

La especificidad de la canción de amor como poesía oral y espectáculo en vivo

Ma. del Carmen de la Peza C.*

According to the author, love songs must be approached as a complex object of study. Some theoretical and methodological elements are examined with the purpose to outline discursive and non-discursive dimensions of love songs as a communicative and cultural object.

En las sociedades contemporáneas, con el desarrollo de la tecnología de grabación, la música como objeto de escucha ha impregnado todos los espacios de la vida cotidiana como música de fondo. La música popular ha sido objeto de interés creciente, espacio de poder y territorio progresivamente exclusivo y excluyente de las industrias culturales, quienes le han expropiado la música a los sujetos y a las colectividades, como espacios de creación y de juego, para devolvérselas como objeto de consumo, como mercancía.

* Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM- X.

A pesar del crecimiento geométrico de la música en el mercado, la música, en general, y la canción popular, en particular, son expresiones culturales que han sido escasas y parcialmente investigadas en México. Asimismo, dichos objetos culturales han permanecido generalmente ausentes de la currícula de las carreras de comunicación.

Por su parte, la investigación estética ha privilegiado el estudio de la música "cultura" y de la literatura escrita por encima de las manifestaciones contemporáneas de la literatura oral como la canción popular, debido a que en la tradición occidental existe una resistencia a concederle validez a lo que no está escrito y a otorgarle un lugar entre las artes a la canción popular debido a su estrecha vinculación con el cuerpo (Zumthor 1991: 11).

Tradicionalmente el lenguaje oral se ha visto como un lenguaje menos desarrollado, anterior y más primitivo que el escrito, y las distintas expresiones de la literatura oral —como el canto— son vistas como vestigios de una cultura en extinción, un arte menor, propio de los pueblos y comunidades pre-alfabetizadas y pre-tecnológicas, o como arte popular de calidad dudosa e inferior que el arte culto.

Por lo antes expuesto, las escasas investigaciones sobre el canto popular, la mayoría de ellas de carácter filológico,¹ han puesto énfasis en el texto escrito de las canciones, particularmente en su contenido semántico e ideológico. Dichos enfoques han dejado de lado el estudio de la situación en la que se canta la canción y de las dimensiones corporal-gestual y musical que comporta, lo cual le confiere su especificidad como canción que existe sólo en acto, es decir, en la *performance* (Laing 1971: 327).

Para entender la canción de amor en su complejidad, en primer lugar es necesario acentuar lo que la distingue de la

1. Me refiero a los trabajos de Menéndez Pidal, *El romancero hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, dos vols., 1995; Margerit Frenk, *Cancionero Folklórico de México*, 5 tomos, México, Colegio de México, 1976-1985, y Carolina Giménez, *Así cantaban la Revolución*, México, Grijalbo/Conaculta, 1990, entre otros.

literatura, del texto, de la palabra escrita, es decir, lo que la constituye como poesía oral. La canción de amor —poesía oral— es palabra “cantada” que fluye, pasa y flota anónimamente, se materializa en la voz humana y en la música, y se transmite de manera oral y auditiva como sonido. La canción de amor realizada en vivo resulta de la integración singular de códigos y lenguajes múltiples. Los códigos discursivos y no discursivos que la integran pueden clasificarse en auditivos como la palabra, la voz y la música; y visuales como la expresión corporal (mímica, gestos y movimientos), la apariencia exterior del intérprete (maquillaje, vestuario y peinado) y las características del espacio escénico. Todos estos medios de expresión, elementos audiovisuales susceptibles de ser comunicados a la vez en el espacio y en el tiempo, acompañan a la palabra o la sustituyen (Kouzan 1992: 151).

En segundo lugar la canción de amor se distingue de otro tipo de canciones por la temática y las modalidades de expresión propiamente amorosas que utiliza. A diferencia de otro tipo de canciones que toman parte en rituales de carácter público ya sean religiosos, cívicos, de guerra o de trabajo, y que convocan a la integración grupal y a la acción colectiva, la canción de amor nos remite al espacio privado en el que se inscribe el diálogo íntimo de las relaciones de pareja.

En este trabajo me interesa reflexionar sobre la canción contemporánea producto de las industrias culturales —que generalmente es de amor— y los distintos lenguajes que la conforman. A continuación presento los sistemas de signos, mencionados anteriormente, desglosados que constituyen a la canción de amor como puesta en escena. Asimismo, voy a distinguir la práctica del aficionado de la puesta en escena; lo que distingue a la canción de la literatura escrita, así como los temas y modalidades de enunciación que adopta la canción de amor y que la hacen distinta de otros tipos de canciones.

La canción de amor y los lenguajes sonoro-auditivos o acústicos

La canción de amor en tanto que sonido comparte con otras canciones las siguientes características: Es un fenómeno múltiple y omnipresente que nos rodea y nos envuelve. El espacio auditivo es dinámico y omnidireccional, no tiene fronteras fijas, no se distingue respecto a un fondo, siempre fluye creando momento a momento sus propias dimensiones. En cuanto a su dimensión temporal y sonora, la canción es puro presente, es evanescente, sólo existe en la medida en que se va produciendo, es resbaladiza e inasible (Shepherd 1991: 20). El sujeto sumergido en el espacio sonoro, vive el tiempo sólo en la medida en que éste se revela mediante eventos que se repiten cíclicamente (*Ibid.*: 21). La canción de amor marca el tiempo por medio del ritmo y la reiteración (Zumthor 1991: 175).

El universo sonoro está conformado por ruidos de origen múltiple, entre otros tenemos al lenguaje verbal en general y a la canción en particular. En el proceso de socialización, dicho universo sonoro se va transformando, de una masa amorfa de ruidos indiferenciados, en un conjunto de índices, señales y signos codificados culturalmente, preñados de información y de sentido. La capacidad fisiológica de oír se transforma en la acción psicológica de escuchar: "lo que era confuso e indiferente se vuelve distinto y pertinente" (Barthes 1986: 246).

El lenguaje musical

La canción en general y la canción de amor en particular se constituyen por cuatro elementos a partir de los cuales se integra toda obra musical: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre (Copland 1955: 33).

El ritmo es el elemento musical primario, estrechamente vinculado con el movimiento corporal. La música surge de la prosodia de la lengua (*Ibid.*: 34). En la música vocal, las

percusiones marcan el ritmo de base, sostienen el movimiento que animan con sus síncopas, con sus contratiempos, provocan y regulan el movimiento corporal: las palmadas, los pasos de danza, el juego gestual, etcétera (Zumthor 1991: 177). En el lenguaje musical, la unidad métrica medible es el compás, que se conforma por varios golpes, acentuados o no acentuados (Copland 1955: 37). El metro y el ritmo constituyen al lenguaje poético, y específicamente al canto como poesía oral. La poesía oral más allá de los contenidos es prosodia, su especificidad radica en transmitir sonidos, ritmos (Zumthor: 1991: 173).

La melodía es la parte cantable de una composición musical, es el tema de la obra e implica un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. La melodía es el hilo conductor de la obra, que guía al oyente de principio a fin (Copland 1955: 45). La melodía en el lenguaje musical es análoga al relato o a la descripción (funciones referencial y emotiva) en el lenguaje literario.

La armonía es la relación de concordancia o discordancia entre sonidos que se integran en la forma de acordes o secuencias sonoras que se despliegan paralelamente. La armonía, como relación de sonidos que se repiten sistemáticamente en los distintos acordes de una frase musical (Copland 1955: 53-64), es análoga a la rima en el poema, de la misma forma que el ritmo musical es análogo a la prosodia de éste, es decir, a la combinación y organización sistemática y reiterativa de palabras acentuadas y átonas en el verso.

El timbre es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro. El timbre es el color del sonido. Los diferentes timbres permiten que distintos instrumentos musicales y voces se integren armónicamente en una misma línea melódica (*Ibid.*: 64). El colorido y fuerza expresiva de una canción o de cualquier obra musical varía según sea interpretada por voces femeninas o masculinas, así como por voces con distintos registros bajos y agudos.

La voz

El cuerpo, por medio de la voz, se convierte en instrumento musical, cuerpo que canta. Barthes señala que en el canto proferido por la voz aparecen dos textos, el *fenó canto* y el *geno canto*. El primero es “todo lo que en la ejecución está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión...” (Barthes 1986: 265), en primer lugar la palabra, y con ella la gestualidad, las modulaciones expresivas de la voz, etcétera.²

Mientras que el *geno canto* “es el volumen³ de la voz que canta y que dice... juego significativo ajeno a la comunicación...” (Barthes 1986: 265), es decir, aquello que nos remite a la materialidad de la voz. La canción de amor en tanto *geno canto* es una cosa, un fenómeno físico, un objeto sonoro. Las cualidades materiales de la voz como el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza y el registro pueden describirse (Zumthor 1991: 11)

El timbre nos permite diferenciar una voz de otra. En cuanto al tono, las voces masculinas alcanzan registros que van de los tonos muy graves y graves (contrabajo, bajo y barítono) a los tonos medios (tenor y contralto); mientras que las voces femeninas alcanzan registros de tono medio (contralto) a tonos agudos y muy agudos (mezzo soprano y soprano) (Ruiz Lugo *et al.* 1993: 87). La voz sin lenguaje es grito, expresión de las emociones más intensas de placer o de dolor, de alegría, de rabia o de miedo. La voz es una experiencia táctil, soplo, respiración, contacto físico con el otro, tiene un carácter sexual, erótico, “el sonido vocalizado va desde el interior al interior, una sin otra mediación dos existencias” (Zumthor 1991: 15)

La palabra cantada es ritmo y entonación. El manejo de la voz en el canto es indispensable para la comunicación de los sentimientos que se pretende expresar. La entonación crea

2. Este aspecto será abordado más adelante.
3. Volumen en este caso se refiere, por analogía geométrica, a la dimensión física, corporal, de la voz.

los signos más diversos mediante toda clase de variaciones en la altura del sonido y del timbre. Las modulaciones de la voz revelan la clase o calidad de la emoción. Por medio de ella se distingue una pregunta de una indicación, una orden o una amenaza. La entonación y el ritmo muestran la actitud del intérprete frente a lo que dice y a su relación con sus interlocutores reales o virtuales. La voz descubre la emoción que las palabras intentan disimular (Navarro 1993: 395). Asimismo, la voz como palabra es acto simbólico, es una facultad, lugar y medio de articulación de la palabra, portadora del lenguaje vocalizado, fónicamente realizado, a diferencia de la escritura que es un lenguaje sin voz, visual y gráfica, que se separa de quien la produjo (Shepherd 1991: 26-27).

En la canción de amor la palabra materializada en la voz, se mantiene en mayor o menor grado unida al cuerpo que la produjo, de ahí la dificultad que representa tomar distancia de lo dicho y de quien lo dijo. Los lenguajes sonoros son íconos, mantienen una relación de motivación con el referente y con la fuente que los produjo (Crisell 1993: 47). La percepción auditiva de la palabra "dicha" implica inmediatez. El carácter inmediato de la palabra hablada obscurece la mediación del lenguaje y, por consiguiente, limita las posibilidades de establecer una distancia crítica, el lenguaje verbal se naturaliza (Shepherd 1991: 25-26).

La canción de amor como palabra, poesía lírica

La canción de amor en tanto fenómeno de canto es un texto portador de sentidos: un medio de comunicación. La canción de amor expresa los distintos estados emotivos por los que transita el enamorado según los distintos momentos de la relación amorosa. Existen canciones que expresan la incertidumbre del enamorado frente al desconocimiento de los sentimientos del ser amado, estados de felicidad cuando su amor ha sido correspondido o por el contrario celos, deseos de venganza, resentimien-

to, despecho o nostalgia frente al amor perdido. También existen declaraciones de amor y expresiones de pasión incontenible frente al enamorado entre otros múltiples temas y sentimientos amorosos.

Sin embargo, la canción de amor no es sólo transmisión de información, de contenidos "amorosos". En ella se realizan distintas funciones portadoras de sentido. Como señala Jakobson, en todo acto de comunicación el sujeto hablante realiza simultáneamente seis funciones distintas: la función referencial remite al contenido de lo que se habla; la función expresiva se refiere a la actitud del hablante frente al objeto de su discurso; en la función conativa el destinador busca obtener una respuesta del destinatario; en la función poética el hablante le da una forma a su discurso, le atribuye un valor intrínseco a la estructura material del mensaje; en la función metalingüística el destinador incluye una referencia al propio código en el enunciado mismo; en la función fática el emisor pretende mantener el canal de comunicación abierto y, por consiguiente, el contacto con el interlocutor (Jakobson 1981: 352-362).

En la canción de amor, como en toda poesía oral, el énfasis está puesto en la forma del mensaje, la función del lenguaje predominante es la función poética. Lo específico de la canción es la relación que se establece entre el sonido y el significado. La equivalencia del sonido envuelve de manera inevitable una equivalencia semántica. La sonoridad y el ritmo son los vehículos del significado y tienen un sustrato sensorial que transcurre en el tiempo y reside sobre todo en el cuerpo, particularmente en el oído y en los sentidos táctil y muscular.

El rasgo característico del lenguaje poético es el principio de la repetición. La poesía crea una ecuación y establece un juego con las palabras acentuadas y átonas, los lindes verbales y la ausencia de ellos, las pausas y las continuidades; las unidades de medida del verso son entonces las sílabas, las moras y los acentos. La medición se establece de acuerdo a criterios de igualdad tanto como de gradación, dando como resultado el ritmo y la rima (Jakobson 1981: 360).

El verso entonces puede definirse como una figura fónica reiterada. El verso es una unidad ordenada de sílabas que se trasciende a sí misma para formar una estrofa (conjunto de versos), ya que como señala Kayser, un verso aislado despierta en nosotros una vivencia rítmica, pero le falta la continuidad del movimiento, la repetición, para tener verdadero carácter de verso (Kayser 1976: 113).

Estas características del lenguaje poético lo hacen semejante a la música como señala Jakobson: “Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre —citando otro modelo semiótico— con el tiempo musical” (Jakobson 1981: 361). Esta semejanza produjo la unión histórica de la poesía y la música en la canción folklórica tradicional y en la canción popular romántica moderna. Si bien el lenguaje de los distintos tipos de canciones tiene carácter poético, varían las melodías y los ritmos. Mientras en la marcha predomina el ritmo sobre la melodía, y es una forma musical propia de las canciones cívico-nacionalistas o aquellas que son adecuadas para el trabajo físico, el ritmo de la canción de amor es más suave y la melodía predominante.

Asimismo, la canción de amor se caracteriza por ser una enunciación en primera persona del singular. La canción de amor es la manifestación de los sentimientos del enamorado, aquí y ahora, en tiempo presente. Se presenta como la expresión de un yo y en ese sentido el énfasis recae sobre el emisor, además de la función poética que caracteriza a cualquier canción, la función expresiva o emotiva simboliza específicamente a la canción de amor que como expresión lírica es fundamentalmente subjetiva. En cambio, la canción religiosa o nacionalista remite a la primera persona del plural, es siempre la relación de la colectividad, formulada como nosotros, quien dialoga con la divinidad o con la nación.

Existen distintos tipos de canciones de amor que podríamos clasificar, de acuerdo con las modalidades de enunciación, en tres grandes grupos genéricos según se combinen las funciones poético y emotiva con las demás funciones:

- a) La canción lírica. Es la manifestación lírica por excelencia como “la auto expresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica” (Kayser 1976: 446). El énfasis recae en el emisor (función emotiva-emotiva). Esta modalidad de enunciación se expresa discursivamente como júbilo ante la felicidad del amor o lamento frente a la separación. La acción se realiza en primera persona y en el presente de la enunciación misma.
- b) El apóstrofe lírico. En este caso se produce un diálogo entre el yo y el tú. El énfasis recae sobre el destinatario de quien se demanda una respuesta, función emotiva-conativa. La manifestación lírica se realiza en el influjo recíproco entre el yo y el tú. Las formas discursivas características son la acusación, el desafío, la maldición, la súplica, la exhortación, etcétera. El tiempo del verbo predominante es el futuro (Kayser 1976: 446).
- c) La enunciación lírica (himno). En esta modalidad el énfasis de la comunicación recae en el referente, función emotiva-referencial. El yo se encuentra frente a un objeto, lo capta y lo expresa (Kayser 1976: 446). Las formas discursivas en este caso son el relato, el elogio, la alabanza, la sentencia, la proclamación, el conjuro, la profecía, la confesión, etcétera. El tiempo verbal predominante es el pasado. Mientras que en la canción de amor predominan las dos primeras modalidades, en las canciones religiosas o cívico-políticas predomina la última.

Lenguajes visuales y ópticos

El cuerpo

La canción de amor en vivo no se reduce a la palabra y a la acción de la voz. El gesto, la mirada y el movimiento están igualmente implicados. El cuerpo como un sistema de signos

incluye también la mímica del rostro, los gestos y los movimientos. Por su parte los signos de la moda si bien son independientes del cuerpo, se integran a él e incluye el maquillaje, el peinado y el vestuario.

Los sistemas de expresión corporal son sistemas de convenciones sociales fuertemente ritualizados, que marcan y obligan a los sujetos a comportarse según la situación de comunicación, el espacio, el tiempo y el lugar que ocupan socialmente.

En la *performance* al cuerpo le corresponde modalizar el discurso, hacer explícitos los sentimientos. Los lenguajes corporales y gestuales interactúan con el lenguaje verbal, lo refuerzan o lo contradicen (Kouzan 1992: 168-190).

El espacio escénico

En la *performance* el decorado se reduce a la disposición en el escenario de los distintos accesorios necesarios para el espectáculo. La iluminación adquiere un papel cada vez más importante como decorado. Las luces crean un ambiente en función de los sentimientos alegres, tristes, suaves, apasionados o violentos que la música y la lírica pretenden expresar; producen efectos visuales de volumen, profundidad y movimiento; realzan objetos al iluminarlos, mientras otros permanecen en la penumbra; orientan la mirada del espectador para enfocarla en las expresiones del rostro del cantante o en el movimiento de las manos del guitarrista o del pianista, se prenden y se apagan o se desplazan al ritmo de la música.

La iluminación imita ciertos efectos de los medios audiovisuales, cuando no los integra directamente a la *performance*, con pantallas que proyectan imágenes distintas o del actor mismo en distintos encuadres, al que percibe el espectador desde el lugar en que se encuentra (Kouzan 1992: 168-190).

*La significación del canto en las
distintas condiciones de comunicación
cara a cara*

En las sociedades desacralizadas e individualistas contemporáneas, y como producto de las industrias culturales, predomina la canción de amor por encima de las otras expresiones culturales de canto. Las canciones religiosas y cívico-políticas se restringen a espacios especializados como las iglesias, el ejército, las organizaciones político partidarias y de masas, etcétera.

La canción de amor como música y poesía oral es singular e irrepetible y no existe más que en acto. Sólo en su realización es posible apreciarla cabalmente como experiencia estética. Existe multiplicidad de formas de uso y apropiación de la canción de amor. Hay modalidades que van desde el puro deseo de cantar de un sujeto común hasta las formas más complejas y ritualizadas del teatro como podría ser el espectáculo operístico, realizado por actores profesionales; todas estas formas múltiples de la canción de amor adoptan significaciones distintas.

El canto realizado y sancionado profesionalmente por especialistas se distingue del canto *amateur*: acontecimiento personal o local, más o menos improvisado. La canción de amor cantada por el aficionado es ordinaria y trivial; juego inconsistente y versátil (Zumthor 1991: 156). Cantar, bailar o tocar un instrumento solo, en una reunión o en una fiesta con los amigos, son formas de uso y apropiación de la canción de amor distintas que la escucha. Hacer música o bailarla son actividades más táctiles que auditivas o visuales, involucran el cuerpo, e implican mayor participación. En ellas es el cuerpo lo que fabrica el sonido o el movimiento.

La canción de amor como práctica ritualizada es un ejercicio lúdico que tiene una doble finalidad. El canto es a la vez un acto que se agota en sí mismo como puro placer de cantar o bailar, y un instrumento orientado a un fin en el orden ritual de cortejo y seducción.

La canción de amor en el diálogo amoroso es a la vez un comportamiento ritual y una herramienta verbal como la poesía. Se le canta al ser amado en la intimidad, en voz baja y al oído o a viva voz al pie de la ventana como serenata ya sea solo o en grupo, acompañado por los amigos.

La canción de amor se integra en distintos rituales. En las fiestas es música para bailar que acompaña y armoniza el movimiento corporal de los sujetos, que se integran en parejas siguiendo la melodía y el ritmo que impone la canción. En los espacios privados o en los salones públicos, el baile es un ritual altamente codificado que propicia el encuentro entre sujetos, de distinto o del mismo sexo, de acuerdo con las reglas de un orden ritual prescrito para cada espacio distinto. El ritual del baile permite el acercamiento de los cuerpos y el contacto físico entre las parejas, facilita el establecimiento de relaciones entre los sujetos y evita riesgos y compromisos excesivos.

En el canto del aficionado, ya sea que se cante solitaria o colectivamente, se canta por el puro placer de cantar. En los rituales de la fiesta, a diferencia del ritual del espectáculo, la relación entre los participantes es abierta, los roles son intercambiables y no tiene un centro de atención fijo. Los sujetos transitan de una posición a otra e intercambian las posiciones de actor y espectador, no existe un auditorio diferenciado: todos los individuos co-presentes toman parte en la ejecución (Zumthor 1991: 241).

En los rituales del canto *amateur* la distinción entre las funciones de interpretación y escucha no es pertinente. De acuerdo con Barthes, lo que distingue realmente el canto de los aficionados del canto profesional es la existencia o inexistencia de la relación espectacular: "El amateur, el aficionado, no se define forzosamente por un saber menor... sino más bien por lo siguiente: *es el que no muestra*, el que no se hace oír" (Barthes 1986: 234). En el canto *amateur* el sujeto participa activamente haciendo la música o bailando. En cambio en el ritual del espectáculo profesional podemos distinguir claramente dos lugares: el autor-intérprete y el oyente. Estas posiciones se asumen de manera distinta en los diferentes tipos de espec-

táculo. Es diferente componer el texto que decirlo, cantarlo o acompañarlo instrumentalmente, cada actividad requiere competencias distintas. Esos cometidos pueden ser desempeñados por la misma persona o por varias, individualmente o en grupo (Zumthor 1991: 219).

La noción de espectáculo indica algo que se ve, se exhibe y se define como: la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido al mismo tiempo y en el mismo lugar (Zumthor 1991: 33). El espectáculo en vivo es palabra situada, en acto; en ella coinciden y se confrontan concretamente y en la misma circunstancia el autor o el intérprete y los destinatarios.

Existen distintas reglas de comportamiento ritual socialmente prescritas para cada espectáculo. Ellas dependen del marco específico en el que se despliega el espectáculo, los condicionamientos espacio-temporales y los tipos de sujetos que participan en él.

La especificidad del espectáculo consiste en que existe un público para el cual el cantautor o el intérprete actúan. El artista canta para ser visto. Su placer radica en obtener una aceptación por parte de ese público (Barthes 1986: 234).

En la poesía oral, y específicamente en el canto popular, el autor se pierde en el anonimato no por inexistencia sino por olvido o ignorancia de los usuarios. Al auditorio le importa muy poco el autor de lo que oye, en cambio el recuerdo de una canción se une al o los intérpretes que la hicieron famosa. Los actores entran en contacto físico con el público por medio del oído, la vista, la voz y el gesto (Zumthor 1991: 223).

En la actualidad el autor compone sobre pedido para el cantante de moda. En la *performance* la función del intérprete implica una serie de competencias, entre otras un "saber cantar" que incluye el manejo musical de la voz, y un "saber actuar" que requiere un desempeño del cuerpo en el escenario. Voz y cuerpo se despliegan simultáneamente en el tiempo y en el espacio, ya sea en un bar o un teatro. El intérprete es el centro del espectáculo, por su calidad vocal y por su capacidad histriónica.

Los intérpretes pueden ser: un cantante solista acompañándose él mismo con un instrumento musical —guitarra principalmente— o acompañado por un músico o una orquesta. También pueden ser grupos —dúos, tríos, cuartetos y orquestas completas— entre los que se distribuyen las tareas de canto —distintas voces— y el acompañamiento con diversidad de instrumentos musicales. En el espectáculo profesional público se ha ido clausurando el espacio de comunicación como lugar de intercambio, se ha roto toda posibilidad de reversibilidad de posiciones. Los espectadores participan en el espectáculo escuchando. El formato del espectáculo consiste entonces en concentrar la atención de un gran número de personas reunidas en un mismo espacio, en un foco visual y cognitivo común (Goffman 1991: 183).

La especificidad de la representación —de la que participan todas las artes visuales— radica en un proceso de distanciamiento entre el sujeto que ve y el objeto mirado. El espectador se encuentra frente a la escena recortada por un marco, en el punto de fuga desde una perspectiva en la que puede contemplar la totalidad de lo que ocurre en un cuadro. El sujeto dirige su mirada a un horizonte y en él recorta la base de un triángulo cuyo vértice está en su ojo (Barthes 1986: 94).

Escuchar música en un espectáculo ya sea en vivo o transmitido por algún medio de comunicación, es una forma pasiva, receptiva, de apropiación de la canción de amor: “la música... ya no se toca; la actividad musical ya no es manual, muscular, modeladora...” (Barthes 1986: 258). La canción de amor en el concierto, en el bar, en el festival, en el disco, la radio, el cine o la televisión, implica una apropiación visual y auditiva diferenciada.

El espacio es un factor determinante en el modo de participación del público y en la significación que la canción adquiere. Los espectáculos pueden clasificarse según el espacio de su realización como privados o públicos. El condicionamiento espacial parece más fuerte y constante que los condicionamientos temporales. En las grandes ciudades, de acuerdo con las necesidades de control de la población por parte del poder,

se han ido reprimiendo o regulando la vida callejera y con ella a los cantantes ambulantes, y se han abierto ciertos espacios públicos especializados, para canalizar el "desorden" y evitar los conflictos externos (Foucault 1991: 9-26; Zumthor 1991: 163).

El espectáculo se realiza en lugares especializados, ya sean teatros, carpas, etcétera, o en cafés, bares, salones de baile, cabarets. Se caracteriza porque la acción se despliega en un escenario, se paga para entrar o por el derecho de mesa y el consumo de bebidas y alimentos mientras se escucha cantar o se baila. Son lugares acondicionados para reunir a públicos diferenciados: hombres y mujeres, jóvenes y adultos, *gays* y heterosexuales, que se clasifican y seleccionan por medio de diversos mecanismos. El espectáculo tiene una duración determinada y se desarrolla en horarios preestablecidos, adecuados al tiempo de ocio profesional.

Topológicamente podemos decir que existen distintos tipos de espectáculo, según los emplazamientos y desplazamientos del espectador y del actor en el espacio. En un bar o un café por ejemplo, en donde los cantantes se desplazan entre las mesas mientras la *performance* se desarrolla como música de fondo, se confunde con la conversación y se despliega sin exigir la atención del público. En esta situación particular está permitida la participación del público y el intercambio temporal de roles entre el intérprete y los miembros del auditorio. En otros casos, se alternan momentos de conversación con otros de actuación que demandan el silencio y la atención del público.

En el espectáculo que se despliega en un escenario, ya sea un teatro o una sala de conciertos, están claramente separados aun físicamente los cantautores o los intérpretes del auditorio y se asiste con el único fin de escuchar la *performance*. En este caso hay que permanecer en silencio, en disposición de escucha atenta y respetuosa. La participación del público está regulada según el ritmo que marcan los intervalos prescritos por el programa. Los espectadores manifiestan su agrado o desagrado, por medio de los aplausos, los abucheos o los chiflidos.

Las múltiples formas del canto pueden clasificarse también, según el tiempo social normalizado en el que se inscriben, ya sea en el tiempo libre por oposición al tiempo de trabajo. Los tiempos en los que se canta o se escucha música están socialmente preestablecidos según las etapas de la cronología individual o colectiva que dan lugar a las celebraciones familiares —fiestas privadas: santos, cumpleaños, bautizos, bodas, quinceaños— o a las celebraciones colectivas: fiestas patrias, fiestas religiosas, etcétera; también según las rutinas cotidianas que segmentan los días en tiempo de trabajo y tiempo libre, así como actividades entre semana o los fines de semana, actividades diurnas o vespertinas, etcétera.

En tanto forma de comunicación oral, en el espectáculo se cumplen principalmente las funciones conativa y fática (Jakobson 1981: 352-362), diálogo real o virtual que se establece gracias a la presencia de los interlocutores en un mismo espacio, el cantante o locutor demanda del público una respuesta de atención y evaluación por medio de signos diversos que demuestren que el canal de comunicación se encuentra abierto. Las distintas formas de la *performance* permiten diferentes grados de interacción entre el cantante y el público. La *performance* está plagada de ruidos acústicos: aplausos, chiflidos, gritos, interpelaciones, de aprobación o rechazo, propios de la naturaleza misma de la comunicación oral. La habilidad del intérprete consiste en recuperar, tanto como se pueda, las interpelaciones e integrarlas, por el ritmo y la mímica, al espectáculo (Zumthor 1991: 165). La *performance* es discurso flexible que el intérprete va adaptando y transformando según el efecto que produce en el espectador. Por su carácter instantáneo, no admite borraduras ni enmendaduras.

El canto, poesía oral y sus transformaciones

Cada vez que una canción se interpreta, se manifiesta el carácter cambiante de la obra. Sin embargo, algo permanece: un texto, un género musical, un ritmo como esquemas productivos, ge-

neradores de obras múltiples. Existen distintos tipos de variaciones. La canción cambia al ser interpretada por distintas voces femenina o masculina, con registros más o menos graves o agudos. También sufre modificaciones según el estilo de cada cantante. Debido a la variación en el tiempo, el tipo de auditorio, el espacio y su estado de ánimo, un mismo intérprete en cada *performance* modifica su interpretación. Por ello sin que el texto cambie, cada vez que una canción se interpreta es un hecho estético nuevo, singular e irreplicable.

Debido a la autoridad de la palabra y de la escritura, el texto permanece más o menos estable, mientras que la música y la puesta en escena ofrecen un margen de juego importante. En cada nueva interpretación se producen modificaciones en el timbre, en los arreglos vocales e instrumentales; en los juegos armónicos, en el ordenamiento de las partes, en el ritmo de las recurrencias, en la organización, supresión, introducción e intercambio de estribillos y estrofas, en las modulaciones de la voz, los énfasis y las velocidades. Cada *performance* es una obra distinta (Laing 1971: 327; Zumthor 1991: 269).

A manera de epílogo

Como hemos visto hasta ahora la especificidad de la canción de amor se constituye por oposición a otros géneros discursivos.

La canción de amor en tanto palabra es poesía oral y se distingue de la poesía escrita. La poesía escrita tiene una perdurabilidad y seguridad de la que carece la canción, poesía oral. La escritura permite tomar distancia del texto y por consiguiente hacer análisis comparativos y críticos de los mismos. La canción, en cambio, se transmite por la boca, es palabra viva, cambiante y viajera que se comprende a medida que va desarrollándose, por ello es resbaladiza e inasible, no se puede objetivar, siempre divaga. La canción es acción que se aprende de memoria, se interioriza sin conceptualizarla, favorece la creación de mitos. Por estas razones, la canción de amor como sistema mnemotécnico, es un instrumento de poder particular-

mente efectivo en la transmisión de normas sociales. De ahí la importancia de estudiar la canción de amor en su especificidad como poesía oral.

La canción de amor comparte con la canción de cuna el carácter privado, íntimo e incluso amoroso, pero se distingue de ésta por su finalidad. La canción de cuna es cantada por la madre o alguien más que desempeña las funciones de cuidado del niño, a quien la canción está destinada. Existe una amplia gama de canciones infantiles que cuentan historias, que acompañan ejercicios de destreza motriz fina o gruesa o que acompañan de distintas formas el juego de los niños (Zumthor 1991: 94).

Existe otro tipo de canciones que se distinguen de la canción de amor por su carácter público y colectivo cuya finalidad, más que la integración de la pareja, es la conservación del grupo social, entre ella se encuentran las canciones religiosas y de guerra. De éstas últimas se pueden distinguir tres especies distintas: canciones que incitan al combate, el elogio de los héroes o el canto destinado a sostener la acción durante la batalla (Zumthor 1991: 97-101). Una modalidad contemporánea de este tipo de canción es la canción latinoamericana "de protesta" de los años setenta (Zumthor 1991: 285-291).

En síntesis, la canción de amor se distingue de otros géneros de canciones por su temática propiamente amorosa, su finalidad como herramienta en los rituales de la relación de pareja y por sus modalidades de enunciación. La canción de amor es generalmente un discurso personalizado entre un yo y un tú o se estructura bajo un pretexto narrativo impersonal. Remite a motivos primarios de la experiencia del deseo erótico sexual. Configura el imaginario social erotizado marcado por la expectativa, el placer o la amargura. La canción de amor no sólo se refiere al amor pasión. También el matrimonio se convierte en uno de sus temas centrales, ya sea como final deseable o como obstáculo para la realización del amor.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- COPLAND, Aaron (1955) *Cómo escuchar la música*. México: FCE.
- CRISELL, Andrew (1993) *Understanding Radio*. London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel (1991) *Espacios de poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- GOFFMAN, Erving (1991) *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- JAKOBSON, Roman (1981) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- KAYSER, Wolfgang (1965) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos. 4a. edición.
- KOUZAN, Tadeusz (1992) *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LAING, Dave (1990) "Listen to me" en S. Fritch y A. Goodwin *On record. Rock, pop, and the written word*. London: Routledge.
- NAVARRO, Tomás (1993) "Voz y entonación" en Ruiz Lugo *Desarrollo profesional de la voz*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- RUIZ LUGO, et al. (1993) *Desarrollo profesional de la voz*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- SHEPHERD, John (1991) *Music as a Social Text*. U. K.: Polity Press.
- ZUMTHOR, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.