
DE LA CANCIÓN DE AMOR A LA RETÓRICA DE LO AMOROSO: la constitución de la memoria colectiva

María del Carmen de la Peza

La organización y sistematización de la memoria colectiva es un elemento crucial en el ejercicio del poder político. Por ello el control y destrucción de la memoria colectiva ha sido un objetivo fundamental de los regímenes totalitarios, así como las campañas contra el olvido se consideran un factor de la lucha política en los movimientos democráticos de liberación (Marcuse 1965:34; Foucault 1992:179; Deleuze y Guattari 1988:90; Connerton 1989:1).

La memoria colectiva como dispositivo de poder se constituye por medio de un conjunto de tácticas y técnicas socialmente determinadas para recordar y olvidar.

Estudiar la formación social de la memoria es estudiar los actos de transmisión que hacen posible recordar en común, tales como: el discurso de la historia oficial, la canción popular, los mitos, las tradiciones orales, los rituales de la vida cotidiana y las ceremonias conmemorativas, entre otras múltiples prácticas discursivas y no discursivas.

Para comprender la canción de amor y los juegos de la memoria y el olvido, intento analizar las formas de incorporación de la canción, los relatos y los rituales amorosos en la memoria del sujeto como vehículos de la memoria colectiva (Connerton 1989:76-82).

La canción de amor como memoria incorporada en los sujetos

La canción de amor materializada en el lenguaje verbal, es memoria incorporada en los sujetos (Connerton 1989:79). Palabra viva, cambiante, viajera, que se combina con otras palabras en composiciones provisionales. La canción transmitida por la boca se comprende a medida que va desarrollándose de manera progresiva y concreta, por ello su sentido es resbaladizo e inasible, no se puede objetivar, siempre divaga (Zumthor 1991:43).

En cada comunidad existen canciones que tienen un gran poder evocador, reconocidas y cantadas por todo el mundo, aunque no se recuerde a sus autores. La canción de amor es tradición viva que se aprende generalmente sin la mediación de la escritura y se canta de memoria, aunque sea de manera incompleta. Tal vez se desconoce el texto completo pero en grupo se reconstruye por fragmentos. La canción sirve de lugar de encuentro e identificación colectiva. El universo discursivo de la canción de amor pertenece al saber comunitario de donde se nutre el que canta, en cada performance. Cada intérprete posee su propio repertorio, sacado del tesoro de la memoria de la comunidad (Zumthor 1991:236).

Debido al carácter selectivo y aleatorio de la memoria se produce un desplazamiento y una transformación permanente y gradual de los sentidos de la canción. La memoria se caracteriza por su inestabilidad, su ambigüedad, su carácter efímero y su inexactitud. La permanencia de la canción en el tiempo tiene como límite la capacidad de los sujetos para recordar. Permanece sólo aquello que está en uso (Zumthor 1991:35).

La memoria es la forma de registro del pasado en el cuerpo de los sujetos. Podemos distinguir dos mecanismos distintos de almacenamiento de la canción de amor en la memoria. Por un lado el dispositivo mnemotécnico de la memoria-hábito y por otro los dispositivos lógico-racionales de la memoria semántica (Connerton 1989:23-28). Ambos tipos de memoria implican procesos de almacenamiento, recuperación y actualización de la información distintos, que serán desarrollados a continuación.

La memoria-hábito es aquella que permite reproducir un comportamiento más allá de la conciencia del sujeto (Connerton 1989:23). Por medio de ella el sujeto memoriza y recuerda la canción completa o por fragmentos atendiendo solamente al signifiante. Se retiene la forma, la estructura formularia y rítmica del texto y se almacena el discurso fonéticamente.

Gracias a la estructura rítmica y repetitiva de los versos de la canción, el sujeto aprende la melodía más allá del significado de las pala-

bras. La rima y el ritmo producen reflejos motrices que se ordenan en serie y se automatizan facilitando el trabajo de recordar (Connerton 1989:76). La canción de amor se aprende por repetición y se canta sin la valoración de alternativas, es más bien el seguimiento irreflexivo de fórmulas socialmente aprendidas, que la aplicación consciente de una regla (Connerton 1989:30). La memoria-hábito permite que las canciones sean evocadas y reproducidas mecánicamente. Las canciones adquieren el carácter de acto reflejo, hábito, estructura fija, permanente.

La canción de amor como parte de la memoria-hábito de una comunidad, existe principalmente como forma de comunicación oral, difusa y colectiva, discurso popular, ruido de fondo, que permanece en "estado latente" en la memoria de los sujetos quienes, en circunstancias determinadas, la evocan. La canción de amor incorporada en el cuerpo, es un mecanismo de poder particularmente efectivo en la legitimación de normas. Las reacciones emotivas que genera al funcionar como acto reflejo, se viven como si fueran parte del código genético, se oculta su carácter de ley socialmente establecida y por tanto la cultura se hace naturaleza y favorece la creación de mitos. En la canción de amor, la palabra es acción que se interioriza sin conceptualizarla. Por ello, como señala Connerton:

todos los grupos confían al automatismo corporal los valores y categorías que están más ansiosos por conservar. Ellos saben lo bien que el pasado puede ser conservado en la mente por medio de la memoria-hábito sedimentada en el cuerpo (Connerton 1989:102).

El saber cotidiano sobre las relaciones amorosas, se transmite de generación en generación mediante el aprendizaje pre-consciente de las canciones. Ellas se convierten en normas sociales, sin necesidad de ser formuladas o codificadas en una ley religiosa, jurídica o moral. La canción es portadora

de un saber en el orden del comportamiento habitual, que puede aprenderse por la acción misma... como un papel que hay que interpretar (Jauss 1989:255).

Por el contrario, la memoria lógico-racional pone el énfasis en el nivel semántico o del contenido. El sujeto, más que aprender la canción textualmente como un todo, retiene fragmentos, retazos, figuras, que asimila y transforma en conceptos y relatos. La memoria semántica es un proceso de elaboración compleja mediante el cual el sujeto segmenta la información, la ordena, categoriza y archiva, estableciendo lazos entre la información nueva y la que ha sido almacenada anteriormente (Van Dijk 1983:178). De esa manera la canción sirve al sujeto como

marco de interpretación y criterio de comportamiento ante situaciones nuevas.

Por medio de los mecanismos de la memoria semántica la canción se transforma en un catálogo de comportamientos afectivos. Al escuchar una canción determinada el sujeto evoca con ella los afectos y sentimientos socialmente unidos a dicha formulación y los vincula a su experiencia particular. La canción de amor asocia un acontecimiento a un sentimiento. Las emociones y comportamientos se unen necesariamente: el triángulo amoroso produce celos; la separación: nostalgia y dolor, etcétera. Al vincular una emoción a un hecho, no sólo la anticipa y crea, sino que la prescribe. En un movimiento de ida y vuelta el sujeto se identifica con la canción y ésta a su vez le da nombre a su experiencia y la construye.

La canción de amor como parte de la discursividad de lo amoroso, unida a otros múltiples discursos y rituales, conforman la memoria colectiva. Ésta no es homogénea sino que está integrada de manera contradictoria y compleja por los saberes universales de la ciencia, la moral o la religión y los saberes particulares de la gente común, saberes heterogéneos y fragmentarios (Foucault 1992:194-95).

A continuación esbozaré algunos de los principales mecanismos y dispositivos sociales para recordar en común, tales como los mitos del amor y los rituales de la vida cotidiana que conforman la retórica de lo amoroso y que operan como parte de la memoria semántica y de la memoria-hábito respectivamente. Ambos mecanismos contribuyen a configurar la memoria de los sujetos y las colectividades.

La canción de amor y la retórica de lo amoroso

El lenguaje amoroso más que mimesis, reflejo de la realidad, es símbolo, instrumento de representación y mediación entre los hombres, institución social. El código retórico de lo amoroso incluye una selección de temas propiamente "amorosos" como el fondo o sustancia del discurso y ciertas formas en las que el discurso debe organizarse ya sea como ritual, relato mítico o canción de amor.

Por medio del proceso lógico-racional de la memoria, la canción de amor se transforma en un catálogo de tópicos o temas. Por ejemplo, dentro del tema global de lo amoroso, los subtemas de las canciones pueden clasificarse como incertidumbre, amor correspondido, amor no correspondido, desamor, etc.

Gracias a la memoria-hábito, la canción se transforma en rituales que contienen una serie de "marcos" o

situaciones típicas, haces de relaciones estereotipadas, estructuradas y definidas convencionalmente (Van Dijk 1983:44).

Por medio de tales marcos primarios los individuos organizan su experiencia amorosa en el marco de la vida social (Goffman 1986:13). Por ejemplo, algunos "marcos" característicos de las relaciones amorosas que la canción de amor incluye serían: el encuentro, la separación, la cita, la declaración, la espera, la ausencia, etc. Un marco establece un orden ritual que incluye implícitamente las categorías de los participantes, las funciones que desempeñan, las reglas de interacción y las estrategias. El conocimiento del marco permite una gran economía discursiva: cuando la canción se refiere a alguno de los elementos, el oyente-hablante evoca el conjunto de elementos que integran el marco (Van Dijk 1983:44-45).

La memoria semántica y la memoria-hábito permiten que el sujeto, en cada nueva situación, sea capaz de combinar de manera distinta los marcos y las figuras que le ofrece la canción, para interpretar las nuevas situaciones que enfrenta y orientar sus acciones.

Este proceso de elaboración de la información y conformación de la memoria no es individual sino social. El grupo proporciona a los individuos los marcos en los cuales se localizan sus memorias, en una especie de mapa mental configurado por el lenguaje, de ahí que la memoria del sujeto sea siempre social, colectiva. Asimismo, no existe memoria sin referencia a un espacio material externo al sujeto. En síntesis, los recuerdos del sujeto, sean canciones, relatos o experiencias personales, se localizan en un marco mental y en un espacio material provistos por el grupo como organización de la memoria colectiva (Connerton 1989:28).

En la retórica amorosa, el saber común sobre el amor, "lo aceptado por todos", se constituye en experiencia y criterio de verificación. Lo plausible, se vuelve probable, verosímil, su cuota de verdad se funda en que la mayoría lo considera verdadero (Aristóteles 1990:131; Barthes 1990:95; Kristeva 1972:67). En la cultura de masas, las canciones y los relatos amorosos han sido adaptados al nivel del público medio, del sentido común y por lo tanto en ellos reina el estereotipo y la verosimilitud como lo que el público, la mayoría, considera posible, deseable, bello o placentero. La canción de amor se ha institucionalizado en una trama de lugares comunes como un repertorio de estereotipos (Barthes 1990:95).

La retórica de lo amoroso, de la que la canción de amor es parte, incluye por un lado, una gama de temas propiamente amorosos. Entre otros contenidos comprende una serie de mitos acerca de las identidades

diferenciadas del hombre y de la mujer, así como de los roles que les corresponden en las relaciones amorosas. Asimismo, a nivel de las prácticas comprende un conjunto de reglas de conducta que constituyen un código ritual y sirven a los usuarios como guías para la acción.

La canción de amor y los mitos del amor y el matrimonio

Como hemos visto hasta ahora, la canción de amor al ser asimilada por la memoria se transforma e integra con los relatos amorosos históricos o de ficción y demás discursos científicos, éticos o jurídicos y constituyen la retórica de lo amoroso y con ella, los marcos mentales que le sirven a los sujetos en la construcción e interpretación de su experiencia "amorosa".

Las narraciones amorosas históricas como las de ficción en mayor o menor medida re-construyen lo real, lo re-significan o re-simbolizan según procedimientos distintos de producción de efectos de sentido ya sean efectos de verdad o de verosimilitud, de ahí la persistencia y eficacia de los relatos de amor en la conformación del sujeto amoroso. El relato amoroso no es el acontecimiento en sí sino el trabajo creativo de construcción de una trama, una reconstrucción imaginaria y por tanto mítica del pasado. El relato produce una síntesis de lo heterogéneo,

toma juntos e integra en una historia total y compleja los acontecimientos múltiples y dispersos (Ricoeur 1995:32).

Los mitos que conforman la memoria narrativa de una comunidad o una cultura, son regímenes de enunciación que integran una red de sentidos que le permiten a una colectividad reconocerse, formular y asumir las reglas del comportamiento social en distintos ámbitos de la vida comunitaria. Los grandes mitos del amor crean mundos posibles que subvierten el orden establecido o nos hacen ver nuestra práctica de acuerdo con un esquema convertido por la opinión común en tradición (Ricoeur 1995:156; Bruner 1994:76).

Por ejemplo, los relatos míticos del amor de Tristán e Isolda, de Don Juan Tenorio o de Romeo y Julieta, entre otros muchos, se constituyen en una lógica generadora de sentidos, en cuyo marco general la vida amorosa de los sujetos puede narrarse y ser reconocida como portadora de sentido. Los sujetos se identifican míticamente con los modelos amorosos que les ofrecen las canciones y los relatos de novelas y películas. Cuando dichos modelos se vuelven típicos y recurrentes en la estructura de las vidas individuales, es porque son significativos, revelan un patrón de conducta consagrado por la comunidad como un modelo a celebrar.

Por medio de la repetición de los modelos, el sujeto hace de su vida una encarnación de la tradición, re-actualiza en el presente los comportamientos de sus antepasados.

En síntesis, podemos decir que la memoria colectiva constituida por la retórica de lo amoroso, es decir, por la canción de amor, los relatos históricos, míticos o de ficción, los discursos éticos, jurídicos y científicos, da forma al mapa mental de los sujetos, de acuerdo con el cual éstos interpretan, producen y dan sentido a su propia historia amorosa y sentimental.

La narración histórica, mítica o de ficción no sólo tienen socialmente una función signo, como representación y producción de sentido, sino que tiene también un carácter pragmático, una eficacia, un valor como actos ilocutorios que inciden en lo real y lo transforman (Faye 1974:19; Bruner 1994:53), como veremos a continuación.

Políticas del lenguaje: la canción de amor y los rituales de la vida cotidiana

En nuestro mundo secular urbano, el individuo ha adquirido una especie de carácter sagrado que se exhibe y confirma por medio de los actos simbólicos que realiza en distintos espacios y situaciones de la vida cotidiana, tales como: escuchar música, asistir a un espectáculo, ir a bailar, cantar o tocar un instrumento (Goffman 1970:48).

Dichas actividades ceremoniales que los individuos realizan tienen carácter ritual en la medida en que, por informales y seculares que parezcan, exigen de él un comportamiento de respeto hacia el objeto de su atención. En la relación amorosa, entre los interlocutores se exigen ciertos comportamientos de deferencia y ciertas formas de proceder. Asimismo, en una sala de conciertos o en el cine, el sujeto está obligado a guardar silencio como forma de respeto durante el espectáculo. A su vez, el sujeto tiene la expectativa de que los demás espectadores tengan el mismo comportamiento (Goffman 1970:56-76).

La canción de amor transforma su sentido en cada realización particular según el orden ritual en el que toma parte. No significa lo mismo escuchar una canción transmitida por la radio, el cine o la televisión, que cantarla o bailarla a solas, en privado con la pareja o en una reunión en público. En cada tipo de encuentro de comunicación en el que la canción de amor tiene lugar, se despliegan distintos rituales de interacción.

El acto de enunciación que realiza un sujeto cuando canta, es un acontecimiento singular e irrepetible mediante el cual se establece, ne-

cesariamente, una determinación mutua entre el texto de la canción y el contexto en el que se realiza. De esa manera el enunciado general de la canción adquiere un sentido particular. La canción no existe más que en y por las realizaciones concretas que siempre son diferentes. Las variantes en el uso de la canción no son accidentales sino necesarias, no son externas sino immanentes a ella y forman los presupuestos implícitos que la determinan (Deleuze y Guattari 1988:90).

La canción de amor como dispositivo colectivo de enunciación comporta intrínsecamente un código ritual que incluye una serie de implícitos y presupuestos que se constituyen en el marco jurídico y psicológico que regula el debate entre los interlocutores (Ducrot 1982:10). La canción de amor como vehículo del código ritual de lo amoroso es patrimonio de la memoria colectiva y como tal ofrece a sus "usuarios" un repertorio de comportamientos sociales, conjunto de normas del saber cotidiano en el ámbito de "lo amoroso" y les brinda una gama de lugares que pueden ocupar. Espacios socialmente definidos que implican roles de comportamiento específicos para cada situación particular (Ducrot 1982:10).

El orden ritual del encuentro amoroso es un sistema de reglas morales que le son impuestas a los sujetos desde fuera como si formaran parte de la naturaleza humana (Goffman 1970:46). El código moral de lo amoroso es un

conjunto de valores y reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos (Foucault 1986:26).

Dicho código, además de estar formulado en la enseñanza explícita que realizan instituciones rígidas y formales como la familia, las instituciones médicas, educativas y eclesiales, también se transmite de manera difusa por medio de la canción de amor, como un aparato prescriptivo. Al sujeto se le enseña entre otros comportamientos que conforman su identidad femenina o masculina, a tener orgullo, honor y dignidad, de manera que al adquirirla la persona se convierte en una construcción fabricada socialmente (Goffman 1970:46).

Sin embargo, esta construcción del sujeto por mediación de la canción de amor es contradictoria y compleja ya que, como señala Foucault, las normas morales

lejos de formar un conjunto sistemático, constituyen un juego complejo de elementos que se compensan, se corrigen, se anulan en ciertos puntos, permitiendo así compromisos y escapatorias (Foucault 1986:26).

Asimismo, la canción de amor es una moralidad que no se aplica de manera consciente sino de acuerdo con un hábito, entendido como el se-

guimiento irreflexivo de una tradición de comportamiento en el que hemos sido educados (Connerton 1989:30).

Tomar la palabra por medio de la canción de amor no es un acto libre ni gratuito: cada sujeto puede usar la canción de determinada manera, debe respetar ciertas condiciones para tener derecho a usar los distintos lugares ya sea como sujeto del enunciado o de la enunciación. Por ejemplo, en el bolero, como veremos más adelante, se define quién tiene derecho de hablar y quién está obligado a callar. Existe un marco normativo impuesto por la canción de amor que puede ser aprovechado por el usuario para decir el amor explícita o implícitamente. Usarlo de forma distinta es un acto de transgresión.

Los rituales amorosos como prácticas sociales, además de tener un significado simbólico, son actos de lenguaje que realizan y celebran el vínculo amoroso, y de esa manera contribuyen a la solidaridad e integración del grupo que los comparte (Goffman 1970:48).

La canción de amor como código ritual es una herramienta, un instrumento de comunicación que sirve no sólo para representar la realidad, sino para construirla. En la declaración de amor por ejemplo, el acto lingüístico, la proposición, interviene en la realidad produciendo una metamorfosis: los sujetos y su situación de interlocutores sufren una transformación (Deleuze y Guattari 1988:92). La relación de amistad cambia a una relación de "cortejo"; ese cambio de forma producido por la palabra, mediatiza cambios materiales. La lengua en acto transforma la realidad al nombrarla, definirla, ordenarla y clasificarla de una manera particular. Como señala Faye, el relato

al mismo tiempo enuncia la acción y la produce (Faye 1974:23).

El código ritual de lo amoroso, como régimen de enunciación, no sólo nombra sino que prescribe y/o proscribiera cierto tipo de relaciones entre naturaleza y sociedad según distintos criterios de valoración, de acuerdo con el marco normativo en el que se inscriben. Cada régimen de signos nos remite a los actos que están ligados a enunciados por una obligación social; por ejemplo, en un régimen amoroso o sexual, se establece el vínculo necesario entre una determinada mezcla de cuerpos y ciertos enunciados (Deleuze y Guattari 1988:94). Actos de enunciación, que definen el carácter de los vínculos entre los sujetos, como legítimos o ilegítimos según sexos, clases, razas, edades, etcétera; la discursividad de lo amoroso establece "mezclas de cuerpos obligatorias, necesarias o permitidas"; en dicho régimen discursivo, las palabras son herramientas y como tales:

sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles (Deleuze y Guattari 1988:93-94).

La canción de amor como parte del código ritual de lo amoroso, es una institución legítima que se caracteriza por ser una costumbre que es dominante y no se reconoce como tal de manera explícita, sino que se impone y es reconocida por todos tácitamente (Bourdieu 1990:132-33). La canción de amor como institución describe un campo de fuerzas, permite ciertos contenidos y censura otros, hace que ciertas cosas sean difíciles o imposibles de ser dichas; por ejemplo, en el bolero, existe una censura a las relaciones homosexuales. La canción de amor como lenguaje legítimo de lo amoroso, "naturaliza" las formas dominantes del comportamiento que instituye, ocultando su carácter histórico. En síntesis, podemos decir que el sujeto aprende con la canción de amor una manera de verse a sí mismo como sujeto femenino o masculino, y una forma particular de ver el mundo que le rodea, así como un conjunto de comportamientos propios del lugar que ocupa en la sociedad (Pearson *et. al.* 1993:118).

Sin embargo, la canción de amor también es un espacio en el que el poder "se expone" en un doble sentido. Se expone por que se "deja ver": en ella quedan de manifiesto los mecanismos del ejercicio del poder en su despotismo desencarnado. En otro sentido se expone por que "se pone en juego": en la canción el poder puede ser atacado, subvertido, transformado. En la canción de amor, los comportamientos morales prescritos se traducen en actos de lenguaje "posibles", es decir que tienen un carácter subjuntivo, hipotético. Los actos prescritos sólo se realizan en el momento de su uso y apropiación por determinados sujetos en circunstancias particulares. En el momento de la enunciación el sentido prescrito puede ser subvertido, parodiado, ironizado, según los contextos múltiples en los que la canción se pone a funcionar.

La canción de amor y la pluralidad de voces que la atraviesan

La canción de amor no remite a un sujeto único de enunciación. En ella se expresan multiplicidad de voces. Existen por un lado las voces del autor y de los intérpretes. Pero la canción, al separarse de su autor, existe como conjunto de enunciados impersonales, producidos a partir del código de la lengua y como tales no pertenecen a nadie. Además de dichas voces impersonales, la canción está constituida por códigos culturales diversos, voces múltiples que provienen de distintos ámbitos del saber como la ciencia, la religión, la moral; discursos ajenos que se inte-

gran al discurso del autor según las distintas formas del discurso referido y frente a los cuales el sujeto adopta una actitud de aceptación o rechazo. En la canción de amor y el relato amoroso se produce una confrontación entre la palabra ajena y la propia. Ellas son voces contradictorias de diferente procedencia y con sentidos opuestos que materializan y expresan relaciones de poder entre los sujetos (Bajtín/Voloshinov 1991:155; Ducrot 1986:175-78).

La canción de amor existe también como palabra propia del sujeto que la hace suya en el acto mismo de la enunciación. Sin embargo, aun en ese caso, la canción de amor es discurso ajeno, es un fragmento del discurso social global, conjunto de voces susurrantes de donde el sujeto extrae su palabra. Voces múltiples que se integran en una sola voz: la del sujeto que enuncia (Deleuze y Guattari 1988:89).

La canción de amor, como acontecimiento singular realizado por un individuo particular, no es un enunciado individual (Deleuze 1988:83-85). Más que palabra nueva, es la transmisión de la palabra de otro, es paráfrasis, es transmisión del discurso ajeno, va de un segundo a un tercer destinatario. La canción se constituye en un mecanismo de poder que

consolida la influencia de las fuerzas sociales organizadas sobre la percepción discursiva (Bajtín/Voloshinov 1991:158).

La canción de amor y la constitución de los sujetos amorosos

La canción de amor 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. La canción de amor a diferencia de la historia de amor, diríamos con Barthes, pone en escena el sentimiento amoroso mismo. La canción de amor deja al enamorado en su desnudez (Barthes 1983:293).

La lengua, código básico de la canción de amor, es parte de la memoria-hábito y como tal el sujeto la aplica automáticamente de manera apropiada en las distintas situaciones sin ser consciente de ello. Siendo un sistema normativo socialmente establecido, se impone como si fuera ley natural debido al desconocimiento de las reglas gramaticales y de interacción social que vehicula e impone implícitamente. Su desconocimiento no impide que el hablante las utilice correctamente.

Los pronombres personales en la canción de amor, crean los espacios necesarios para ser ocupados por distintos sujetos. En la medida en que

la palabra "yo" no tiene un significado conceptual, no es un signo referencial, se ofrece como forma vacía que cada locutor en el ejercicio de su discurso se apropia (Benveniste 1971:175).

La canción de amor como "función vacía" por un lado, puede ser desempeñada por individuos hasta cierto punto indiferentes, o un mismo individuo puede ocupar diferentes posiciones y tomar el papel de diferentes sujetos en distintos enunciados (Foucault 1970:156). No se trata de hablar de la persona en sí misma, sino de los sujetos como instancias del discurso. Dichas instancias nos remiten a los lugares gramaticales de persona según el género femenino, masculino o neutro; a las acciones prescritas o proscritas para los distintos actores y a los calificativos que se les atribuyen; además nos remite a las posiciones estructurales e interdependientes de los sujetos, como agentes o pacientes de la acción del verbo. Mediante los pronombres personales, los verbos y los adjetivos calificativos, es posible determinar los sujetos arquetípicos que las distintas discursividades hacen posibles.

Un análisis de las canciones permite determinar los distintos tipos de sujetos amorosos, sus variantes e invariantes en el conjunto de enunciados que conforman el universo discursivo de la canción de amor. Lo que interesa en este tipo de aproximación es determinar el lugar desde donde la canción de amor permite hablar y actuar. Ya que en última instancia es siempre el texto el que habla, o más precisamente, las voces en él inscritas. Para abordar empíricamente la constitución de los sujetos amorosos femeninos y masculinos elegí analizar el bolero como prototipo de la canción de amor.¹

La constitución de la feminidad y la masculinidad a través del bolero

Los boleros son actos de enunciación, discursos que prescriben lugares para ser ocupados por distintos sujetos. La especificidad de la canción de amor es el diálogo amoroso entre el sujeto enamorado y su objeto de amor. El bolero permite de manera privilegiada una forma de juego amoroso entre sujetos de sexos distintos y excluye y censura las relaciones entre sujetos del mismo sexo. Sin embargo, esta prescripción puede ser subvertida según el uso que los sujetos concretos hagan del bolero en el momento de la enunciación.

Los boleros de amor de pareja representan un 98.4% y toman como modelo en todos los casos, la pareja monogámica y heterosexual. Sólo el 1.57% se refieren a otros temas como el canto a la tierra natal: "no

hay tierra tan hermosa como la mía";² "Veracruz, pedacito de patria"³ o en otros casos, a la madre, a la raza, a la Luna, etc.

El eje pragmático fundamental del corpus de boleros analizados lo constituye específicamente la distinción que como acto de enunciación se establece entre los actores de la relación amorosa como arquetipos femeninos y masculinos. La distinción genérica de los sexos atraviesa la totalidad de los boleros, y por tanto sirve de telón de fondo y fundamento sobre el cual se construyen las relaciones amorosas.

En el bolero, el lugar para el sujeto de la enunciación tiene una marca de género masculino en el 41% del total de boleros analizados y sólo en el 4% de los casos se prevé a un sujeto femenino. Como muestran estos datos, en el bolero, el sujeto activo, el que desea de manera predominante, es el hombre y el objeto deseado es la mujer.

Sin embargo, el bolero también permite un alto rango de ambigüedad: en muchas canciones se produce un enunciado "neutro" sin marca de género. De acuerdo con el corpus analizado, en el 55% de los casos el yo que enuncia puede ser hombre o mujer, de manera que podría ser utilizado indistintamente por ambos sexos. En otros casos la rima permite la transitividad del género y se puede cambiar fácilmente la canción de masculino a femenino y así se abren múltiples posibilidades de juego.

Aun con la determinación de género, en el acto mismo de la enunciación, el sujeto puede hacer uso del discurso bolerístico de manera distinta a la prescrita social y gramaticalmente y subvertir el sentido, producir un sentido nuevo: la mujer puede adoptar la posición activa y tomar como objeto de deseo ya sea a un hombre o a una mujer, lo mismo que el hombre puede adoptar la posición pasiva o incluso tomar a otro hombre como objeto de deseo, ya que, como señala Derridá (1989:362): los contextos no son saturables. Sin embargo lo que parece más difícil es modificar la relación de manera que ya no sea una relación sujeto/objeto sino otra cosa.

Existe por otra parte un conjunto de boleros que caracterizan y distinguen, en el nivel semántico, a los sujetos amorosos. La modalidad de enunciación de este tipo de boleros es referencial: en ellos se describe o califica al objeto de amor o en su caso aquello que se rechaza o que se odia.⁴

En el 87.5% de los boleros que describen al objeto de amor, el sujeto era el hombre y el objeto de amor/odio era la mujer y sólo en el 12.5% de los casos la posición sujeto era adoptada por una mujer y su objeto amoroso un hombre.

Caracterización de la masculinidad

En el bolero el hombre es el sujeto activo de manera predominante (en el 96% de los casos el que enuncia puede ser un hombre y de esos en el 41% debe ser un hombre). La posición activa, masculina, se constituye como sujeto de la acción del verbo: canta, declara, describe, juzga. El hombre es el que enuncia, el que nombra a la mujer y a su vez el que no debe ser nombrado y en *La Biblia* el innombrable es Jehová, Dios. En general el hombre tiene el poder del ejercicio privilegiado de la palabra.

Las pocas veces que los boleros se refieren explícitamente al hombre como sujeto del enunciado o como objeto, nunca hablan de su cuerpo. En ciertos casos cuando se habla de ellos desde el punto de vista de las mujeres (el 4% del total de boleros analizados), se les califica en los siguientes términos: "Qué fácil para el hombre es el olvido... Después de burlarte del cariño / como todos, tu vuelves a implorar",⁵ "Infame, no tienes alma ni sentimientos",⁶ "No seas tan cobarde, respeta mi dolor".⁷

Pero desde el punto de vista de los hombres, en general son las mujeres quienes los transforman a ellos: "Toda mujer bonita será traidora / porque al hombre valiente / lo hace cobarde".⁸ La mujer es la culpable del abandono o del abuso del que es objeto, porque como dice el dicho popular "el hombre llega hasta donde la mujer quiere". También ella es la responsable del pecado o de la perdición de los hombres, quienes transforman con su seducción o con su engaño en "muñeco sin voluntad".⁹

El hombre también emerge como redentor posible; es alguien capaz de rescatar a la mujer del fango. El varón con su amor y con su reconocimiento devuelve a la mujer la dignidad perdida. "Si eres la callejera qué me importa / si mi cariño tornó su estigma en felicidad",¹⁰ "No importa que te llamen perdida / yo le daré a tu vida... la verdad de mi amor".¹¹

Caracterización de la feminidad

El cuerpo femenino

La mujer en cambio se constituye en el objeto del deseo masculino. Es aquello de lo que se habla en el bolero. A la mujer se le atribuye la función pasiva de obedecer, decorar, cuidar, responder; socialmente ha sido reducida al silencio y por consiguiente a las estrategias no verbales de seducción que son siempre imprecisas, engañosas, ambiguas.

A diferencia del hombre, de quien no se habla o se habla poco, ella tiene un cuerpo, es "boca loca",¹² "cabellera negra",¹³ "pelo de oro",¹⁴ "dientes de perla",¹⁵ "manos de marfil",¹⁶ "boca de grana",¹⁷ "corazón de piedra".¹⁸ El cuerpo del hombre en cambio no se nombra (salvo los ojos), así como en la fotografía y en las artes plásticas el desnudo masculino fue un tabú por años, también lo fue en la canción.

El hombre habla de aquello que le gusta de la mujer: "Tu frente, tus cabellos y tu rítmico andar",¹⁹ "Su boca, su cara, su cuerpo / son una tentación".²⁰

Desde el romancero tradicional se han utilizado ciertas metáforas para hablar de la belleza femenina. La mujer es un tesoro y se compara con distintas joyas y piedras preciosas "dientes de perla",²¹ "labios de rubí",²² "ojos de esmeralda",²³ "boca de coral".²⁴ también tiene parecido con los astros: "tus ojos son dos luceros",²⁵ "ojazos que parecen soles",²⁶ "rayito de Luna".²⁷ La mujer es comparable con las flores: "rosa gentil",²⁸ "flor carnal",²⁹ "perfume de gardenias",³⁰ "flor de alborada",³¹ "capullito de rosa".³²

Su cuerpo es "gallardo y gentil",³³ "copia de venus de Citeres",³⁴ de andar "rítmico" y "tentador"; de "armonioso vaivén",³⁵ "manos de seda",³⁶ "piel de raso",³⁷ "cutis de manzana",³⁸ "cara trigueña y sedosa".³⁹ El uso de dichas metáforas nos remite al código poético. Este tipo de canción que utiliza la adjetivación para resaltar la belleza y las cualidades físicas de la mujer, mantiene un tono de alabanza.

Por medio de la calificación de la mujer bella y del uso intensivo de la metáfora se va construyendo un conjunto de representaciones culturales de "lo femenino". La feminidad se constituye principalmente por los semas: fragilidad y delicadeza (como las flores), dulzura (como la miel), sensualidad, suavidad (como el raso y la seda), fragancia y pureza (como el perfume de las flores).

La mujer es también un objeto: "cosas como tú son para quererlas",⁴⁰ un tesoro (una piedra preciosa), un objeto codiciado, que hay que cuidar ya que puede ser robado o perdido. La mujer debe ser inaccesible como los dioses o como los astros, de "virginal pureza",⁴¹ "místico candor",⁴² "un ángel"⁴³ o "una reina".⁴⁴

El comportamiento femenino

Además de las cualidades físicas, en los boleros se atribuyen otro tipo de cualidades, casi siempre "negativas", que tienen que ver con el comportamiento "ético", "moral" de las mujeres. Atrás de una apariencia

bella, tentadora, se oculta un ser "malo". En ese sentido, las mujeres son "livianas": "tienes el hechizo de la liviandad";⁴⁵ son "brujas": "tu me estás embrujando";⁴⁶ son "tentaciones"⁴⁷ del demonio, seducen a los hombres: "eres hoguera insaciable / que consumes mi razón";⁴⁸ y los hacen caer y perderse: "soy un muñeco sin voluntad";⁴⁹ como en la tradición bíblica en donde existen ejemplos múltiples como el de Eva, quién perdió a Adán o Dalila a Sansón; o en la tradición griega y romana: Elena de Troya fue la causa de la perdición de Paris o Cleopatra de Marco Antonio, mitos que han sido retomados y difundidos por las industrias culturales, particularmente por el cine hollywoodense.

Pero las mujeres también son: "Hipócrita... perversa / te burlaste de mí";⁵⁰ la mujer es "nido de hiena";⁵¹ "mala y traicionera / tienes corazón de piedra";⁵² "ladrona de besos";⁵³ "caprichosa", "fatal";⁵⁴ "misteriosa";⁵⁵ "ingrata";⁵⁶ etcétera.

Algunos boleros no sólo hablan de una experiencia particular de un yo (masculino) frente a un tú (femenino) sino que emiten sentencias en donde emerge la voz de la doxa; "se dice" lo que debieran ser las mujeres: "Una mujer debe ser / soñadora, coqueta y ardiente / debe darse al amor con frenético ardor / para ser una mujer";⁵⁷ así como lo que las mujeres son en realidad: mentirosas, "las palabras de una mujer sólo saben engañar";⁵⁸ traicioneras, "toda mujer bonita / será traidora".⁵⁹ En síntesis, la doxa advierte: "Dale amor a una mujer / y verás como te paga / o te engaña, o te empalaga / o se busca otro querer".⁶⁰

Las mujeres por su parte se califican a sí mismas como tolerantes respecto a los permanentes desvaríos de los hombres "como todas te vuelvo a perdonar";⁶¹ pero en general los hombres como dueños de la palabra son los que califican y prescriben el comportamiento femenino.

La prostituta

El bolero también le canta a la prostituta, expresión del amor romántico, de la bohemia. La prostituta mitificada es "Santa... la estrella que alumbró mi cielo";⁶² es víctima de su destino: "Flor de Azalea... que la vida en su avalancha te arrasó";⁶³ "Perdida";⁶⁴ "Callejera";⁶⁵ "Pecadora... ¿por qué te hizo el destino pecadora si no sabes vender el corazón?";⁶⁶ "Aventurera";⁶⁷ "Si tuvieras un cariño verdadero tu serías tal vez distinta".⁶⁸ La mitificación de la prostituta es un mecanismo que permite al hombre demostrar su poder; frente a ella es comprensivo y benigno, le perdona su comportamiento pasado en aras de un amor generoso y la rescata del fango.

Sin embargo, a la mujer en ocasiones se le acusa de “puta” para agredirla, para descalificarla. “Yo sé... que cambias tus besos por dinero”,⁶⁹ “Conque te vendes ¡eh!... Espero que te pongas más barata...”,⁷⁰ “tus besos y caricias los vendiste”.⁷¹

La mujer es buena o mala; virgen, santa o puta; noble, frágil, dulce y tierna y/o perversa y traicionera. Los arquetipos femeninos son los de mujer víctima o la mujer verdugo, como podrían ser la Dama de las Camelias o Matahari. Pero, en todo caso, es siempre objeto, gramaticalmente hablando: ella es de quien se dice algo o quien recibe la acción del verbo.

Notas y referencias bibliográficas

1. Constituí mi corpus de análisis con dos cancioneros elaborados por igual número de centros de investigación fonográfica especializados en el tema: uno a nivel mexicano y otro a nivel latinoamericano. El primero, *Un siglo de bolero* de la editorial Edusa, tenía por objeto mostrar lo más significativo de este género musical como “un homenaje más a sus primeros 100 años de vida”. La edición fue preparada por dos expertos en música popular mexicana: Héctor Madera Ferrón y el Dr. Pablo Dueñas de la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., y el segundo, denominado *Cien años de bolero* fue integrado por Jaime Rico Salazar, musicólogo experto del Centro Editorial de Estudios Musicales, de Colombia. La suma de los dos cancioneros da un total de 635 canciones; 91 de ellas se encontraban repetidas en ambas publicaciones.
Dichos cancioneros son una muestra representativa de los principales boleros en un periodo de 100 años (1887-1987) que todavía se escuchan en la actualidad. En ellos se encuentran consignados los principales autores, cantautores e intérpretes que contribuyeron a producirlos y difundirlos a nivel nacional y latinoamericano.
2. Hernández, Rafael. Quisqueaya. (a) Rico Salazar J. *Cien años de bolero*. Bogotá, Colombia. p. 380.
3. Lara, Agustín. Veracruz. (b) Madera Ferrón. *Un siglo de bolero*. Edusa, México. p.7.
4. Los boleros que ponen el énfasis en las “Características del objeto amoroso” representan el 8.96% del total del corpus de boleros analizados.
5. Sancristóbal/Hernández. Como todas. *Op. cit.* (a) p. 233.
6. Gross/Lawrence. Infame. *Op. cit.* (a) p. 441.
7. Galván, Marcela. Respeta mi dolor. *Op. cit.* (b) p. 66.
8. Jiménez, Nico. Nobleza. *Op. cit.* (b) p. 74.
9. Prado, Miguel. Mi juventud. *Op. cit.* (b) p. 45.
10. Crespo, Carlos. Callejera. *Op. cit.* (a) p. 232.
11. Navarro, Chucho. Perdida. *Op. cit.* (b) p. 61.
12. Sin autor. Boca Loca. (c) *Cancionero Mexicano*. Editores Unidos Mexicanos, S.A. Tomo I. México, 1992. p. 155.
13. Lara, Agustín. Cabellera negra. *Op. cit.* (b) p. 6.
14. Fabregat/Molina Montes. Jacaranda. *Op. cit.* (a) p. 328.
15. Cárdenas, Guty. Pasión. *Op. cit.* (b) p. 43.
16. Grever, María. Muñequita Linda. *Op. cit.* (c) p. 155.
17. Esparza Oteo, Alfonso. Colegiala. *Op. cit.* (b) p. 43.
18. Curiel, Gonzalo. Traicionera. *Op. cit.* (a) p. 232.
19. Estévez, Cuco. Todo me gusta de ti. *Op. cit.* (a) p. 211.
20. Salas, Adolfo. Es mi reina. *Op. cit.* (b) p. 73.
21. Grenet, Eliseo. Las perlas de tu boca. *Op. cit.* (a) p. 203.

22. Grever, María. **Muñequita Linda**. *Op. cit.* (c) p. 773.
23. Lara, Agustín. **Palmeras**. *Op. cit.* (a) p. 372.
24. Lara, Agustín. **Palmeras**. *Op. cit.* (a) p. 372.
25. Martínez Gil, Jesús. **Mi Magdalena**. *Op. cit.* (a) p. 310.
26. Brito, Julio. **Mira que linda eres**. *Op. cit.* (a) p. 315.
27. Navarro, Chucho. **Rayito de Luna**. *Op. cit.* (a) p. 308.
28. Lecuona, Ernesto. **Como arrullo de palmas**. *Op. cit.* (a) p. 238.
29. Lecuona, Ernesto. **Como arrullo de palmas**. *Op. cit.* (a) p. 238.
30. Hernández, Rafael. **Perfume de Gardenias**. *Op. cit.* (a) p. 355.
31. Simons, Moisés. **Marta**. *Op. cit.* (a) p. 219.
32. Simons, Moisés. **Marta**. *Op. cit.* (a) p. 219.
33. Galindo, Pedro. **Suriana**. *Op. cit.* (b) p. 63.
34. Hernández, Rafael. **Perfume de Gardenias**. *Op. cit.* (a) p. 355.
35. Lecuona, Ernesto. **Como arrullo de palmas**. *Op. cit.* (a) p. 238.
36. Manzanero, Armando. **Adoro**. *Op. cit.* (b) p. 54.
37. Esparza Oteo, Alfonso. **Colegiala**. *Op. cit.* (b) p. 43.
38. Esparza Oteo, Alfonso. **Colegiala**. *Op. cit.* (b) p. 43.
39. Galindo, Pedro. **Suriana**. *Op. cit.* (b) p. 63.
40. Hoffiman L., Ernesto. **Cosas como tú**. *Op. cit.* (a) p. 181.
41. Hernández, Rafael. **Perfume de Gardenias**. *Op. cit.* (a) p. 355.
42. Hernández, Rafael. **Perfume de Gardenias**. *Op. cit.* (a) p. 355.
43. Flores, Pedro. **Irresistible**. *Op. cit.* (a) p. 414.
44. Salas, Adolfo. **Es mi Reina**. *Op. cit.* (b) p. 73.
45. Lara, Agustín. **Mujer**. *Op. cit.* (a) p. 435.
46. Baltodamo, Napoleón. **Embrujo**. *Op. cit.* (a) p. 321.
47. Salas, Adolfo. **Es mi reina**. *Op. cit.* (b) p. 73.
48. Bruni A./Cortázar E. **Ansiedad**. *Op. cit.* (a) p. 412.
49. Pardo, Miguel. **Mi juventud**. *Op. Cit.* (b) p. 45.
50. Crespo, Carlos. **Hipócrita**. *Op. cit.* (a) p. 230.
51. Pardavé, Joaquín. **Falsa**. *Op. cit.* (b) p. 43.
52. Curiel, Gonzalo. **Traicionera**. *Op. cit.* (a) p. 232.
53. Inclán, Ramón. **Ladrona de besos**. *Op. cit.* (b) p. 57.
54. Don Fabián. **Infortunio**. *Op. cit.* (a) p. 337.
55. Alcántara, Raúl. **Recordándote**. *Op. cit.* (b) p. 62.
56. Hernández, Rafael. **Inconsolable**. *Op. cit.* (a) p. 220.
57. Misraki, Paul. **Una mujer**. *Op. cit.* (a) p. 208.
58. Esparza Oteo, Alfonso. **Mentirosa**. *Op. cit.* (b) p. 43.
59. Jiménez, Nico. **Nobleza**. *Op. cit.* (b) p. 74.
60. Cortázar/Arcaz. **El que pierde una mujer**. *Op. cit.* (a) p. 197.
61. Sancristóbal/Hernández. **Como todas**. *Op. cit.* (a) p. 233.
62. Lara, Agustín. **Santa**. *Op. cit.* (a) p. 179.
63. Gómez Urquiza/Esperón, M. **Flor de azalea**. *Op. cit.* (a) p. 311.
64. Navarro, Chucho. **Perdida**. *Op. cit.* (b) p. 61.
65. Crespo, Carlos. **Callejera**. *Op. cit.* (a) p. 232.
66. Lara, Agustín. **Pecadora**. *Op. cit.* (a) p. 435.
67. Lara, Agustín. **Aventurera**. *Op. cit.* (b) p. 6.

68. Maldonado, Fernando Z. Amor de la calle. *Op. cit.* (a) p. 308.
69. Lara, Agustín. Imposible. *Op. cit.* (a) p. 282.
70. Martínez Gil, Hnos. Falsaria. *Op. cit.* (a) p. 303.
71. Marqueti, Luis. Amor de cobre. *Op. cit.* (a) p. 348.

Bibliografía

- Aristóteles. *La Retórica*, (introducción, traducción y notas de Quintín Racionero). Gredos, Madrid, 1990.
Barthes, Roland (1970). *S/Z. Siglo XXI España*, 1980.
— (1970) “La retórica antigua”, en *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación. Barcelona, España, 1990.
— (1981) *El Grano de la Voz*. Siglo XXI, México, 1983.
Bajtin/Voloshinov (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
Benveniste, Emile (1966). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI, México, 1971.
Bourdieu, Pierre (1978). “Lo que quiere decir hablar” en *Sociología y Cultura*. Grijalbo/CONACULTA. México, 1990.
Bruner, Jerome (1986). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa. España 1994.
Connerton, Paul, *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Great Britain, 1989.
Deleuze, Gilles, *El Bergsonismo*. Cátedra, Madrid, 1987.
— y Guattari (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia, España 1988.
Ducrot, Oswald (1972). *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Anagrama, Barcelona, 1982.
— (1984) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós Comunicación, Barcelona, España 1986.
Faye, Jean Pierre (1972). *Los lenguajes totalitarios*. Taurus, Madrid, 1974.
Foucault, Michel, (1969). *¿Qué es un autor?*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1985.
— *Historia de la Sexualidad. II.- El uso de los placeres*. Siglo XXI, México, 1986.
— (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 1970.
— *Genealogía del Racismo*. Las ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992.
Goffman, Erving (1967). *Ritual de la interacción*. Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1970.
— (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press, Boston, 1986.
González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Cátedra, Madrid, 1992.

- Jauss, Hans Robert. "La douceur du foyer. La lírica en 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales", en Warning, R. *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989.
- Jitrik, Noé (1982). *La lectura como actividad*. Premiá, México, 1984.
- Kristeva, Julia (1968). "La productividad llamada texto" en *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972.
- Marcuse, Herbert (1953). *Eros y civilización*. Joaquín Mortiz, México 1965.
- Pearson et. al. (1985-1991). *Comunicación y género*, Paidós Comunicación. Barcelona, 1993.
- Pecheux, Michel (1975). *Hacia el análisis automático del discurso*. Gredos, Madrid, 1978.
- Ricoeur, Paul (1987). "Individuo e identidad personal" en *Sobre el individuo*. Paidós Studio, Barcelona, 1990.
- (1985) *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Tomo I. Siglo XXI, México, 1995.
- Shepherd, John. *Music as Social Text*. Polity Press and Basil Blackwell Inc., Great Britain, 1991.
- Van dijk, Teun (1978). *La ciencia del texto*. Paidós, Barcelona, 1983.
- Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*. Taurus, Madrid, 1991.