de «Perdida», «Amor de la calle», «Hipócrita», «Callejera», «Flor deshojada», «Arrabalera», «Traicionera», «Amor vendido», «Si fueras una cualquiera», «Flor de arrabal», «Traidora», «Trocacalles», «Corazón enfermo», y “Tu y tu vida”?... ».⁹

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

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

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

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

EL BOLERO HOY...

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

En la actualidad el bolero ha recibido un nuevo impulso, primero gracias al «rescate» de lo «propio» que algunas intérpre-

tes del canto latinoamericano, como Tania Libertad, Guadalupe Pineda y Eugenia León hicieron hace algunos años, al margen del aparato hegemónico de Televisa (aunque finalmente absorbidas por él) en busca de formas de expresión alternativas a la balada romántica, más comercial y estandarizada.

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

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

A través de Juan Gabriel y Luis Miguel el bolero emigra e inmigra de las estaciones «tradicionales» y tradicionalmente dirigidas a las viejas generaciones y a las clases populares (las «criadas», las «sirvientas» o las amas de casa), hacia las estaciones juveniles que transmiten rock en español y balada romántica moderna. El bolero transita transversalmente a través de sujetos y de espacios.

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

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

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

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

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

A través del bolero se despliegan estrategias de poder, se realizan políticas del lenguaje, e bolero reserva lugares y papeles para los distintos sujetos sociales, es decir que se manifiestan y se ejercen relaciones desniveladas a través de las cuales circulan los micro y macro poderes, se organizan los espacios de la vida cotidiana, los espacios íntimos tanto como los espacios colectivos, el bolero en fin, media, refleja, proyecta, constituye formas de interacción, explica e interpreta la vida sentimental y las relaciones amorosas, el bolero estalla en sentidos múltiples en el momento de sus lecturas.

LOS USOS DEL BOLERO...

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

Debido a este carácter podríamos decir PERFORMATIVO del bolero, convoca a los sujetos a proyectarse fuertemente en él, en nombre de la experiencia vivida por cada cual en el pasado o en el momento mismo de la escucha. El bolero, en esta circunstancia particular, actúa como espejo, en el cual se proyecta y se identifica el sujeto enamorado, opera como una metáfora de las diversas relaciones amorosas. Este bolero no es una narración épica, como el corrido, referida siempre a una tercera persona de la cual se narran sus hazañas, el bolero al ser una enunciación en primera persona, reserva siempre un lugar para el «sujeto enamorado» que le canta o se refiere a un tú y crea y recrea un espacio para la actualización del sujeto y del sentimiento amoroso. El bolero no es una narrativa propiamente, no es sólo una historia de amor, el bolero diríamos con Barthes¹⁴ pone en escena el sentimiento amoroso mismo. A través del bolero el enamorado no se deja domesticar, se presenta en su desnudez.

Así mismo el bolero no se deja atrapar totalmente por la cultura de masas ya que: «En el momento en que, bajo el efecto de determinaciones aparentemente técnicas, la cultura parece unificarse (ilusión que la cultura de masas reproduce bastante burdamente) entonces es cuando la división de los lenguajes llega al colmo»¹⁵ porque leer, consumir o recibir no son los únicos verbos que describen la relación del sujeto con el bolero, no son las únicas acciones que se ponen en juego, la interacción que se da a través del bolero entre el sujeto (enamorado) y su objeto (amoroso) no es la única forma de interacción que permite. El bolero también se canta, para sí mismo o se canta en grupo en una reunión, se canta para un público, o se le canta a alguien. Pero el bolero también se escucha, se aprende, se baila, se toca, se interpreta, se escribe, se compone, se graba, se compra, se vende, y en todas estas formas de apropiación subyacen procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas.

En la medida en que el bolero es un objeto polimorfo y complejo demanda competencias culturales múltiples para su lectura y apropiación. Existe un conjunto de reglas sociales que prescriben el uso y apropiación del bolero. Sin embargo, también es cierto que el bolero ha sufrido un proceso de degradación creciente, ya que como señala Barthes «Hay degradación porque no hay invención, los modelos se repiten sobre la marcha vulgarizados, (...) la inmovilidad, la sumisión a los estereotipos, (la conversión de los mensajes en estereotipos) es lo que define la degradación...» (16) . Este proceso de vulgarización y degradación del bolero nos habla también de momentos concretos por los que la cultura atraviesa.

LOS LECTORES, LAS LECTURAS...

El bolero entendido como «efecto bolero» permite explorar nuevos caminos para abordar los procesos de comunicación en el momento del consumo, recepción o lectura. «Explorar rumbos alternativos requiere sin lugar a dudas, otras descripciones, otros enlaces, otros nombres.»¹⁷.

La tradición o las tradiciones teóricas de los estudios de comunicación están marcadas por las analogías que se han utilizado para explicar su objeto: el proceso de comunicación. Las ciencias de la comunicación han hecho uso y abuso de las analogías de los procesos físicos, biológicos y los modelos matemáticos, para desarrollar sus teorías. Los modelos teóricos del proceso de comunicación se han construido en las fronteras de ciencias y disciplinas que van desde la electrónica hasta la hermenéutica.

El proceso de comunicación desde las distintas perspectivas se ha definido como una relación lineal entre los actores que participan en él al intercambiar ya sea información, ya sea significaciones. Por ejemplo, al llamar metafóricamente al sujeto «receptor» y al proceso «recepción», esta analogía nos remite a un sistema de ideas que separa en el espacio y en el tiempo y en sujetos distintos las funciones de emitir y recibir, por otra parte se produce una metonimia, se retoma el momento puntual de la llegada del estímulo para nombrar el conjunto de las operaciones que se desencadenan en el sujeto. «¿Cuál es la alternativa entonces? ¿Cuál es la metáfora que puede liberar a la audiencia de su tarea muda, expectante, inactiva, cautiva e imprescindible?»¹⁸.

Algunas de las limitaciones que han impuesto las maneras de concebir al proceso de comunicación requiere un ejercicio teórico que nos permita en primer lugar hacer una crítica de las nociones de audiencia, receptor, consumidor, lector, produ-

cir el corrimiento de estas nociones, su desplazamiento nos dará luz sobre algunos aspectos de los fenómenos de la comunicación que hasta ahora han permanecido ocultos.

Hablar de los lectores y de las lecturas del bolero como de la lectura de una novela pareciera una aberración, sin embargo tal vez la noción de lectura como una nueva metáfora nos podría ser útil ya que, como dice Barthes, el verbo leer entendido en un sentido más amplio puede aplicarse a distintos objetos de la cultura «se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.» Todos ellos elementos que intervienen e interactúan para conformar el «efecto bolero» como fenómeno de nuestra cultura.

La búsqueda del espacio de recepción supone al menos tres desplazamientos conceptuales:

1. «de las audiencias homogéneas a las audiencias plurales...»
2. «de la recepción como polaridad adquisitiva a la recepción como espacio de negociación, apropiación y producción de sentido».
3. «de la comunicación a las prácticas culturales»¹⁹

Reconocer los fenómenos de comunicación desde una perspectiva más amplia implica re conocerlos como «fenómenos culturales que continuamente desbordan los límites limpios de modelo de comunicación (plano sistemático y funcional)»²⁰. Debido a que «El modelo de comunicación impide vislumbrar las articulaciones, dinámicas y prácticas sociales que no se agotan en lo comunicativo y que sin embargo constituyen su soporte. Es pues necesario estudiar los medios de comunicación masiva desde la cultura y en el devenir cotidiano.»²¹

Estudiar el bolero desde su recepción implica abordar, de alguna manera, el problema del sujeto. Los distintos sujetos transitan, se desplazan en las distintas instituciones sociales, se desplazan y cambian tanto en el espacio como en el tiempo y actúan distintos papeles y ocupan distintos lugares de poder/sujeción, como hombres y mujeres como padres o hijos en la institución familiar, como estudiantes o profesores en los ámbitos laborales, como miembros de un grupo o como extraños, los sujetos transitan de la casa al bar, al trabajo, al cine, van solos o en grupos, «Las audiencias están dispersas, el sujeto social es un «viajante», negociante/viajero que descansa aquí y allá... Es entonces posible que el sujeto como coherencia epistémica muera, que la historia llegue a su fin y que los discursos se mezclen, entrecorten y superpongan...

El sujeto no es una unidad, el nombre propio oculta las multiplicidades por las que el sujeto está atravesando transversalmente, por la infinidad de textos que lo constituyen, «El sujeto, por lo tanto, no puede entenderse sino como la voz por la cual los discursos sociales pasan, como la intersección que aglutina y mezcla, sobreimpone y segmenta, manifiesta y expresa.»²³ Barthes²⁴ considera al lector como un sujeto textualizado es decir, un paragrama, un sujeto dividido, atravesado por múltiples códigos, lenguajes y textos, la lectura es un lugar en el que se mezclan todos estos textos y lenguajes aunque sean considerados incompatibles.

Así como las nuevas perspectivas de la «crítica literaria» y la «Estética de la Recepción» han desplazado el objeto de estudio de la literatura de la obra como unidad al texto como multiplicidad y del autor como aparente garantía de unidad al lector como multiplicidad y proliferación del sentido. Con el fin de hacer la historia de la literatura no como lo que autores y obras quisieron decir sino hacer más bien la historia de las lecturas. Este mismo movimiento considero es necesario hacerlo en el ámbito de los estudios de la cultura de masas en general y para el estudio del bolero en particular.

Desplazar las nociones emisor-receptor, autor-lector, como compartimentos estancos, como funciones separadas en el espacio y en el tiempo, significa considerar a los discursos en su devenir, en su travesía, cambiar las preguntas que han regido tradicionalmente a los estudios de comunicación: ¿quién es el autor de tal o cual bolero? ¿quién lo interpreta? ¿quién lo transmite? ¿qué es lo que autores e intérpretes han querido decir? ¿con qué intenciones? y analizan si el emisor realmente consiguió sus objetivos de persuasión en el receptor, en relación al bolero nos podríamos preguntar parafraseando a Foucault «¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso?, ¿desde dónde se le sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?»²⁵.

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

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

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

El análisis del bolero desde la perspectiva de la historia de sus lecturas demanda producir un desplazamiento de las nociones de receptor, audiencia, consumidor, lector e implica también un cambio en el recorte de los objetos de estudio de la comunicación. Lo que interesa ya no es la «eficiencia» del proceso de comunicación o el sentido verdadero sino las trayectorias y la proliferación de los sentidos múltiples en los distintos espacios en los que circulan, “La tarea de los análisis culturales es menos la de interpretar textos y audiencias que la de describir vectores, distancias, densidades, intersecciones e interrupciones al igual que «el nomádico vagar» (de la gente) a través de este desigual e inestable campo de fuerzas y pugnas.”²⁶

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

El bolero transita a través de sujetos y espacios entre las distintas clases sociales, en bares desde la colonia Guerrero con Paquita del Barrio hasta San Angel con Amparo Montes y María Elena Baldelamar, del bar al Teatro de la Ciudad con Tania Libertad, Eugenia León y Guadalupe Pineda, al Premier con Juan Gabriel o al Auditorio Nacional con Luis Miguel, las letras pueden ser las mismas pero en un juego infinito del significante cambia el espacio, el intérprete y las interpretaciones, los Instrumentos, las modas y las disposiciones del cuerpo, los sujetos y las reglas de interacción, y al cambiar cambian también con ellos sus significaciones y sus lecturas posibles.

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

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

Con el bolero y una guitarra las reuniones y las fiestas culminan con el canto o el baile, los sujetos recuperan sus saberes, se permite la ejecución musical con voces e instrumentos, se admite y se goza la imperfección, los sujetos participan y recrean a través de gestos, movimientos del cuerpo, direcciones de la mirada, sentimientos que confluyen y se dispersan como efecto de la memoria colectiva.

Se rompe la distancia entre autores, intérpretes y público y el bolero circula de otra manera que en las salas de audición o los bares.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL...

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

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

La crisis actual del matrimonio manifiesta en el índice creciente de divorcios, por una parte, pero por otra, el escepticismo de las culturas actuales, tiene que ver según Denis de Rougemont con que “Todos los adolescentes de la burguesía occidental son criados en la idea del matrimonio, pero al mismo tiempo están bañados de una atmósfera romántica mantenida por sus lecturas, por los espectáculos y por mil alusiones cotidianas, en las cuales se sobreentiende poco más o menos que la pasión es la prueba suprema, que todo hombre debe un día conocerla y que la vida sólo puede ser vivida plenamente por los que «pasaron por ahí».²⁷

Los discursos bolerísticos pertenecen a este universo discursivo del amor-pasión, el amor trágico, el amor imposible, es decir, esta relación del amor con la muerte. Sin embargo «lo verdaderamente trágico de nuestra época está diluido en la mediocridad... El descenso del mito en las costumbres queda manifiesto en la novela por entregas, el teatro de gran público, el cine, y por supuesto el bolero como forma de expresión cultural de esta época. La proliferación de los temas amorosos en la producción cultural traduce la invasión de nuestra conciencia por el contenido totalmente profanado del mito. Para entonces dejar de «ser un verdadero mito a partir del momento en que es privado de su marco sacro y que el secreto místico que expresaba velándolo se vulgariza y se democratiza».²⁸

La sociedad burguesa busca por todos los medios regularizar en su marco social la influencia anarquizante de la pasión. El happy end de las películas norteamericanas y de las telenovelas es la manifestación del mito en el último estadio de su decadencia al «Expresa con perfección la síntesis ideal de dos deseos contradictorios»²⁹. Libera al público de sus contradicciones íntimas. Es decir que, como no hay romance sin obstáculos, y el obstáculo en su límite máximo es la muerte, y desde el momento en que para las generaciones actuales eso ha quedado claro y no se desea un final trágico, hay que interrumpir el obstáculo a tiempo, antes del desenlace, hay que gozar del mito sin pagarlo demasiado caro. «Así en el teatro, en la novela de gran público y en las películas que exploran incansablemente la fórmula del triángulo amoroso, el idealismo trágico del mito original no deja de ser una nostalgia bastante vulgar, una idealización de deseos anodinos desviados hacia el goce de las cosas, es decir totalmente invertidos con relación al amor cortés»³⁰.

En la educación sentimental en el México de la década de los treinta a la fecha, el bolero ha tenido un lugar importante, con el cine en donde fue tema musical de muchas películas como Santa, Nosotros los Pobres, en la radio y en la televisión, claramente participa y contribuye a formar este sujeto escindido, tironeado por dos morales, la del amor-pasión y la del matrimonio. «Lo que explica en opinión de Rougemont el estado presente de desmoralización general «es la confusa disensión, en el seno de la cual vivimos, de dos morales, una de las cuales es heredada de la ortodoxia religiosa, pero que ya no descansa sobre una fe viva, y la otra de una herejía cuya expresión ‘esencialmente lírica’ de sus orígenes nos llega totalmente profanada, y por consiguiente desnaturalizada»³¹.

NOTAS.-

1. MARTINEZ MEDRANO, María Alicia. Programa de Audición de Bolero. Teatro de la Ciudad. México. Agosto 1991.
2. BARTHES, Roland, 1987 op. cit. p. 66
3. BARTHES, Roland, 1987 op. cit. p. 69
4. BARTHES, Roland, 1987 op. cit. p. 71
5. MARTINEZ MEDRANO, María Alicia, op. cit.
6. RICO SALAZAR, Jaime. Cien años de boleros. Centro Editorial de Estudios Musicales, Bogotá, Colombia, 1988. p. 70.
7. RICO SALAZAR, Jaime. op. cit. p. 62.

8. RICO SALAZAR, Jaime. op.cit. p.64.
9. MADERA FERRON, Héctor. El bolero es eterno. en Un siglo del Bolero. EDUSA, México, p.4.
10. MARTINEZ MEDRANO, María Alicia. op. cit.
11. RICO SALAZAR, Jaime. op. cit. p. 74.
12. RICO SALAZAR, Jaime. op. cit. p. 74
13. MARTINEZ MEDRANO, María Alicia. op.cit.
14. BARTHES, ROLAND. El grano de la voz. Siglo XXI, México, 1983. p. 291-309.
15. BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje. Paidós. Buenos Aires, Argentina 1987. p. 114.
16. BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje. Paidós. Buenos Aires, Argentina 1987. p. 117.
17. Inde 1984 citado por LOZANO, Elizabeth. Del sujeto cautivo a los consumidores nomádicos. en Revista Dia-logos de la Comunicación N° 30. Junio 1991. FELAFACS. Lima, Perú, p. 20.
18. Fiske citado por LOZANO, E.. op. cit. p. 20.
19. LOZANO, E. op. cit. p.20
20. LOZANO, E. op. cit. p.19
21. LOZANO, E. op. cit. p.20
22. LOZANO, E. op. cit. p.21
23. LOZANO, E. op. cit. p.21
24. BARTHES, Roland. 1987 op. cit. p. 48-49.
25. FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? Textos Mínimos. Universidad Autónoma de Tlaxcala. México, 1969.
26. LOZANO, E. op. cit. p. 21
27. ROUGEMONT DE, Denis. El Amor y Occidente. Ed. Kairos, Barcelona, 1986.
28. ROUGEMONT DE, Denis, op.cit. p.239
29. ROUGEMONT DE, Denis. op.cit. p.240
30. ROUGEMONT DE, Denis. op.dt. p. 241
31. ROUGEMONT DE, Denis. op.cat. p. 279