



## “The Way I Loved You”: amor y sufrimiento en la canción popular

“The Way I Loved You”: love and suffering in popular song

Rocío Estefani López

Universidad Nacional de Córdoba, UNC

[rocio.estefani.lopez@mi.unc.edu.ar](mailto:rocio.estefani.lopez@mi.unc.edu.ar)

Recibido: 31/ 5/2022

Aceptado: 9/ 7/2022

**Resumen:** En el presente trabajo, pretendemos mostrar de qué manera en la cultura occidental, y en particular, en la canción popular, el amor y el sufrimiento han quedado estrechamente ligados, llegando incluso a aparecer como algo virtuoso el sufrir por amor. Sobre la base de esta hipótesis, construimos un corpus conformado por seis canciones pertenecientes a los géneros pop, Kpop y cuarteto, que será abordado con herramientas teóricas del análisis sociodiscursivo; sin tomar en cuenta sus aspectos sonoros, sino centrándonos principalmente en el contenido de sus letras y en algunos aspectos visuales de sus videoclips. En dicho corpus pretendemos observar cómo se manifiestan las mismas directrices discursivas del amor romántico, dentro de canciones que pertenecen a campos de producción musical muy diferentes. Seleccionamos dos canciones de pop estadounidense que apuntan a un público joven, global; dos canciones de cuarteto cordobés, producidas para un público popular local, que si bien no tienen amplia repercusión internacional, son consumidas en nuestro país por oyentes de diversas edades, incluyendo a muchos jóvenes; y por último, dos canciones de Kpop que, a pesar de ser producidas en Corea del Sur, fueron diseñadas –tomando como modelo al pop americano– para tener un alcance universal, sobre todo en el mercado juvenil.

**Palabras clave:** amor, sufrimiento, canción popular

**Abstract** In this article, we intend to show how closely love relates to suffering in Western culture, and specifically, in popular music, to the point where being in pain for love seems virtuous. Based on this hypothesis, we have built a corpus of six songs from the genres pop, Kpop, and 'cuarteto', which will be explored using theoretical tools from the field of social discourse analysis. We will not take into account the sound properties of these songs, but rather will focus on the contents of their lyrics, as well as some visual aspects in their music videos. With this corpus we aim to show how songs from different genres of musical production manifest the same norms of discourse regarding romantic love. We have selected two 'pop' songs from the United States which have global youth as their target audience; two 'cuarteto' songs which have the general public of Argentina as their target audience (even though they have very little international distribution, they are enjoyed by audiences of all ages throughout our country, including many young people); and finally, two Kpop songs which, despite having been produced in South Korea, were designed -with the American pop format in mind- to have a global reach and mainly focus on the youth as target audience.

**Keywords:** love, suffering, popular song

Simon Frith (2003) señala que la mayoría de las canciones, tanto del mundo occidental como del mundo no occidental, son canciones de amor romántico. Este dato, que puede ser verificado fácilmente en un amplísimo abanico de géneros musicales, visibiliza la importancia que dichas canciones tienen en la sociedad contemporánea, pues permiten a las personas “darles forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes” (Frith 2003: 424). En este sentido, la música juega un papel fundamental en la construcción de identidades sociales: posibilita que sus oyentes hagan inteligibles sus sentimientos y emociones y, en un movimiento de ida y vuelta, facilita que “le d[en] nombre a su experiencia y la construy[an]” (Spataro 2018: 76).

Podemos entender la canción de amor, entonces, como un dispositivo de educación sentimental que transmite, de generación en generación, por medio de la repetición de diversos tópicos, las normas y las formas legítimas de la experiencia amorosa: desde los sentimientos habilitados dentro de la relación de pareja hasta las formas de relacionarse con los otros. Las canciones contribuyen a producir sujetos amorosos legítimos, establecen qué afectos pueden expresar hombres y mujeres y cuáles no, y trazan una línea de deseo por la que debe dirigirse el amor. Durante muchos años, las canciones de amor solo habilitaron las relaciones heteronormativas, legitimando casi exclusivamente el vínculo amoroso entre un hombre y una mujer, lo que relegó a la periferia a todas aquellas orientaciones e identidades que escapaban al deseo heterosexual. Sin embargo, en las últimas décadas se ha ido desarrollando una ruptura en los modos hegemónicos de concebir las emociones y los vínculos socialmente esperados, tanto en las formas legítimas de amor y de seducción, como en las formas de narrar la masculinidad y la femineidad<sup>1</sup>; y esto se ha reflejado en la manera en que los agentes sociales nombran y construyen su experiencia en relación a lo erótico-afectivo en las canciones de amor: paulatinamente hemos visto aparecer sujetos masculinos que se muestran sensibles, tiernos y afectados; mujeres que dejan de ser el cuerpo deseado y pasan a ser el cuerpo deseante, y vínculos amorosos que exceden la norma heterosexual. Pero existe un tópico dentro de las canciones de amor que se ha mantenido invariable, aunque se hayan modificado las experiencias amorosas antes mencionadas. Este tópico es el que vincula el amor con el sufrimiento, y aparece, hasta la actualidad, en canciones de amor de diversos géneros musicales que interpelan a diversos y diferentes públicos.

En el presente trabajo partimos del supuesto de que, en la cultura occidental, amor y sufrimiento han quedado estrechamente ligados, de modo que el sufrir por amor ha llegado incluso a ser visto como algo virtuoso. Sobre la base de esta hipótesis, hemos construido un corpus conformado por seis canciones pertenecientes a los géneros pop, Kpop y cuarteto, que serán abordadas con herramientas teóricas del análisis sociodiscursivo. Estas canciones son: “Oh My God” (So Yeon Jeon / Tae Ho Kim) por Gidle (2020), “Lovesick Girls” (Leah Haywood / David Guetta et al.) por Blackpink (2020), “Fantasma” de Damián Córdoba (2012), “Se nos fue el amor” (Javier Brizuela / Carlos De Piano) por La Barra (2003), “Misery” de Maroon 5 (2010) y “The Way I Loved You” (Taylor Swift / John D. Rich) por Taylor Swift (2010).

En este trabajo pretendemos mostrar cómo se manifiestan las mismas directrices discursivas propias del amor romántico en canciones de circulación actual –sobre todo en grupos de escucha conformados por jóvenes– pertenecientes a campos de producción musical muy diferentes. Por un lado, tenemos dos canciones de pop estadounidense que apuntan a un público

---

<sup>1</sup> Para Díaz (2015: 35) la música popular conforma un espacio de lucha social, una lucha por “el monopolio de la nominación legítima, o dicho en otros términos, de lucha por la producción de una doxa, es decir, una incorporación y naturalización de los principios de clasificación y división del mundo y en particular del mundo social”.

joven, global y, en Argentina, de clase media. Y, por el otro, dos canciones de cuarteto cordobés, producidas para un público popular local que, si bien no tienen amplia repercusión internacional, son consumidas en nuestro país por oyentes de diversas edades, incluyendo a muchos jóvenes. Por último, tenemos también dos canciones de Kpop que, a pesar de ser producidas en Corea del Sur, fueron diseñadas para tener un alcance universal, sobre todo en el mercado juvenil.

Brevemente, y en consonancia con el análisis histórico que hace Acosta (2021) sobre la expansión del Kpop, quisiéramos justificar la selección de dos canciones surcoreanas en la construcción de un tópico marcado por la tradición occidental. Y es que desde sus orígenes, la industria discográfica del Kpop se inspiró en la industria estadounidense para crear una fórmula “compuesta por aquellos elementos que funcionaban en el mercado occidental: elaboradas coreografías y llamativos videos musicales” (Acosta 2021: 102) como los que dieron popularidad a Michael Jackson, Cyndi Lauper o Madonna. Luego de su masificación en Corea del Sur, el foco de interés se puso en llevar esta música hacia mercados extranjeros, por lo que se fue perfeccionando rápidamente un plan de localización y de adaptación a cada punto estratégico, y en poco tiempo el Kpop se convirtió en un género escuchado en todo el continente asiático. No obstante, conquistar el mercado estadounidense fue una tarea más larga y difícil, que obtuvo éxito solo con la llegada de las redes sociales y YouTube.

De esta manera, resulta evidente que las canciones de Kpop son creadas teniendo en cuenta las preferencias de los consumidores a quienes van dirigidas, y he ahí la razón del éxito que traspasa los límites de su país de origen hacia el mundo occidental. “Mientras que la mayoría de artistas comienzan en el garaje de sus padres, impulsados por una pasión por la música hasta ser descubiertos por una disquera, los grupos de K-pop son creados desde cero en la sala de conferencias de una gran compañía” (Acosta 2021: 104). Las fórmulas que funcionan se replican una y otra vez, como las melodías pegajosas con frases en inglés que se recuerdan fácilmente. En relación a esto último, “Lovesick Girls” y “Oh My God” son una clara muestra de ello: desde sus mismos títulos se usa el inglés, y a lo largo de las canciones se alterna reiteradas veces entre el coreano y el inglés, con estribillos muy pegadizos.

Teniendo esto en consideración, podemos considerar que el Kpop se apodera y absorbe también tópicos e ideas que ya estaban prefijados en la música occidental, como el tópico que aquí nos reúne. Construir, entonces, un corpus con canciones de tan diversa procedencia, resulta enriquecedor para evidenciar que la unión de estos dos conceptos –amor y sufrimiento– no es propio de un género en particular, sino que es, en definitiva, universal.

### **Las raíces culturales de las canciones de amor**

En primer lugar, partiendo de un enfoque sociodiscursivo, consideraremos las canciones de amor como enunciados, esto es, como productos de las prácticas discursivas. Para Verón (1996) toda práctica discursiva es una práctica social, que se realiza en determinadas condiciones de producción y que, independientemente del soporte material en el que se manifieste –texto, imagen, sonido o el propio cuerpo– “no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (citado en Díaz 2017: 2). Adoptar esta perspectiva de producción discursiva implica considerar la canción de amor –el disco en su totalidad– “como un enunciado complejo en el que las materialidades sonora, verbal y visual se articulan entre sí y se relacionan a su vez con condiciones de producción específicas” (Díaz 2017: 2). Veamos esto por partes.

En primer lugar, debemos pensar que la producción discursiva de la canción de amor posee una complejidad semiótica, porque aparte de su letra, está conformada por otros elementos, como la música, las representaciones audiovisuales –videos– y las diversas performances de los artistas –tanto las grabadas en estudio como las representaciones en vivo–<sup>2</sup>. A la hora de producir sentido, estos cuatro elementos constituyen un conjunto significativo que no puede analizarse de manera aislada ni separada de sus condiciones de producción y recepción. Sin embargo, dada la brevedad del presente trabajo, para el análisis dejaremos de lado el examen musical de las canciones y nos centraremos con más detención en algunos rasgos de sus letras y sus videos.

En segundo lugar, por condiciones de producción nos referimos tanto al sistema de relaciones sociales en las que se ubica el agente social que realiza el enunciado, como a los paradigmas discursivos vigentes en el mismo. Como hemos mencionado en el anterior apartado, nuestro corpus reúne obras de tres géneros musicales distintos, cada uno de los cuales se inserta en sistemas relacionales diferentes, pero nuestro análisis no se detendrá en las especificidades de estos, sino en cómo los tres campos se ven atravesados por la misma dominante discursiva de la concepción del amor. Para poder acceder a las marcas de este proceso de producción analizaremos los dispositivos de enunciación de las canciones; con esto nos referimos a cómo está construida la figura del enunciador, la figura enunciatario y las relaciones entre el enunciado, el enunciador y enunciatario.

Nuestro punto de partida será entonces analizar de qué manera las canciones de nuestro corpus se insertan en una antiquísima tradición cultural que vincula el amor y el sufrimiento. Para esto, tomaremos como referencia los trabajos de Roxana Kleimer (2012), Donají Cuéllar Escamilla (2019), Denis de Rougemont (1959) y Verceli Flores Fonseca (2019), y examinaremos, en tres apartados, las influencias del amor platónico, el amor cortés y el amor romántico –categorías propuestas por los anteriores autores– en la concepción del amor como sufrimiento.

### “No doctor could help when I'm lovesick”: amor platónico, enfermedad y locura<sup>3</sup>

Si acudimos al diccionario de la RAE para buscar la definición de la palabra amor, nos sorprenderá encontrar que la primera acepción dice lo siguiente: “Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser” (RAE 2022). Sin duda, esta forma de entender el amor se la debemos a la Grecia antigua o, más específicamente, a Platón. En su diálogo *El Banquete*, el filósofo introduce el mito del andrógino y liga de esta manera el amor con la carencia, la insuficiencia y el deseo de unirse a una mitad perdida, tal como lo describe la RAE. Según este mito, en los orígenes de la humanidad existía un ser que poseía dos rostros, cuatro brazos y dos órganos genitales, tanto masculinos como femeninos. Extremadamente poderoso y bello, este ser se volvió tan soberbio que Zeus lo castigó dividiéndolo en hombre y mujer, y desde entonces ambas partes se buscan para intentar volver a ser uno. De aquí deriva el mito de la “media naranja” o de las almas gemelas, y la idea de que solo una persona puede completarnos y hacernos feliz.

<sup>2</sup> Entiendo la performance en el sentido que le da Simon Frith: “el arte performativo no es (...) una forma de actuar sino de posar: da por sentada la capacidad del público de remitir estos movimientos corporales a otros” (Frith 2014: 360)

<sup>3</sup> “Ningún doctor puede ayudarme cuando estoy enferma de amor”. Fragmento de la canción de “Lovesick Girls” de Blackpink.

En las canciones de nuestro corpus encontramos a varios enunciadores, tanto masculinos como femeninos, que se construyen y se presentan como seres incompletos, en una búsqueda incesante de que sus amados los complementen. Nos detendremos ahora en la canción “Lovesick Girls” del grupo de Kpop Blackpink<sup>4</sup>. Tomando como referencia el modelo de análisis greimasiano (Greimas 1994), podemos decir que esta canción nos muestra un programa narrativo de cuatro protagonistas que se llaman a sí mismas las “chicas enfermas de amor” y que se encuentran en disyunción con su objeto de deseo: el amor de la pareja. Ellas manifiestan ser conscientes del dolor que les genera buscar constantemente el amor, pero esta búsqueda aparece como un no poder no hacer:

Somos las chicas enfermas de amor  
 No puedes terminar con este amor por tu cuenta  
 Somos las chicas enfermas de amor  
 Yo no soy nada sin este dolor  
 Pero nacimos para estar solas  
 Sí, nacimos para estar solas  
 Sí, nacimos para estar solas  
 Pero ¿por qué todavía buscamos el amor?  
 (Blackpink 2020, 0:55)

El sentido que expresa esta letra se reafirma e incluso se profundiza con el video musical. Blackpink, como la mayoría de las bandas de Kpop, realiza para cada una de sus canciones una coreografía y un videoclip. De esta manera, el video que acompaña a “Lovesick Girls” produce sentidos que complejizan la historia narrada en la música, contribuyendo, por un lado, a construir enunciadoras jóvenes, inocentes e inexpertas que caen en las redes del *bad boy*<sup>5</sup>. Esto se evidencia en los movimientos alegres de la danza, en el vestuario seleccionado, y en la predominancia de colores pasteles, que generalmente se asocian a la inocencia y la pureza<sup>6</sup>. Por otro lado, el video se adentra mucho más en el vínculo tóxico que las *lovesick girls* tienen con sus parejas. En el inicio de la canción (0:10), podemos ver que un automóvil blanco que tiene escrito en todas partes la frase “You + me = 4eva” (tú y yo por siempre), se ha estrellado contra un muro. En retrospectiva, se nos muestra que Jenni ha tenido una discusión con su pareja, y que esta ha terminado en un accidente. Luego (1:40-1:47 y 2:25-2:33) vemos a Rosé llorar y discutir con su novio, y expresar su ira rompiendo una guitarra que pone “I miss hate you” (te extraño odio). Sin embargo, ella confiesa: “Eres todo lo que necesito, aunque duela” (1:52).

Ahora bien, según Platón, el eros se relaciona con aquello que no tenemos, que nos falta, y hacia lo cual somos impulsados para acceder a la belleza. Pero “creer que nuestro amado es la única persona que la encarna [la belleza] y la única que puede conmovernos nos reduce prácticamente a la esclavitud (citado en Kleimer 2012: 29). Esta relación que tiene el amor con la

<sup>4</sup> Blackpink es un grupo musical surcoreano de Kpop conformado en 2016 por YG Entertainment e integrado por cuatro miembros: Jisoo, Jennie, Rosé y Lisa. “Lovesick Girls” pertenece al primer álbum de estudio del grupo llamado *The Album* (2020). Los versos citados en español corresponden a la traducción que se encuentra en las opciones de subtítulo del video oficial, consignado en el apartado de videoclips.

<sup>5</sup> Un estereotipo de varón que no se enamora, seductor, que se muestra rudo e insensible.

<sup>6</sup> Nos referimos en este y en los casos posteriores a la simbología propia de los códigos occidentales, de los cuales creemos hace uso el video.

esclavitud se entiende mejor si acudimos al diálogo *Fedro*. Aquí, el filósofo describe lo que experimenta el enamorado cuando ve al ser amado, como el padecimiento de una dulce locura:

Siente por lo pronto como un temblor, y experimenta los terrores religiosos de otro tiempo; y fijando después sus miradas en el objeto amable, le respeta como a un Dios, y si no temiese ver tratado su entusiasmo de locura, inmolaría víctimas al objeto de su pasión, como a un ídolo, como a un Dios. A su vista, semejante a un hombre atacado de la fiebre, muda de semblante, el sudor inunda su frente, y un fuego desacostumbrado se infiltra en sus venas. (Platón 1871: 299).

La contemplación del objeto bello hace que el alma del enamorado desarrolle alas, pero en la ausencia de este objeto, el alma se resiente y sufre, y es por ello que el hombre no puede “ni descansar de noche, ni gozar durante el día de alguna tranquilidad y antes bien, llevado por la pasión, se lanza a todas partes donde cree encontrar su querida belleza” (300). Para evitar este tormento, el hombre consiente volverse esclavo del ser amado, con tal de no alejarse de él.

Esta esclavitud que menciona Platón es la dependencia que impide a las *lovesick girls* terminar con su relación, pero también, teniendo en cuenta que una vez que se ha contemplado la belleza se la busca sin tregua en todos lados, explica por qué ellas, a pesar de sufrir, siguen intentando encontrar el amor. Es así como el amor se convierte en una especie de droga que el enamorado no puede dejar de consumir. En este sentido, Jenni afirma “Ningún doctor podría ayudarme cuando estoy enferma de amor” (1:39). De cierta manera, no es el amado el verdadero objeto de deseo, sino el amor en sí.

Entender el amor como una enfermedad es algo que se remonta a la concepción del eros como una pasión. Para los griegos, las pasiones eran elementos que escapaban a la racionalidad y que perturbaban el ánimo, sin que el paciente –el que sufre las pasiones– pudiera hacer nada para deshacerse de ellas. La pasión solo se puede padecer, es decir, es lo contrario a la acción. Para Kleimer, que amor y pasión se identificaran como una sola cosa implicó que en una “cultura racionalista como la occidental predominara una concepción irracionalista del amor” (2012: 18)

En la canción, este tópico persiste como una forma de desvincular la libertad del enamorado a la hora de caer en las redes del amor, ya que no es su decisión enamorarse, sino que es flechado por el otro. Para ver esto, nos centraremos en la canción “Oh my God” del grupo de Kpop Gidle<sup>7</sup>. En esta canción, el discurso construye una única voz narrativa –en la música y en el video desdoblada en seis voces– que manifiesta estar sufriendo por haber sido atraída por la belleza de la amada:

¡Oh, Dios! ¿Cómo me dejaste caer en esta tentación?  
 ¿Es una llamada del infierno?  
 No puedo parar, ¿cómo escaparé de ella?  
 Mi autocontrol se ha roto en este oscuro agujero negro  
 Me he vuelto loca, estoy confundida  
 No puedo controlarme, es como un veneno dulce  
 Si he cometido un pecado, aceptaré el castigo  
 (Gidle 2020: 1:27)

<sup>7</sup> Gidle es un grupo musical surcoreano de Kpop conformado en 2018 por Cube Entertainment y que está integrado por cinco miembros: Miyeon, Minnie, Soyeon, Yuqi y Shuhua. “Oh my God” pertenece al tercer mini álbum del grupo, *I trust* (2020). Los versos citados en español corresponden a la traducción que se encuentra en las opciones de subtítulo del video oficial, consignado en el apartado de videoclips.

Aquí vemos que la atracción aparece de manera espontánea e ineludible, completamente irracional, y de esta manera se desvincula el amor de la esfera de la responsabilidad individual y de la acción, ya que al ser un elemento irracional, la enamorada no puede hacer nada para rehuir el sentimiento, ni para controlarlo, solo puede rogarle a Dios para que perdone sus pecados. De las canciones de nuestro corpus, esta es la única que presenta un amor entre dos personas del mismo sexo, tal como se aprecia en el video. Destacable es entonces que, aun en un esquema amoroso que rompe con el modelo heteronormativo, en esta relación lésbica se reitera la lógica que vincula amor y sufrimiento.

A diferencia del video de Blackpink, la coreografía del video de “Oh my God” es marcadamente sexual, y los colores que predominan son dos: el rojo y el blanco. El rojo, que representa la pasión erótica, invade todo el video con diferentes elementos como la sangre, el vino, el fuego, las luces, los fondos y en el vestido de Soojin. Este último detalle es muy importante, ya que las otras cinco artistas aparecen vestidas de blanco, el color asociado a la pureza. Soojin, que baja desde el cielo con un vestido rojo (2:37), simboliza el deseo sexual, es decir, esa tentación que la enunciadora construida en la canción no puede resistir. Así mismo, esa caída en la tentación se representa metafóricamente en el video con una caída al vacío (2:00) y cambiando los vestidos blancos y etéreos de las mujeres tentadas por vestidos negros y sensuales (2:45).

Siguiendo a Frith (2014), podemos afirmar que la performance artística funciona y nos genera estos efectos de interpelación, porque el agente social que la ha producido ha sabido recrear, por medio de la gestualidad, los movimientos corporales, la ropa o la iluminación, la performance de la vida cotidiana. Sabemos por ejemplo, que los movimientos de las cantantes habilitan una lectura erótica y sexual porque parten de movimientos corporales socializados que han sido asociados a la seducción –como el gesto de pasarse el dedo por el labio inferior (0:17)–. De igual modo, las expresiones faciales y los gestos (1:27) nos permiten visualizar el sufrimiento que padece la enunciadora, porque la cantante interpreta de manera fidedigna las expresiones que asociamos al dolor. Pero finalmente ¿cómo se escapa del flechazo de eros? Gidle, por medio de una sutil pero estilística escena que tiene lugar entre el minuto 2:10 y el 2:20, nos deja entrever un escape a la enfermedad del amor: el suicidio.

### **“Morir de amor es cosa digna”: amor cortés, amor imposible y servicio de amor<sup>8</sup>**

Hemos visto en las dos canciones anteriores que, aunque el amor produzca dolor, los sujetos prefieren sufrir y convertirse en esclavos del objeto amado antes que quedarse solos e incompletos. El concepto de amor platónico como carencia –amar lo que no tenemos– generó la concepción del deseo como ausencia. De esta concepción se nutre el amor cortés, que encuentra su máximo exponente en la Edad Media, en la historia de Tristán e Isolda. Para Denis de Rougemont, Tristán e Isolda “se necesitan mutuamente para arder. No necesitan al otro tal cual es sino, más bien, su ausencia” (1959: 42). A partir de esta historia, amor-pasión y amor cortés quedan contradictoriamente ligados<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Fragmento de la canción “Fantasma” de Damián Córdoba.

<sup>9</sup> Denis de Rougemont (1959) considera al amor-pasión como un enamoramiento de corta duración, que se basa en la idealización del amante y en el deseo en su ausencia; y se diferencia de un amor-acción o amor compañero que implica amar conociendo al otro y en presencia (Kleimer 2012: 22).

Para Cuéllar (2019) el amor cortés posee tres tópicos centrales: el servicio de amor, el mal de amores y la idea de morir de amor. En los tres tópicos, el sufrimiento juega un papel central. El primer tópico, el servicio de amor, trasladó la sumisión del vasallo al señor feudal hacia la esfera de lo privado: ahora el caballero debía implorar y humillarse ante la dama para obtener su amor. El caballero no podía acceder al beneplácito de la mujer amada de buenas a primeras, sino que era puesto a prueba reiteradas veces para demostrar el amor que profesaba. En este sentido, el amor se encendía ante la ausencia y el sufrimiento, ya que lograr acceder al favor sexual de la mujer era un proceso largo y complicado, que no siempre tenía lugar. El segundo tópico, el mal de amores, es producto de la desdicha del amante que vaga en pena por el sufrimiento amoroso, pero que encuentra en ese dolor el sentido de su vida, como expresa la canción de Blackpink: *Somos las chicas enfermas de amor / Pero no soy nada sin este dolor*. Y, por último, el tópico de morir por amor se corona como el paso final de la tragedia amorosa.

La ausencia o el rechazo del ser amado producen en el enamorado un sufrimiento de tal magnitud que solo la muerte le puede poner fin. Este pensamiento se resume de la siguiente manera: solo puedo ser feliz si estoy con quien amo, si esa persona no está conmigo, mi vida no tiene razón de ser. Muchos son los personajes de nuestra literatura que han pensado del mismo modo: Píramo y Tisbe, Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, el joven Werther. Como afirma De Rougemont, lo que predomina en el lirismo occidental “no es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento” (1959: 15).

El amor cortés, en este sentido, no exalta el amor con una consecución feliz, sino que más bien lo liga a una inevitable tragedia. El amor imposible resulta de la idea de creer que mientras más difícil resulta obtener un objeto, más valioso es este. Así, mientras más esquiva resulte la dama, con más ímpetu se la buscará. Este es el caso de “Misery” de Maroon 5<sup>10</sup>, canción en donde nos encontramos con un protagonista que padece por la indiferencia de la mujer amada, que lo ha dejado de lado: *Estoy en la miseria / No hay nadie que me pueda consolar. / ¿Por qué no me respondes? / El silencio me está matando lentamente (...) Tú me tienes realmente mal* (2010, 0:35).

En esta oportunidad, el narrador se construye como una persona que no puede estar sin el objeto de deseo, pues su vida solo tiene sentido si ella está presente: *Tú me mantienes completamente despierto y esperando el sol. Estoy desesperado y confundido tan lejos de ti. Estoy llegando. No importa dónde tenga que vagar* (2:02). Con tal de mantenerla a su lado, el enamorado se muestra capaz de hacer y de soportar cualquier cosa. El video de la canción contribuye en gran medida a este último efecto de sentido, porque nos muestra cómo la mujer lo somete y humilla constantemente, no de manera metafórica, sino a base de golpes y maltratos. La tortura física a la cual ella lo somete es por demás explícita: lo muerde, lo golpea, lo apuñala, le dispara con una bazuca, lo tira de un edificio. Y, sin embargo, él soporta los golpes sin queja alguna y se aferra a ella (0:45) anhelantemente. Para el enamorado, soportar lo que ella le exija, constituirá la prueba de su amor, siendo esta, como hemos visto, la base del servicio de amor cortés.

Pero sufrir por quien nos ignora no es para todos un camino viable a largo plazo. Ante este sufrimiento, la salida es, muchas veces, la muerte. Veamos ahora la canción de Damián Córdoba,

---

<sup>10</sup> Maroon 5 es una banda de pop rock estadounidense conformada en 2001 y que está integrada por cinco miembros: Adam Levine, Jesse Carmichael, Mickey Madden, Ryan Dusick y James Valentine. La canción “Misery” pertenece al primer sencillo de su tercer álbum de estudio *Hands All Over* (21/ 9/2010). Los versos citados en español corresponden a la traducción que se encuentra en las opciones de subtítulo del video oficial, consignado en el apartado de videoclips.

“El fantasma”<sup>11</sup>. Aquí volvemos a tener un sujeto que sufre porque la mujer lo ignora, pero este no ha podido seguir soportando el dolor y ha decidido ponerle fin a su vida:

Todo comenzó distinto  
nada debió terminar.  
Siempre supe que lo haría  
que iba a quitarme la vida  
porque no aguantaba más.  
Ojalá valga la pena.  
Ojalá te pueda olvidar  
y no vagar en las sombras  
gritando tu nombre  
por toda la eternidad.  
(Córdoba 2012: 0:20)

Desde una suerte de más allá, el fantasma del enamorado sigue gritando su pena y contándole al mundo por qué hizo lo que hizo. El cantar expresivo de Damián Córdoba, que se mete en el papel del hombre rechazado, contribuye a manifestar el dolor y la impotencia del enunciador, y nos interpela generándonos un sentimiento de empatía y lástima. La voz y los movimientos corporales del cantante que vemos en el video –su cabeza gacha mirando al piso mientras canta, sus manos tocando su corazón, la explosividad con que sus manos acompañan la intensidad del estribillo y el ritmo–, son elementos que performan un sentido y que acompañan lo expresado en la letra.

Sin embargo, una vez que se ha suicidado, el sentimiento que atraviesa al sujeto tiene menos que ver con el amor que con la ira y el despecho que le queda por no haber podido obtener el objeto de su deseo en vida. Los recuerdos que él evoca le reafirman que con su muerte nada ha cambiado para ella, *Porque siempre fui un fantasma yo en tu vida. / Nunca me escuchabas. / Nunca me veías* (2:42). Y, a pesar de esto, la muerte posibilita la redención del alma en pena, pues ofrece la posibilidad del olvido –recordemos que una vez que alguien caía bajo la fuerza irracional del eros, nada podía hacer para escapar de él– y el reposo de la afectación, y al mismo tiempo representa la mayor prueba de amor. Si el sujeto en “Misery” se somete a la voluntad de la amada para demostrarle su devoción, aquí el personaje, al no ver la posibilidad de estar en conjunción con el objeto de deseo, entrega su propia vida. Resulta oportuno retomar la frase de Platón en *Fedro*, donde afirmaba que el enamorado veneraba a su amado como si se tratara de un Dios y hasta podría inmolarle víctimas. En este caso, el protagonista se inmola a sí mismo para mostrar hasta dónde llega su veneración; por eso concluye que *morir de amor es cosa digna* (3:15).

### “I never knew I could feel that much”: amor romántico e insatisfacción<sup>12</sup>

El modelo romántico del *Werther* de Goethe contribuyó a sentar las bases de la idea de que sufrir por amor, e incluso morir por él, era algo virtuoso. Esto deviene, como dijimos antes, de creer que si algo es difícil de conseguir, posee más valor. Ir por el camino fácil, además, resultará aburrido, por eso las parejas de las novelas románticas no tienen un final feliz después de

<sup>11</sup> Damián Córdoba es un cantante argentino de cuarteto. La canción “El fantasma” pertenece al álbum *Sentimiento popular* (2012).

<sup>12</sup> “Nunca supe que podía sentir tanto”. Fragmento de la canción “The Way I Loved You” de Taylor Swift.

intercambiar la primera mirada, sino luego de haber atravesado un largo camino repleto de obstáculos, peleas, separaciones y dolor.

Al mismo tiempo, en las sociedades modernas, la idea de amor-pasión –enamoramiento– quedó ligada al matrimonio, algo que era impensable en épocas anteriores. Esto dio como resultado un doble mandato imposible de cumplir, pues se esperaba que la base del matrimonio fuera el amor-pasión –ese flechazo intenso donde se cae embelesado–, pero que se mantuviera durante toda la vida. El error consistiría en querer hacer eterno algo que tiene una fecha de vencimiento, porque el amor-pasión suele ser un periodo de conquista que no dura más allá de un breve periodo de tiempo. Sin embargo, que se acabe el amor-pasión no significa que la pareja haya dejado de amarse, sino que se puede desarrollar un amor-compañero, amor que Kleimer define como uno “de más largo alcance que implica querer al otro porque se lo conoce y se goza de su presencia y no de su ausencia” (Kleimer 2012: 22).

De este doble mandato derivarían el sufrimiento y la insatisfacción conyugal modernos. Respecto a esto, Flores Fonseca (2019) recupera el mito de la pasión eterna: la creencia de que el amor romántico y la pasión que tienen lugar en los inicios de la relación –ese periodo de cortejo, donde se regalan flores, cartas, o donde todo es alocado e intenso– se debe mantener en el tiempo. Pero cuando esto no ocurre, se sufre por creer que la pareja ya no nos ama. La Barra en “Se nos fue el amor” lo expresa de la siguiente manera<sup>13</sup>:

Tú sabrás  
que ha pasado entre nosotros dos.  
Tú sabrás.  
Dime, ¿dónde está aquel calor  
que abrazaba nuestros cuerpos cada noche de pasión?  
Murió el amor.  
Se nos fue el amor.  
Todo ha terminado, ya no hay más que hacer.  
(La Barra 2022: 0:38-)

El sujeto entiende la falta de pasión, sobre todo la falta de deseo sexual, como la finalización del amor. Vemos, entonces, que el amor romántico genera una serie de expectativas que resultan imposibles de cumplir, sobre todo, respecto al amor intenso y constante que el enamorado espera experimentar en sí mismo y que espera que su pareja experimente. En este caso, será oportuno recordar la existencia de otro mito sobre el amor romántico que se relaciona con esto, al que Flores Fonseca llama el mito de la equivalencia, que consiste en “la creencia en que el ‘amor’ como sentimiento y el ‘enamoramiento’ en su estado más o menos duradero, son equivalentes y, por tanto, si una persona deja de estar apasionadamente enamorada es que ya no ama a su pareja y lo mejor para este caso sería abandonar la relación” (2019: 289). De aquí que el “frío” en la cama, impropio en los primeros meses de la relación, sea motivo más que suficiente para que el personaje de La Barra asevere que entre los dos ya no hay más amor, y al parecer, este es un camino sin retorno.

Como fue mencionado anteriormente, un amor intenso “se nutre de los obstáculos que se le oponen y muere ante su ausencia” (citado en Iñaki 2017: 7). Para lograr experimentar esa

---

<sup>13</sup> La Barra es una agrupación musical argentina de cuarteto, cuyo líder y voz principal es Javier La Pepa Brizuela. La canción “Se nos fue el amor” pertenece al álbum *Incomparable* (2003).

intensidad del amor pasión, muchos sujetos no quieren un amor que congenie con ellos y los conduzca a la monotonía, sino que buscan relaciones en las que las emociones se muevan como “en una especie de montaña rusa”. Esto lo podemos ver en la canción de Taylor Swift “The Way I Loved You”<sup>14</sup>. Aquí se nos muestra que la protagonista está viviendo una relación idílica, donde todo es perfecto: el novio es todo lo que ella puede desear, es amable, la halaga, la trata bien, es atractivo y es la envidia de todas sus amigas. Ella manifiesta sentirse bien al lado de él, pero la indecisión la invade porque también extraña a su pareja anterior:

Extraño gritar y pelear  
y besarnos bajo la lluvia  
y son las 2 AM y estoy maldiciendo tu nombre  
estás tan enamorado que actúas como un loco  
y esa era la manera en la que te amaba  
derrumbando y deshaciéndonos  
es una especie de montaña rusa  
nunca supe que podía sentir tanto  
y esa era la manera en la que te amaba.  
(Swift 2010: 0:49-)

En este enunciado se construyen dos tipos de parejas que son antagónicas. El primero –que en el video va serio y con un traje de gala– es el novio correcto, que hace todo lo que tiene que hacer desde la perspectiva de la protagonista, que le da atención, la consiente y la respeta. El segundo –que en el video es representado por el guitarrista, con ropa de cuero negra, cresta roquera– es el *bad boy*, el chico que genera problemas, que es egoísta, agresivo, la trata mal pero al mismo tiempo la necesita. En la performance escénica, la cantante deja bien en claro cuál de las dos opciones es la de su preferencia, no solo porque la parte en la que canta sobre cómo extraña y ama a su pareja anterior coincide con un estribillo explosivo, que ella interpreta con mucha más pasión, sino también porque ella reproduce un juego de seducción con el guitarrista: se acerca a él, le canta mirándolo a los ojos e incluso le acaricia la cara y él le besa la mano (2:51). Al novio *correcto*, en cambio, solo lo toma de la mano gentilmente.

El novio actual, entonces, representa el amor-compañero, que en vez de pelear prefiere dialogar y resolver los problemas. El ex novio representa el amor-pasión, que se basa fundamentalmente en las peleas, la ira y el dolor. Pero aunque este segundo vínculo podría entenderse como algo mucho más negativo que el primero, ella parece privilegiarlo, porque en esa alocada montaña rusa de sentimientos, siente algo; algo que no le pasa con su pareja actual, ya que hacia el final de la canción ella manifiesta que él no puede ver *que mi corazón no está rompiéndose / porque no siento absolutamente nada* (2:30). La montaña rusa de emociones se confunde con el amor. Y de esta manera llegamos al último eslabón de nuestro tópico: muchas veces resulta tan común sufrir por amor que se termina creyendo que ambas experiencias tienen que ir de la mano y se concluye que si no se sufre, no se ama.

### **Recepción de las canciones de amor**

<sup>14</sup> Taylor Swift es una cantante estadounidense de pop. La canción “The Way I Loved You” pertenece a su segundo álbum de estudio, *Fearless* (11/11/2008). Los versos citados en español corresponden a la traducción recuperada en: [www.letras.com/taylor-swift/1375144/traduccion.html](http://www.letras.com/taylor-swift/1375144/traduccion.html) [acceso 5/2022]

Hemos dicho al principio de este trabajo que los sujetos pueden reconocer en las canciones de amor sus experiencias amorosas, pero al mismo tiempo las canciones de amor prescriben el modo en que los sujetos construyen dicha experiencia. Por eso la canción de amor funciona como un dispositivo educativo que nos dice cuáles son las pasiones legitimadas: sobre la base de lo visto, podemos ver que, debido a una larga herencia cultural, todavía creemos que el sufrimiento es una emoción intrínsecamente unida al amor.

Ahora bien, ¿cómo es que todas estas canciones logran interpelar a un público amplio, que no se restringe a un solo género musical? En este trabajo vimos canciones de pop, Kpop y cuarteto, pero sin duda este tópico también está presente en muchos otros géneros musicales. En este aspecto, entender la importancia de la dimensión afectiva en la música popular es fundamental. Para Díaz y Montes (2020) comprender de qué manera la música interpela a ciertos sujetos y contribuye a construir identidades sociales es posible si:

(...) asumimos que las emociones son el resultado de procesos cognitivos que involucran creencias y saberes previos hechos cuerpo, en definitiva un habitus; que no son procesos individuales sino que existen lógicas afectivas que operan en grupos de sujetos que comparten trayectorias similares en el espacio social, y que tanto su producción como su expresión están socialmente reguladas (2020: 61).

Los artistas y los oyentes de nuestro corpus comparten un saber y una experiencia sobre todos estos conceptos del amor que hemos trabajado. Obviamente, no nos referimos a que conozcan lo que dijo Platón, pero todos sabemos —es decir, admitimos como verdad— que el amor se experimenta como una locura, como una carencia, como algo que nos complementa. También sabemos que cuando nos enamoramos somos capaces de hacer cualquier cosa, y por supuesto, sabemos que muchas veces amar a alguien implica salir lastimado. Con todo esto presente, podemos comprender e incluso compartir el dolor que los personajes padecen. Además, la voz y performance de los artistas transmiten sentimientos; pensemos, por ejemplo, en la voz afectada con la que canta Damián Córdoba, una voz que transmite el dolor y la ira que siente y de esta manera logra que esa emoción se contagie en el oyente.

En base a todo lo hasta aquí analizado, hemos podido evidenciar que las canciones de amor romántico actuales, en tres distintos géneros musicales, se anclan en una antiquísima concepción, legada como hemos visto, por el mundo griego, que vincula el amor con el sufrimiento. Es por ello que en un movimiento doble, los artistas, que aprehenden este tópico amoroso en una sociedad que lo reitera y lo reproduce en el arte, la literatura o el cine, por ejemplo, vuelven inteligibles sentimientos que harán que otras personas también se identifiquen con esa manera de amar, y entiendan, como los personajes de nuestras canciones, el amor como carencia y al objeto de deseo como la pieza que nos complementa y sin la cual no podemos vivir.

En este sentido, De Nora (2002) afirma que: “La música puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno ‘debe de estar emocionalmente’ (...) de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como ‘tal como es esta música, así debería o desearía ser yo’ (citado en Spataro 2018: 89). Es por esto que sería fundamental recordar la importancia que tiene la música para mirar reflexivamente sobre nosotros mismos y sobre nuestra sociedad. Que amor y sufrimiento hayan quedado enlazados como una sola cosa acarrea muchas consecuencias en nuestras sociedades, sobre todo si el público a quien van dirigidas estas canciones son personas jóvenes: naturalizar los abusos de nuestras parejas por creer que el amor soporta todo, como pasa en “Misery”; o confundirnos con la idea de que quien nos trata mal nos ama más, y

preferir, como Taylor, quedarnos con el chico malo que nos hace experimentar una montaña rusa de emociones. Resultaría interesante, entonces, seguir reflexionando en la pervivencia que tiene este tópico hasta el día de hoy, y de qué manera la música popular sigue habilitando un espacio para su reproducción.

## Bibliografía

- Acosta Muñoz, Juan Felipe. 2021. “¿Cómo el K-pop conquistó al mundo?” *Revista Mundo Asia Pacífico*. 10/18.
- Cuéllar Escamilla, Donají. 2019. “Supervivencias del amor cortés en el bolero hispanoamericano.” *Boletín De Literatura Oral*, 57–71.  
<https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2.5> [7/2022].
- De Rougemont, Denis. 1959. *El amor y occidente*. Buenos Aires: Sur.
- Díaz, Claudio y María de los Ángeles Montes. 2020. “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”, *El oído pensante* 8/2  
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8058> [07/2022].
- Díaz, Claudio. 2015. “Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares”, en Claudio Díaz comp. *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos: 230-258.
- Díaz, Claudio. 2017. “Taquetuyoj. Un enunciado en el campo del folklore”, en Berenice Corti y Claudio Díaz comp. *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim.
- Díaz, Natalia. 2020. “Me enamoré en una zamba: El discurso amoroso hecho danza y canción” ms.
- Flores, Verceci Melina. 2019. “Mecanismos en la construcción del amor romántico”. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6/50: 282-305.  
[www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362019000200282&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282&lng=es&tlng=es) [7/2022].
- Frith, Simon. 2001. “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco et al. eds. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Paul Du Gay, comp. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille. 1994. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Puebla: Siglo XXI editores.
- Iñaki, Piñuel. 2017. *Las cinco trampas del amor*. Madrid. La Esfera de los Libros, S.L.
- Kleimer, Roxana. 2012. *Falacias del amor. ¿Por qué Occidente anudó amor y sufrimiento?* Buenos Aires: Ediciones Anarres.
- Letras.com. “The Way I Loved You”, Taylor Swift. Recuperado en: [www.lettras.com/taylor-swift/1375144/traduccion.html](http://www.lettras.com/taylor-swift/1375144/traduccion.html) [ 3/2022].
- Madrid, Alejandro. 2018. “Más que ‘tontas canciones de amor’: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s”, en Tupinambá de Ulhoa, Martha y

*Contrapulso* (ISSN 2452-5545) 4/2 (2022)  
 “The Way I Loved You”: amor y sufrimiento en la canción popular

- Simone Luci Pereira, org. *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na America Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital: 47-70.
- Montes, María de los Ángeles. 2019. “Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés (1976-1990)”, *Contrapulso. Revista latinoamericana de música popular* 1/1 <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.6>
- Platón. 1871. “Fedro” en *Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Ed. de Patricio de Azcárate: 261 – 349 [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10124045](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10124045) [07/2022].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es/amor> [07/2022].
- Spataro, Carolina. 2018. “‘Esa canción cuenta mi historia de amor’: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones”, en Tupinambá de Ulhoa, Martha y Simone Luci Pereira org. *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na America Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital: 71-94.

## Videoclips

- (G)i-dle. (6 de abril de 2020). “Oh My God” Video Musical Oficial. [www.youtube.com/watch?v=om3n2ni8luE](http://www.youtube.com/watch?v=om3n2ni8luE) [7/2022]
- Blackpink. (2 de octubre de 2020). ‘Lovesick Girls’ M/V. [www.youtube.com/watch?v=dyRsYk0LyA8&list=PLAVZ5IT-74aw23K14SRz1QSYJDZrcIfHw&index=4](http://www.youtube.com/watch?v=dyRsYk0LyA8&list=PLAVZ5IT-74aw23K14SRz1QSYJDZrcIfHw&index=4) [7/2022]
- Damián Córdoba (29 de enero de 2013). “Fantasma”, DVD *Sentimiento popular*. <https://youtu.be/9vgU46mopm0> [7/2022]
- La Barra. [2003] (15 de mayo de 2022) *Incomparable*. [www.youtube.com/watch?v=QnT6MLz2sW8](http://www.youtube.com/watch?v=QnT6MLz2sW8) [7/2022]
- Maroon 5. (30 de junio de 2010) “Misery” Video Musical Oficial <https://youtu.be/6g6g2mvItp4> [7/2022]
- Mr. Cat (14 de agosto de 2021). “The Way I Loved You”, Taylor Swift, Fearless Tour 2010 [www.youtube.com/watch?v=UK9h\\_prnAGc](http://www.youtube.com/watch?v=UK9h_prnAGc) [7/2022]