

El amor como derecho: la perseverancia y la ofensa¹

Paulina Carlos

Me he de comer esa tuna,
aunque me espine la mano²

Quizá haya sido Carlos Monsiváis (1988) el primer estudioso en apuntar a Juan Gabriel como un fenómeno cultural interesante.³ “El divo de Juárez”, como bien recuerda Geirola (1993) es todo un fenómeno social, susceptible de ser estudiado desde alguno de sus varios ángulos: el huérfano que devino súper estrella; el homosexual⁴ que –sin declararlo pero tampoco sin disimularlo demasiado– se viste de charro y canta

¹ Este artículo presenta una parte de los resultados expuestos en mi trabajo de grado *Las canciones de Juan Gabriel y su conceptualización del amor bajo tres modelos cognitivos idealizados* (Carlos, 2011).

² *Guadalajara en un llano* (fragmento), compilada en el *Cancionero folklórico de México* (Frenk Alatorre, 1975a: 196).

³ No obstante, las observaciones de Monsiváis giran en torno a su figura e impacto social, y no sobre sus composiciones, por lo que no fueron usadas en el trabajo del que se desprende este artículo. Desde una arista no académica, véase el libro del escritor chihuahuense Alfredo Espinosa (2000): *Juan Gabriel: el estruendoso escándalo de la ambigüedad*.

⁴ Laguarda (2005) considera que Juan Gabriel ha contribuido en algún grado a la aceptación de la homosexualidad en México.

en el palenque,⁵ alternando entre posturas de macho desafiante y delicados movimientos de cadera, el homosexual que levantó sospechas en los inicios de su carrera, que fue vituperado por unos (Guillermo-prieto, 2002), vitoreado por otros; el ídolo popular que más canciones ha compuesto y registrado⁶ en este país; el mexicano que más éxitos le ha dado a la industria discográfica,⁷ prestando numerosos temas a tantos otros intérpretes,⁸ que abarrota los foros en los que se presenta, que rompió el récord de asistencia en el Auditorio Nacional⁹ y que en

⁵ En México el palenque es el lugar donde tradicionalmente se han realizado peleas de gallos, pero también conciertos de música, generalmente ranchera.

⁶ En la presentación de los Grammy Latinos de 2009, Enrique Iglesias le entregó a Juan Gabriel la presea *Persona del año*. En su discurso dijo que el autor había compuesto más de 1000 canciones. No dudo que esto sea así, si lo afirman en la ceremonia Grammy. Sin embargo, constatando esos datos en la Sociedad de Autores y Compositores de México, hay una discordancia de 40 por ciento. Si se busca bajo el nombre de Alberto Aguilera Valadez –Juan Gabriel–, existen 622 registros de composiciones a su nombre, y 626 si el criterio de búsqueda es el nombre *Juan Gabriel* (SACM, 2011).

⁷ “There is only one songwriter, producer, performer and singer as prolific as him”, dice una publicidad de la discográfica BMG en la edición de la revista *Billboard* (1999) dedicada a él “The Latin Legend”. [Sólo hay un compositor, productor, artista y cantante tan prolífico como él. La leyenda latina].

⁸ Rocío Dúrcal, Isabel Pantoja, Pandora, Daniela Romo, Banda El Recodo, Los Cadetes de Linares, Marc Anthony, Maná, Lucha Villa, Lola Beltrán, Amalia Mendoza, José José, Alejandro Fernández, Vicente Fernández, Jenny Rivera, Chayanne, Thalía, etc. (*Billboard*, 1999).

⁹ “[...] estableció un récord de éxito en taquilla, en nueve presentaciones reunió a más de 90,000 personas [...], número descomunal [...]” (De la Peza, 2001: 150). “Gracias a Juan Gabriel y Luis Miguel el bolero emigra e inmigra a los espacios ‘tradicionales’ y tradicionalmente dirigidos a las viejas generaciones y a las clases populares (Las ‘criadas’, las ‘sirvientas’, o las amas de casa), hacia las estaciones juveniles que transmiten rock en español y balada romántica moderna” (*ibid.*: 152).

otra ocasión desbordó el Palacio de Bellas Artes (“[o] ellos no saben lo que vale el dinero o uno no sabe quién es Juan Gabriel”, Rivera, 1990: 48 citado por Geirola, 1993: 235); que tanto canta boleros y baladas como rancheras y rumbas (Aguilar, 1981), que tanto se acompaña de mariachis como de orquestas sinfónicas y de bandas sinaloenses; que es escuchado tanto en los barrios más pobres como en las colonias de mayor bonanza (Laguarda, 2005), por simples y complicados, por elitistas e incluyentes, por jóvenes y viejos, que desde hace décadas corean las mismas canciones. Y en fin, que representa un gusto lírico-musical popular bien asentado en varias generaciones y que, por otra parte, representa para los estudiosos del lenguaje y del significado una interrogante que deja de lado el aspecto musical: ¿qué hay en sus composiciones que las hace tan celebradas, reproducidas, aceptadas? El corolario sería que unas canciones con tal grado de aceptación (éxito) entre las audiencias tienen algo distinto al de otras canciones de autores e intérpretes contemporáneos a Juan Gabriel que no gozan de su misma fama. Veamos.

La *producción discursiva* de Juan Gabriel está, en su mayor parte, dedicada al tema de *lo amoroso*;¹⁰ principalmente al motivo al amor desdichado, bien por falta de reciprocidad bien por traición. En sus composiciones, siempre en torno a la pareja de amantes, monógama, con dos roles: amado y amante, uno de ellos (el emisor), la mayoría de las veces como amante (activo), pero también como amado (pasivo), canta para el otro (destinatario) o bien sobre la dicha de amarlo y de ser correspondido o bien sobre la pena de

¹⁰ Las canciones populares son enunciaciones particulares que evocan discursos socioculturales más amplios. El amor, como discurso, es uno de ellos, y ocupa un espacio central en la producción lírica popular. De acuerdo con Aurelio González (2004: 409), “el Amor es un tema fundamental no sólo en la lírica tradicional y popular sino que también lo es en la poesía lírica culta, ambas expresiones literarias tienen muchos elementos en común”.

padecer su abandono o indiferencia. En estas canciones el amor¹¹ es tratado como una necesidad imperiosa; no se reflexiona si tiene sentido seguir sufriendo por un amor no correspondido y se da por hecho que conocer el amor y *perderlo* es un agravio suficientemente importante para dedicarle una vida de lamentos y maldiciones.

Escuchar estas composiciones desde una postura analítica, y no como un escucha entregado al deleite musical, es percatarse en un primer momento de que el emisor explica su experiencia amorosa en términos *normales*, ordinarios para la multitud que conformamos su audiencia y que interpretamos estos mensajes sin dificultad. Sus composiciones no están dotadas de metáforas elaboradas (excepcionales, creativas), si no de términos de uso corriente con los que un hispanohablante mexicano referiría su experiencia amorosa en una conversación informal. Prueba de esto es que sus canciones están dotadas de lugares comunes que se repiten en otros autores, en otros países hispánicos y en otros tiempos, pues como todo hablante elegiremos términos comunes para referir nuestra experiencia si queremos transmitir un mensaje que se interprete con facilidad. Pero, cabe advertir que esta manera ‘natural’ de referir al amor no admite cualquier posibilidad¹² de creación metafórica y obedece a una serie

¹¹ El lector notará que no hago una distinción entre *amor* y *desamor* (o amor desdichado). Aunque el *corpus* elegido está primordialmente conformado por canciones de amor no correspondido y únicamente por una de amor correspondido, la distinción no me parece útil porque estoy tratando de establecer qué otros dominios de la experiencia contribuyen para que se entienda el amor y la experiencia amorosa de la forma en que se entiende. La diferencia entre amar y desamar radica más que en diferentes conceptualizaciones del amor, en la aceptación o rechazo de los modelos cognitivos bajo los que se entiende aquí la relación amorosa.

¹² Tómesese en cuenta que de la multiplicidad de modos con que tradicionalmente se trata el amor (Singer, 1966, 1984 y 1987), éstos no admiten, por ejemplo, las relaciones polígamas, ni otros tipos ‘posibles’ de amor (como las relaciones incestuosas), ni ninguna conceptualización del amor que permita

de convenciones de las que pueden dar cuenta los hispanistas que estudian el discurso amoroso.¹³ Escuchar las canciones de Juan Gabriel desde una postura analítica es percatarse también de la abundancia de metáforas que en otros *dominios de la experiencia* tienen un significado más ‘literal’ que cuando son empleadas para describir una entidad abstracta, como el amor, y la experiencia amorosa. Sus canciones son discursos que se adscriben a la tradición de la lírica popular amorosa y manifiestan un código compartido entre audiencias y emisor, una conceptualización del amor bastante flexible para relatar la experiencia amorosa de diversas maneras, pero lo suficientemente rígida como para no permitir que el amor se relate de formas infinitas (más adelante explicaré estas afirmaciones); una conceptualización del amor que de ignorarse, de no compartirse con Juan Gabriel suscitara todo tipo de preguntas, tales como: ¿está cantando sobre un tipo de amor o sobre varios tipos de amor? Si es uno, ¿qué explica que el amor se negocie aquí, se exija allá y se suplique en otra parte? ¿Por qué la posición del emisor oscila entre la incondicionalidad de la entrega de su amor y el *cobro* de esta? ¿Es incondicional o condicionado? ¿Por qué la falta de reciprocidad es motivo de indignación y de lamentos? ¿Por qué la infidelidad unas veces se reclama y otras veces se tolera? Entonces, ¿se trata de *un* saber sobre el amor o de *varios* saberes? Si lo segundo, como parece ser, ¿cómo es posible que saberes tan disímiles puedan coexistir en un mismo sistema denominado aquí *conceptualización del amor* o *código amoroso* sin ser interpretados como incongruentes?¹⁴ Si son varios saberes, ¿cuáles son estos:

canciones del tipo ‘te amo tanto que quisiera verte con otras parejas’, o ‘tu lástima me hace querer superarme’, ni ‘te doy todo a cambio de nada y si mañana te vas con otro estaré feliz por haberte dado todo’, etcétera.

¹³ Al respecto véase el trabajo de Talos (2004), donde se analizan algunas recurrencias en la lírica popular de distintos países de lenguas romances. Por ejemplo, el motivo de la joven casadera que inspira los versos del poeta popular.

¹⁴ También llamado *discurso amoroso* (Barthes, 1977).

qué conocimientos le permiten al emisor de Juan Gabriel referirse al amor –y a la experiencia amorosa– de la forma que lo hace, es decir, mediante el uso de ciertas metáforas y no otras?

Sin tratar el aspecto musical, canciones de amor como estas, productos culturales que se difunden oralmente y que son *naturalmente aceptados* entre los hablantes, son, entre otros aspectos, un problema semántico, pues como mensajes son entidades portadoras de significado y conocimiento cultural. Es por eso que en las líneas que siguen el lector encontrará los resultados a los que llegué utilizando la lingüística cognitiva, un enfoque que estudia las complejas relaciones entre cultura, conceptualización y lenguaje, a fin de exponer cómo es posible que un conglomerado de ideas heterogéneas cobre sentido bajo una misma conceptualización metafórica, en este caso el amor. Porque desde la lingüística cognitiva se entiende que el contenido semántico de las expresiones es sumamente complejo por estar vinculado a un amplio cuerpo de conocimientos generales que sobre el mundo tienen los hablantes; se entiende que el lenguaje se comporta de una manera en que el significado no es atribuible a ningún elemento específico, sino a todo el conjunto; y se entiende que las estructuras lingüísticas son motivadas por el amplio conocimiento conceptual humano, por la experiencia de nuestros cuerpos en el mundo y por necesidades comunicativas específicas.

No sobra decir que mediante el lenguaje –más que mediante otro tipo de manifestaciones–¹⁵ los humanos transmitimos información conceptual. El emisor de Juan Gabriel visto como hablante es un creador y reproductor de significados, y como tal se sirve de procedimientos cognitivos que le permiten incorporar sus conocimientos del mundo a su producción discursiva y así referir su situación. He dicho arriba que el tratamiento del amor en sus canciones es coincidente en varios

¹⁵ El comportamiento lingüístico –entendido como la capacidad de producción e interpretación de información–, goza de un estatuto especial en los estudios de cognición, debido a que explícitamente codifica y transmite información conceptual.

puntos con el modo en que ha sido tratado en la tradición lírica popular en Occidente. Y si bien no puedo ocuparme de fundamentar esta afirmación, lo que intentaré es demostrar que en la conceptualización del amor de las canciones de Juan Gabriel convergen varios tipos de saberes provenientes de distintas *áreas de la experiencia*, a los cuales se puede atribuir esta manera de referir el amor y la experiencia amorosa, y que del conocimiento derivado de estas áreas se conforman las metáforas que hacen posible hablar de este amor en los términos ‘ordinarios’, ‘naturales’ de la canción popular, de las composiciones de Juan Gabriel.

Las canciones de Juan Gabriel y la construcción del significado

Tratar de comprender mejor la construcción del significado en la mente humana y cómo el conocimiento se relaciona con el lenguaje es una tarea que está lejos de concluirse. Entender cómo es que un conjunto de signos al combinarse de distintas maneras es capaz de denotar diversos significados es un fenómeno que aún intriga a los interesados en el lenguaje, la cognición y el funcionamiento cerebral. En este marco amplio, considero importante hacer estudios lingüísticos cognitivos basados en el uso de la lengua, y en ese sentido, me uno a la observación de De la Peza (2001) acerca de que las canciones de amor populares son en gran medida productos orales y que, en tanto tales, son uno de los aspectos más vivos de la lengua. Es así que estudiar la construcción del significado lingüístico en las canciones populares se justifica por ser éstas representantes de la lengua oral y de los mensajes más aceptados y reproducidos en una comunidad de hablantes.

Los diversos saberes sintetizados en las canciones populares son tradicionalmente repetidos y, entre otras posibles funciones, brindan a los hablantes *formas prefijadas de pensar y de referir el amor y la experiencia amorosa*, en el caso que aquí me ocupa. Por lo que he podido indagar, las canciones populares, en específico las de amor, como expresiones de creencias compartidas por multitudes, son enunciaciones que han logrado mantenerse vigentes y en el gusto popular durante siglos. Con tales características, las canciones de amor, en lo general,

y las canciones de Juan Gabriel, en lo particular, son una excelente muestra para estudiar cómo se construye el significado en ellas.¹⁶

En el trabajo amplio del que aquí presento una parte, partí de la hipótesis de que el amor, en un *corpus* representativo de las canciones más exitosas de Juan Gabriel,¹⁷ está principalmente estructurado por tres modelos cognitivos idealizados que compendian los saberes de los derechos y las obligaciones individuales, de la negociación de bienes, y de los deberes morales hacia los desvalidos. En otras palabras, que *la conceptualización del amor* en dichas canciones está estructurada por los modelos cognitivos NEGOCIO, DERECHO Y COMPASIÓN. Así intento explicar cómo está formada la mezcla conceptual que permite al emisor relatar el amor en los términos que lo hace y ser comprendido con facilidad por sus audiencias.

En conjunto, dichos modelos ofrecen directrices claras y flexibles sobre qué se debe entender por amor, cómo se deben comportar los amantes y qué expectativas deben tener sobre la experiencia amorosa, dependiendo de la aplicabilidad entre un modelo y otro, o una u

¹⁶ De esto se desprende que probablemente –en el futuro– se pueda explicar a qué se debe la falta de caducidad de un código tan bastamente reproducido y aceptado. En última instancia, estudios lingüístico-cognitivos sobre el tema podrían contribuir a determinar si cognitivamente hay algo en el tratamiento de lo amoroso que pueda explicar su perdurabilidad, vigencia y propagación.

¹⁷ Para determinar cuáles eran las más prestigiosas, me di a la tarea de revisar catorce discos compilatorios de Juan Gabriel, aparecidos desde 2000 hasta 2011. Luego me dispuse a revisar cuáles canciones se repetían en ellos: las más exitosas. Tras una serie de cálculos que tomaron en cuenta el número de apariciones de cada canción en los discos elegidos y su afinidad con el tema del amor, el *corpus* quedó conformado por *Querida*, *Hasta que te conocí*, *La diferencia*, *No me vuelvo a enamorar*, *La farsante*, *Te lo pido por favor*, *Inocente pobre amigo*, *Te sigo amando* y *No vale la pena*. El MCI derecho únicamente aparece en *La farsante*, *Inocente pobre amigo*, *Te sigo amando*, *La diferencia* y *Querida*.

otra de las partes de alguno de ellos. La mezcla entre varios modelos cognitivos dentro de una misma conceptualización¹⁸ (el amor) es la responsable de que en una misma canción —o grupo de canciones— el amor sea comprendido en varios sentidos, algunas veces contradictorios, y pueda ser exigido a ratos, suplicado en momentos, agradecido, negociado y lamentado.

Para validar la hipótesis busqué determinar cómo los saberes provenientes de otras áreas de la experiencia contribuyen a conceptualizar lo que se entiende por amor y experiencia amorosa en las selectas canciones. Para conseguirlo primero localicé qué conocimientos le permiten al emisor relatar la experiencia amorosa de la manera que lo hace; paso seguido: identifiqué los fragmentos que relacionan conceptualmente el amor con otros dominios de la experiencia; luego establecí posibles modelos cognitivos detrás de dichos fragmentos; posteriormente determiné la estructura de dichos modelos y comprobé que todas sus partes fueran consecuentes con los fragmentos señalados. Finalmente determiné cómo se realiza la proyección semántica desde los saberes específicos de los susodichos modelos cognitivos hacia la construcción de significados sobre el amor y la experiencia amorosa. Pero en las líneas siguientes presentaré al lector solamente los hallazgos producidos respecto al modelo cognitivo del derecho. Antes de esto, ofrezco un resumen sobre los elementos de la teoría de los modelos cognitivos idealizados

¹⁸ Por otra parte, digo que se trata de una conceptualización del amor, y no *conceptualizaciones*, porque el amor —es decir, el amor de pareja—, en sí mismo es un modelo cognitivo idealizado. Como modelo cognitivo está integrado por un amplio compendio de saberes, porque es un *modelo agrupado*, definido por otros modelos (como negocio, derecho y compasión) más apegados a la experiencia concreta. Entonces digo *conceptualización* y no *conceptualizaciones* porque el amor, aunque referido de múltiples maneras según el modelo cognitivo que lo defina en una situación determinada, es siempre una misma cosa (por supuesto, siempre y cuando se esté tratando del amor de pareja, y no el amor maternal, filial, etc.).

que permitieron la descripción de las canciones en los términos de la lingüística cognitiva.

Los modelos cognitivos idealizados: esquemas, escenarios y condiciones de trasfondo

En la búsqueda por sistematizar el estudio del vínculo que existe entre el lenguaje, el pensamiento y el mundo, la teoría de la metáfora conceptual¹⁹ se convirtió en la plataforma sobre la cual se sistematizó la posterior teoría de los modelos cognitivos idealizados (MCI). George Lakoff (1987) intuyó que la metáfora conceptual formaba parte de un procedimiento cognitivo mayor, y sin dejar de reconocer que la función de ésta seguía siendo capital para la comprensión de una variedad de fenómenos en los términos en que otros son referidos, el lingüista norteamericano, en observancia de otros trabajos, como los de Rosch, Fillmore, Langacker y Fauconnier, se propuso determinar cuál es la organización interna de los conceptos que son proyectados mediante las metáforas.

Para determinarlo, lo primero que hizo fue asumir que dichos conceptos eran complejos y compendiaban grandes cantidades de información simplificada. Para distinguirse de otras teorías, nombró a

¹⁹ En los años previos al asentamiento de estas ideas en la actual lingüística cognitiva, *Metaphors We Live By* (1980) de George Lakoff y Mark Johnson abrió la pauta para considerar ciertos fenómenos del significado como procedimientos cognitivos de proyecciones semánticas entre distintos dominios, muchos de ellos basados en la experiencia de nuestros cuerpos en el mundo. La teoría de la metáfora conceptual refutó la visión aristotélica que desde la Antigüedad prevalecía. Su trabajo, pletórico de ejemplos, expuso cómo las metáforas –aquellas que embellecen la literatura y aquellas que usamos en la comunicación ordinaria– tienen una función prominentemente cognitiva y, por lo tanto, presencia en el sistema conceptual que nos permite pensar y actuar diariamente. De tal modo que las metáforas son primeramente cuestión de pensamiento y lenguaje ordinario y, secundariamente, de estética y lenguaje extraordinario o literario.

estos conceptos o dominios conceptuales *modelos cognitivos idealizados*. El aparato teórico desarrollado por Lakoff (1987) sobre los MCI se nutrió de cuatro fuentes: la semántica de marcos de Fillmore (1982), la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980), la gramática cognitiva de Langacker (1986) y la teoría de los espacios mentales de Fauconnier (1985). Los modelos cognitivos idealizados fueron definidos como representaciones mentales de cómo se organiza el mundo. Éstos pueden incluir un amplio abanico de informaciones, “desde los hechos más indiscutibles y comprobados empíricamente, hasta los errores más flagrantes, las imaginaciones más peregrinas y las supersticiones” (Cuenca y Hilferty, 1999). Representan nuestro conocimiento del mundo de forma *idealizada y simplificada*: cada MCI es un *todo* estructurado, una *gestalt*.

A nosotros nos preocupa primariamente la forma en que la gente entiende sus experiencias. *Consideramos que el lenguaje nos proporciona datos que pueden conducir a principios generales de la comprensión*. Los principios generales implican *sistemas totales de conceptos* más que palabras o conceptos individuales. Hemos descubierto que tales principios son a menudo de naturaleza metafórica y que suponen la comprensión de un tipo de experiencia en términos de otro tipo de experiencia. [...] la comprensión se produce *en términos de dominios totales de experiencia* y no en términos de conceptos aislados. [...] Cada uno de esos dominios es un *todo* estructurado dentro de nuestra experiencia que se conceptualiza como lo que hemos denominado una *gestalt* experiencial (Lakoff y Johnson, 1980: 157-158).²⁰

Un MCI es una representación mental que conforma el significado de un concepto. Retomo un ejemplo de Fillmore (citado por Lakoff, 1987): *jueves* es una palabra que no puede entenderse si no se enmarca en el modelo cognitivo de semana. El MCI SEMANA está conformado por siete partes (los días), y es en sí mismo una idealización, puesto

²⁰ Las cursivas son mías.

que una semana no existe objetivamente; su concepto ha sido creado por los seres humanos para propósitos de medición.

Los MCI son típicamente estructuras complejas, típicamente gestálticas. Por ello, al estudiarlos, se deben distinguir los elementos que conforman su *ontología*; es decir, los distintos conceptos que se asocian para formar un MCI. De acuerdo con Lakoff (1987: 284-285):

Each ICM has an *ontology* and a *structure*. The ontology is the set of elements used in the ICM. The structure consists of the properties of the elements and the relations obtaining among the elements. The elements in the ontology may be either basic-level concepts –entities, actions, states, properties, etc. [...] they may be concepts characterized by cognitive models of other types.

El que los MCI sean estructuras típicamente gestálticas resulta evidente cuando se intenta determinar si sus constituyentes son independientes. El autor pone por ejemplo un concepto simple, *esquemático*: CONTENEDOR, el cual estará estructurado por tres partes: *un interior, un exterior y un límite entre ambos*. En este ejemplo, podemos observar que incluso en conceptos tan básicos como CONTENEDOR nuestra comprensión del significado funciona de manera gestáltica, ya que pensar en un interior supone la existencia de un exterior y un límite entre ambos.

Sumado a lo anterior, por MCI proposicionales, Lakoff (1987) entiende aquellos que no usan dispositivos de la imaginación (como sí los usan la metáfora y la metonimia), unos que como el autor señala, “tienen un sabor *objetivo*”. Los MCI proposicionales se dividen en cuatro subtipos, de los cuales el *escenario* es el más relevante para los propósitos de este trabajo. El escenario consiste fundamentalmente en la siguiente ontología: un estado inicial, una secuencia de eventos, y un estado final. Pero la ontología del escenario también está conformada por personas, cosas, propiedades, relaciones entre estas y otras proposiciones. Lakoff (1987) entiende que muchos conceptos son entendidos por su relación con un MCI escenario. Por ejemplo, el con-

cepto MESERO está definido por su relación con el escenario RESTAURANTE, y el concepto CONSUMIDOR por la que guarda con el escenario TRANSACCIÓN COMERCIAL. Los escenarios son entendidos por Lakoff de la misma manera que los *marcos* propuestos por Fillmore (1982). En palabras de Fillmore (*idem.*) un *marco* es el término que designa un sistema de conceptos relacionados de tal manera que para entender uno de ellos quien comprende tiene que entender la estructura completa que enmarca dicho concepto.²¹

El modelo cognitivo idealizado del DERECHO

En algunas canciones de Juan Gabriel se presenta la experiencia amorosa como un derecho individual que debe ser reconocido por los demás. Una conceptualización de esta naturaleza se manifiesta en cinco de las canciones que componen el *corpus* representativo del que he hablado arriba: *Inocente pobre amigo*, *La farsante*, *Te sigo amando* y, en menor medida, *La diferencia* y *Querida*.

Para comprender cómo el dominio cognitivo DERECHO conforma el dominio cognitivo AMOR es necesario comenzar definiendo qué se entiende por *derecho*, a partir del cuerpo de datos. Una forma de saber si el MCI del derecho está entrando en el discurso tácitamente es observar las expresiones de indignación y empecinamiento. Adelante explicaré por qué. No son pocas las canciones de Juan Gabriel que manifiestan indignación por parte del emisor; de hecho, podría decirse que *La farsante* e *Inocente pobre amigo* son cantos de enardecimiento.

Por lo general, tanto la indignación como el empecinamiento son estados en los que un individuo cae por considerar —de manera directa o indirecta— que tiene derecho a algo que se le está negando, y eso se vuelve evidente en las expresiones lingüísticas con que relata su

²¹ El término *marco* es el resultado de una serie de conceptos previos en los trabajos de comprensión del lenguaje natural, como *esquemas*, *guiones*, etc. En palabras de Lakoff (1987: 69): “Fillmore’s frame semantics is similar in many ways to schema theory (Rumelhart, 1975), scripts (Schank and Abelson, 1977), and frames with defaults (Minsky, 1975)”.

experiencia. En las canciones que abordan la indignación y el empecinamiento, el emisor de Juan Gabriel está abiertamente enardecido, o indirectamente indignado, y claramente empecinado en alcanzar su afán, es decir, en lograr imponer su decisión, ya sea conseguir cariño recíproco, lograr una venganza o, incluso, conseguir indemnización ante una falta. Vigilando el uso de ciertas expresiones y oraciones en el *corpus*, he intentado identificar las características de ese *derecho* implícito que justifica la indignación y el empecinamiento del emisor en algo que aquí conviene nombrar el MCI DERECHO.

EL MCI DERECHO

- a) Los individuos tienen derecho a tomar decisiones
- b) Los individuos tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas por los demás individuos
- c) Los individuos tienen derecho a saber la verdad
- d) Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia ante una ofensa

La tabla 1 muestra los fragmentos que llevan implícitamente la noción de *derecho* para relatar la experiencia amorosa.

La integración de los saberes del derecho al amor, mediante la intervención de los saberes involucrados del MCI DERECHO,²² hace posible las expresiones de indignación y de empecinamiento. Detengámonos a revisar esta aseveración. *La diferencia* es una canción que aparentemente trata sobre un amor no correspondido e incondicional. Pero veremos que no es el caso. La canción es conceptualmente compleja porque incorpora saberes de los tres MCI encontrados en el trabajo del que deriva el presente artículo. De ellos, la mayor parte está relacionada con la compasión (MCI COMPASIÓN) y con el modelo que

²² La lectura de un ensayo filosófico me dio pistas sobre la existencia de este modelo cognitivo no sólo en las canciones en cuestión, sino en otros ámbitos de la vida cotidiana. Véase Melden (1977).

Tabla 1
Expresiones propiciadas por el MCI DERECHO

Expresiones en:	Elemento específico del MCI DERECHO
▶ <i>La diferencia</i>	
"[...] tú eres de quien <i>quiero</i> enamorarme"	Los individuos tienen derecho a tomar decisiones (a)
"Déjame vivir de esta manera [...]"	Los individuos tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas por los demás (b)
"[...] pero por el momento <i>quiero</i> estar soñando"	Los individuos tienen derecho a tomar decisiones (a)
"No me despiertes tú, ¿no ves que así yo soy feliz? [...]"	Los individuos tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas por los demás (b)
▶ <i>Querida</i>	
"[...] yo <i>quiero</i> ver de nuevo luz [...]"	Los individuos tienen derecho a tomar decisiones (a); tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas... (b)
"[...] <i>ni te quiero</i> olvidar"	
▶ <i>La farsante</i>	
"[...] resultaste <i>traicionera</i> * [...], me <i>traicionaste</i> sin razón y sin motivo"	Los individuos tienen derecho a saber la verdad (c)
"Porque tú a mis espaldas me hiciste <i>traición</i> "	
"[...] <i>no descansaré</i> hasta verte a mis pies"	Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia ante una ofensa (d)
"Hoy de puro capricho yo <i>haré</i> que me quieras"	Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia ante una ofensa (d)
"Voy a <i>hacer</i> que tú hincada me pidas perdón y <i>me implores</i> amor delante de tu amante"	Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia ante una ofensa (d)
▶ <i>Inocente pobre amigo</i>	
"Que <i>te vas a ir</i> con él... Está bien yo <i>no me opongo</i> . Te deseo que seas feliz"	Los individuos tienen derecho a tomar decisiones (a) [aquí se trata del derecho

* Aquí la oración queda incompleta ("Yo te di mi cariño, resultaste traicionera"), porque la primera oración pertenece a la conceptualización del amor como negocio que, por cuestiones de espacio, no se verá en este artículo.

Expresiones en:	Elemento específico del MCI DERECHO del destinatario]; tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas... (b)
"[...] que seas feliz, pero te voy a advertir que si vuelves otra vez, <i>no respondo</i> "	Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia ante una ofensa (d)
▶ <i>Te sigo amando</i>	
"Que seas muy feliz, estés donde estés cariño [...]. Perdóname [...] por todo el tiempo que te amé y te hice daño [...]"	Los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia (d) [es el derecho del destinatario]

permite entender las relaciones humanas como un intercambio de bienes (MCI NEGOCIO), pero en menor medida aparecen significados que sólo son interpretables gracias a una conceptualización del amor entendido como derecho individual inalienable. Al recurrir a esta conceptualización, que no es otra cosa que el MCI DERECHO, es posible explicar las oraciones con imperativos que, bajo los otros modelos cognitivos identificados (compasión o negocio) serían sorprendentes por su extrañeza, cuando no aberrantes: "No me despiertes tú [...]. Déjame vivir de esta manera". En éstas observamos a un emisor que además de intentar conmover al destinatario establece su voluntad con claridad. Entendiendo esta expresión como lo que es, un imperativo, se explica que tenga esta forma y no otra, como bien podría ser una petición amable u otra clase de estrategias persuasivas *ad hoc* con otros modelos cognitivos (la compasión, por ejemplo).²³

La conceptualización del amor como derecho permite a quien así comprende las relaciones amorosas saber que en un enamoramiento cualquiera cada quien es libre de formular su voluntad y de llevar sus expectativas tan alto como su imaginación le permita. Cada quien tiene derecho a tomar decisiones y los demás están obligados, por ese mismo derecho, a respetarlas. De tal modo que aunque la reciprocidad en el amor sea el prototipo de una relación de pareja ideal, en los

²³ En español el modo imperativo sigue su propio modelo de conjugación, pero si las órdenes se construyen usando la negación, rige el modo subjuntivo.

enamoramientos, en tanto que son decisiones individuales, es posible decidir amar, y aun ante la falta de respuesta, empecinarse.

El MCI DERECHO hace posible las interpretaciones de esta naturaleza. Es así que la reciprocidad, aunque sea una meta, un ideal, puede ser prescindible, en virtud de que cada individuo tiene voluntad y *libre albedrío*. Gracias a estos, cada quien puede tomar las decisiones que valore convenientes, lo cual explica por qué ante imposibilidades insoslayables, cada quien sea libre de obstinarse en su afán.

Lo dicho aclara por qué el mismo emisor de *La diferencia* dice “[...] tú eres de quien quiero enamorarme” después de haber afirmado “yo sé que nunca tú querrás jamás amarme”. El mismo derecho a tomar decisiones y a que los demás las respeten hace posible en *Querida* una conceptualización doble –en una oración que podría resultar paradójica–; la oración conceptualiza el amor como un designio proveniente de otro dominio cognitivo relacionado con una fuerza providencial²⁴ en colaboración con el MCI DERECHO, que versa sobre la voluntad y la legitimidad de actuar *a voluntad*: “Yo no puedo, ni te quiero olvidar”.

Por otra parte, el derecho a tomar decisiones y a que los demás las respeten goza de tal aceptación social –al menos así lo evidencia el *corpus*– que el emisor es capaz de reconocer en el destinatario (su amado) su derecho a partir, solo o con alguien más, y de ser feliz. En *Inocente pobre amigo* una vez que el emisor plantea que el destinatario le ha sido infiel, lo interpela (“que te vas a ir con él... está bien. Yo no me opongo. Te deseo que seas feliz [...]”), y aunque el respeto a la decisión del amado contravenga sus propios intereses (como en *Te sigo amando*: “que seas muy feliz [...]. No importa que ya no vuelvas jamás conmigo”), son los saberes del MCI DERECHO, sobre las libertades y obligaciones de las personas los que construyen un mensaje

²⁴ En el transcurso de la investigación se detectó la presencia de un modelo cognitivo importante relacionado con una fuerza externa que suprime la voluntad de los individuos. Se trata de los saberes sobre el fatalismo que han acompañado a Occidente, al menos, desde los griegos. Recuérdese la obra de Sófocles *Edipo rey*.

interpretable, haciendo posible que se honre la decisión del amado aun cuando esta contravenga a la voluntad del emisor, pues *si alguien toma una decisión, los demás deben respetarla*.²⁵

Con todo, existe una situación en la que el respeto por las decisiones ajenas desaparece. Si bien veíamos que en *Inocente pobre amigo* la infidelidad del destinatario no significa que el emisor le negará su derecho a abandonarlo y a ser feliz con otro, ahora veremos que sí significa que la ofensa le da derecho a recibir justicia, en tanto que restitución del daño. “Que te vas a ir con él... Está bien, yo no me opongo. Te deseo que seas feliz, pero te voy a advertir que si vuelves otra vez *no respondo*” son oraciones que sintetizan tres de los componentes identificados del MCI DERECHO. Las primeras tres oraciones resultan congruentes con el derecho de los individuos a decidir libremente; la cuarta pertenece al derecho a que sus decisiones sean respetadas por los demás; la adversativa, por su parte, corresponde al componente *recibir/ejercer justicia ante una ofensa* (“pero te voy a advertir que si vuelves otra vez no respondo”). Precisamente uno de valores del verbo responder es estar obligado “a la pena y resarcimiento correspondientes al daño causado o a la culpa cometida” (RAE-ASALE, 2013). De manera que cuando el emisor plantea una condición (no vuelvas) y hace una advertencia sobre lo que podría suceder de no cumplirse, *no respondo* significa que no se responsabilizará de sus actos futuros ni del daño que ocasionen de no respetarse la condición. *No respondo* pragmáticamente es una amenaza; un adelanto de una posible represalia perfectamente evitable si se respeta la condición: no vuelvas.

²⁵ Por supuesto, no sugiero que esto sea así en la vida real ni que sea una ley extensiva a otros casos de la canción popular. Piénsese, por ejemplo, en las canciones en las que se impone la voluntad del emisor y se ignora el derecho del destinatario/amado a no corresponder ese amor; en las que el amado se ve como un objeto. Podría decirse, en este sentido, que las canciones que aquí analizo son ‘respetuosas’ con el derecho a decidir de ambos amantes.

Justamente, una de las preguntas que derivaron en la localización de este modelo cognitivo surgió de esta *concesión aparente* (Van Dijk, 2003), expresada en el deseo *sé feliz pero si vuelves...* Lo cual significa que el buen deseo tiene limitaciones. El destinatario ha ofendido al emisor, le ha sido infiel. De acuerdo con el MCI DERECHO esta forma de irrespeto merece un acto de retribución. Aun así, el mismo MCI indica que las decisiones de otros deben ser respetadas por uno (“Te deseo que seas feliz”), y en ese sentido, tal componente del MCI tiene mayor relevancia que el que exige restitución. En otras palabras: cuando el destinatario está en posición de partir (de abandonar), su decisión será respetada por el emisor aun cuando sea importante enmendar la ofensa (vemos así que se concede más importancia al componente del respeto a los derechos ajenos); pero si el destinatario abandona su empresa inicial y decide volver al escenario en el que estableció la ofensa, el emisor vuelve a estar en posición de exigir procurarse la enmienda del daño. La condición para no cobrar la ‘indemnización’ que merece es que el destinatario no vuelva. Abajo volveré sobre los detalles de la ofensa.

Lo contrario se observa en *La farsante*, donde la parte del MCI DERECHO que prima es la del derecho a exigir/ejercer justicia ante una ofensa. Anteriormente veíamos que *Inocente pobre amigo* es una canción donde la infidelidad ha sido tolerada. *La farsante* es una canción de enardecimiento en la que no se observan indicios que expresen algún tipo de tolerancia. En ella, el respeto a la decisión del destinatario, su –digamos– ‘decisión a agenciarse placer con otro amante’ no es entendida como un derecho, precisamente porque atenta contra el derecho del emisor a saber la verdad (lo llama “farsante”), y atenta contra un sobrentendido pacto de lealtad (véase más adelante el escenario ALIANZA). Ambas canciones son casos de infidelidad; la diferencia entre ambas está en que en la primera la infidelidad era sabida y tolerada por el emisor, mientras que en la segunda se expone el reciente descubrimiento de esta. Vemos entonces que lo que está en juego en expresiones como “yo creí que eras buena, yo creí que eras sincera [...] [pero] resultaste traicionera” es precisamente la violación

al derecho que el emisor tiene de saber la verdad. Esto mismo es la motivación de las reiteraciones en *Inocente pobre amigo* sobre el conocimiento previo de la infidelidad (“Hace tiempo que lo sé y yo jamás te dije nada”). En otras palabras: la mentira se conceptualiza como ofensa, no sólo por ser en sí misma un atentado contra el derecho a saber la verdad, si no porque es la forma para velar la infidelidad.

Los individuos tienen derecho a saber la verdad. En *Inocente pobre amigo* la ira ante el engaño es mitigada por el conocimiento previo del emisor, quien ha decidido tolerar la infidelidad y renunciar²⁶ a su derecho de restitución –o venganza– (“lo que pasa es que ya no quiero más problemas con tu amor”). Al contrario, en *La farsante* la ira es impulsada por el descubrimiento de un dato importante: la infidelidad: “y es que tú ya de mí no te vas a burlar. [...] tú a *mis espaldas*²⁷ me hiciste traición”. El engaño es el atentado contra el derecho de los individuos a saber la verdad. El atentado contra este derecho resulta particularmente indignante.

La infidelidad, entonces, es una ofensa importante; es propiamente el sostenimiento de una mentira; un atentado contra el pacto de lealtad de los amantes (véase ALIANZA). Pero en el *corpus* la infidelidad no es un motivo de indignación *per se*, como se puede observar en la oración “[...] me traicionaste *sin razón y sin motivo*” de *La farsante*, en la cual se presupone que hay razones y motivos para traicionar, para ser infiel. ¿Cuáles podrían ser éstos? Atentados previos del emisor hacia el destinatario.

Veamos: la infidelidad es una ofensa importante, en tanto que es un atentado contra la verdad y una forma de irrespeto a un pacto tácito, y como tal, propicia que se busque justicia o restablecimiento del

²⁶ Conviene hablar de postergación en vez de renuncia, porque el emisor advierte que retomará su derecho de obtener justicia si el destinatario decide volver a ser su pareja.

²⁷ En esta locución adverbial es notoria la relación entre la experiencia física y el lenguaje. Lo que se hace a espaldas de uno, no es visto, y por lo tanto, no es sabido.

orden, pero también la infidelidad puede ser la manera de restablecer ese orden y puede ser comprendida en términos de *justicia*. En este caso, el emisor asegura que él no le ha faltado al destinatario. Y en ese sentido, él no tendría por qué agraviarlo. Tal estado de cosas aviva enfáticamente la ira del emisor, el cual reconoce el daño que recibe como inmerecido. La infidelidad podría ser una forma de venganza, pero para serlo requeriría tener un *motivo* o *razón*. Se tiene razones y motivos si se busca restablecer el orden, es decir, vengarse de una ofensa previa. Pero si el motivo se valora inexistente, la infidelidad es entonces la ofensa. Y puesto que ante una ofensa, el resentido tiene derecho a recibir/ejercer justicia, en *La farsante* el emisor dedica varias líneas a establecer los términos de su venganza:

Yo te juro por todo lo que sucedió, que te arrepentirás de este mal que me has hecho. [...] No descansaré hasta verte a mis pies y eso dalo por hecho. Ya verás traicionera, lo vas a pagar muy caro. [...] Hoy de puro capricho yo haré que me quieras. [...] Hoy por eso te voy a quitar lo farsante. Voy a hacer que tú hincada me pidas perdón y me implores amor delante de tu amante.

Por supuesto, en la vida cotidiana, se puede recurrir a otro tipo de modelos cognitivos que persuadan al ofendido de exigir justicia. Sin embargo, ésta no es la realidad de la canción –digamos– más enardecida del *corpus*. En ella, prima el MCI DERECHO, especialmente los elementos de justicia –restitución del orden–, y el derecho a saber la verdad.

Resulta interesante la existencia de dos canciones que abordan el mismo fenómeno desde distintas perspectivas. La infidelidad en *Inocente pobre amigo* no es el motivo de la separación. De hecho, es tolerada en aras de la decisión que el emisor ha tomado de prolongar la relación; además, está desprovista de la ira expresada en *La farsante*, porque el emisor estaba enterado. Lo que hace que la relación termine es la decisión del destinatario de abandonar, finalmente, al emisor (“Que te vas a ir con él...”). En cambio, en *La farsante* la separación que se describe es directamente causada por la infidelidad.

Es plausible reiterar que tal peculiaridad se debe a la importancia que se le está dando a uno u otro elemento del MCI DERECHO. En *Inocente pobre amigo* el derecho a decidir (del emisor a prolongar la relación, tolerando la infidelidad previa, y del destinatario a terminarla, de cualquier modo) es lo que se prioriza; mientras que en *La farsante* el derecho a saber la verdad, primero, y el de recibir/ejercer justicia ante una ofensa, después, son más importantes que mantener la relación. En *Inocente pobre amigo* se trata de una infidelidad sabida; en *La farsante* de una recién descubierta.²⁸

Por último, un caso más de indemnización del daño —o recepción de justicia— es constatado en *Te sigo amando*. El emisor ha ofendido al destinatario (“perdóname mi amor por todo el tiempo que te amé y te hice daño”) y la ausencia del último es, propiamente, la restitución del orden. La canción está colmada de deseos de bienestar y enhorabuenas por el porvenir del destinatario. Veíamos que esto es una forma de reconocer el derecho que otros tienen de ser felices. Sin embargo, la constante repetición de buenos deseos, sumada al reconocimiento de la ofensa y a la notificación de que el emisor está pagando su culpa (“¡que soledad estoy sin ti!, lo estoy pagando”), significa que los buenos deseos también forman parte de la restitución del orden.

La parte del MCI DERECHO que indica que los individuos tienen derecho a recibir/ejercer justicia está siendo utilizada aquí. Si bien en la canción no queda claro si el destinatario buscó por sí mismo la restitución del orden al marcharse, es posible establecer, con base en los insistentes buenos deseos del emisor, que él mismo está procurando impartir justicia por su propia mano: castigándose y recordándose que no volverá a ser feliz porque hizo daño a su amado:

²⁸ Con todo, si hipotéticamente ese derecho no fuera contravenido, y un amante le dijera a su pareja que desea estar con alguien más, ocasionando así su enojo, estaríamos ante el MCI PROPIEDAD, que en ninguno de los casos revisados, aparece. Para una discusión sobre la intersección de la propiedad privada en la conceptualización del amor, desde una perspectiva sociológica, véase Collins (1982).

Que seas muy feliz estés donde estés, cariño. No importa que ya no vuelvas jamás conmigo. Deseo mi amor, que sepas también que te amo. Que no te olvidé, que nunca podré. Te extraño. [...] Que seas muy feliz, que seas muy feliz, mientras que yo te sigo amando.²⁹

Condiciones de trasfondo del MCI DERECHO

Fauconnier y Turner (1994) nos recuerdan que los marcos estructuran nuestros conceptos y nuestra vida social, que las palabras son en sí mismas construcciones basadas en marcos, y que el significado léxico es una intrincada red de conexiones entre estos. En el *corpus* vinculado con el MCI DERECHO existen dos tratamientos distinguibles entre sí: por un lado, el derecho a obtener justicia, reparación del daño y, por el otro, el derecho a decidir *ser feliz*. Ambos tratamientos del amor son motivados por elementos del MCI DERECHO, pero están propiamente *enmarcados* en dos tipos de escenarios (o marcos); es decir que las expresiones arriba expuestas y su relación con las distintas partes del MCI DERECHO son motivadas por dos marcos alusivos a la obligación y a la libertad.

El marco que posibilita aquellos significados relacionados con el respeto/irrespeto y la obligación/desobligación y por lo tanto justicia/injusticia ha sido identificado con una especie de pacto, *alianza* o convenio entre los amantes, en cuyo seno son definidas e interpretadas las expresiones del emisor al *categorizar* los actos del destinatario,

²⁹ Parece que en casos como el de la cita anterior existe una correlación entre el elemento (d) del MCI DERECHO y una posible metáfora conceptual del tipo EL AMOR ES UN CASTIGO. No obstante, por tratarse de una aseveración no concluyente, lo más prudente ha sido colocarla fuera del cuerpo de resultados. EL AMOR ES UN CASTIGO, es una posible metáfora que ayuda a comprender el enamoramiento como un purgatorio para las faltas cometidas. Lo anterior es consecuente con las siguientes expresiones: “Hoy de puro capricho yo haré que *me quieras*” (venganza) en *La farsante*; y “[...] ¡qué soledad estoy sin ti!, lo estoy pagando. Que seas muy feliz [...] mientras que yo *te sigo amando*” (indemnización) en *Te sigo amando*.

eso por un lado. Por el otro, existe un marco que justifica la presencia de las expresiones relacionadas con la libertad de las decisiones del emisor, y su respectivo empecinamiento. El mismo ha sido identificado con un marco cultural más amplio aquí nombrado —en concordancia con la tradición filosófica pero sin que por ello signifique que se está definiendo desde allí— *libre albedrío*.

Así pues, tenemos conceptos que no pueden ser entendidos correctamente si se les descontextualiza o desvincula del escenario o marco donde ‘se gestaron’. Por ejemplo, en las canciones aquí referidas, cuando el emisor trata al destinatario como “traicionera” le asigna una categoría (*individuo que ha cometido traición*) a partir de una serie de saberes tácitos (presuposiciones) como que la traición es la falta de lealtad a un acuerdo, y que entre él y su amante había uno. Muchas de las oraciones que construye el emisor se comprenden únicamente bajo la presunción de un derecho implícito, un derecho a tomar decisiones —personales, en este caso— y a que los demás las respeten (dos elementos del MCI DERECHO). Lo mismo sucede con las oraciones que sólo pueden interpretarse si se considera que las mentiras son un agravio importante y que la venganza es un evento imperativo ante ciertas ofensas (dos elementos del MCI DERECHO).

El derecho a tomar decisiones, a ejercer justicia, a saber la verdad, así como el deber de cumplir acuerdos (no ser traidor) presuponen la existencia de una sociedad con una configuración específica. Es decir que, ante una sociedad esclavista, es plausible suponer que quien se sabe *esclavo* no tiene por qué suponer que en una relación amorosa tienen derecho a tomar decisiones libres, por ejemplo. Análogamente, una sociedad en la que los miembros consideran que viven en un mundo de ilusiones, estos no tendría por qué dar peso a la noción *verdad*.

Así las cosas, el escenario ‘esclavismo’ no puede estar presupuesto en el MCI DERECHO, como quizá lo pueda estar en un modelo cognitivo que sintetice los saberes sobre la propiedad. En este orden de ideas no es descabellado conjeturar que el amplio marco occidental de concepciones relativas a los derechos individuales y a la justicia influye

en las conceptualizaciones de los hablantes respecto a ciertos temas y, por lo tanto, en sus expresiones.

Condición de trasfondo: Justicia

Esquema: BALANZA

Ontología de Justicia: Orden y medición: obligaciones y libertades

Dominio de la experiencia: El concepto de justicia está basado en una noción importante: la naturaleza (y la sociedad) ha privilegiado a unos individuos sobre otros; dicho privilegio constituye un ascenso, en fuerza, estatus, poder, bienestar, etc., que es directamente proporcional al descenso de otros (BALANZA). Entonces, la justicia es una herramienta de medición entre el ascenso de unos y el descenso de otros, y presupone que es necesario un sistema que iguale el peso (circunstancias) de las partes. Entonces, el esquema BALANZA estructura el concepto JUSTICIA en términos de medición y equilibrio. *Justicia* es un concepto necesario para comprender todas las partes del MCI DERECHO, como a continuación se verá, y no únicamente aquella (d) que orienta a recibirla o a ejercerla ante una ofensa.

La justicia es, por sí misma, un modelo cognitivo idealizado que no tiene referente en el mundo de las cosas, pero como tal, y debido a la naturaleza dinámica del conocimiento, es requerida para entender otros dominios cognitivos, entre ellos el del derecho. Es un concepto que establece pautas de regulación en aras de procurar una convivencia equilibrada entre las partes, basada en el reconocimiento de que la desigualdad existe y de que es apropiado equilibrarla.

Por otro lado, podría decirse que en la vida humana este esquema es aplicado a dos situaciones: las sociales y las individuales. La balanza social nivela las relaciones entre los individuos, mientras la balanza individual nivela los propios derechos en relación con las responsabilidades: quien tiene derechos (peso positivo) tiene responsabilidades (peso negativo). Tal como veíamos líneas arriba, el MCI DERECHO en estas canciones está conformado por cuatro elementos que corresponden a cuatro derechos, e implican, al tiempo, la presencia de ciertas obligaciones: el derecho a decidir obliga a

respetar las decisiones de los demás; el derecho a saber la verdad obliga a decirla; el derecho a recibir/ejercer justicia obliga a no perpetrar la injusticia.

El escenario de las obligaciones: ALIANZA

La justicia y su conceptualización como balanza reguladora implican la existencia de dos medidas a sopesar: derechos y obligaciones. El concepto *justicia* es una condición de trasfondo en el escenario ALIANZA. La identificación y descripción de tal escenario se hizo a partir del *corpus*, es decir, por la caracterización que el emisor hace de su destinatario. Así, en *La farsante* el destinatario es colocado en las siguientes categorías:

- no-buena: “yo creí que eras buena”
- no-sincera: “yo creí que eras sincera”
- traicionera: “resultaste traicionera”,
y en *Inocente pobre amigo*: “a pesar de tu traición”
- burlona: “tú ya de mí no te vas a burlar”
- farsante: “te voy a quitar lo farsante”

La elección del emisor de caracterizar al destinatario como traidor, mentiroso, irrespetuoso, burlón (en tanto que incumple con su obligación) y farsante indica que éste presupone que hay un trato entre ellos; un trato que el segundo debía respetar pero desató. En dicho trato, hay un acuerdo entre dos partes que se amistan, se respetan y se dicen la verdad (son sinceros). Dicha presuposición está motivada por guías sociales y culturales; de la misma manera que lo están las palabras con las cuales el emisor caracteriza al destinatario. A continuación veremos qué escenario está posibilitando los significados de *traición*.

Escenario: ALIANZA

Alianza es un concepto que hace las veces de un escenario (en él hay personajes y una sucesión de estadios), al tiempo que es un concepto

del tipo *modelo agrupado*³⁰ que presenta cualidades gestálticas. Es un concepto que de tan familiar parece sencillo, sin serlo.

Ontología de ALIANZA

Conceptos implicados: estrategia, libertad de elección, respeto = fidelidad/lealtad, y justicia

Personajes: Los contrayentes (aliados) y un oponente

Estadio 1: La contracción de la alianza → A y B se alían para resistir C.

Estadio 2: El mantenimiento de la alianza → A y B respetan los términos del trato.

Estadio 3: La contravención a la alianza → A o B irrespetan el acuerdo y se alía a C.

Estadio 4: La apelación a la justicia → A o B se considera ofendido y busca algún tipo de indemnización.

Esquema: BALANZA

Relaciones entre los elementos de la ontología:

CAUSALIDAD: La presencia de C afecta a A o a B, luego A o B afecta a A o a B.

Conceptos implicados

Una alianza es entendida como un pacto entre dos o más partes que acuerdan lealtad entre sí para obtener un beneficio mutuo y fortalecerse. Nombrar así al escenario a partir del cual el emisor construye sus juicios sobre el destinatario, como se verá, resulta muy útil por sus implicaciones. Así, el concepto ALIANZA sirve como escenario porque mantiene lazos implícitos con otros conceptos, como estrategia, libertad de elección y respeto = fidelidad/lealtad, así como personajes y estadios.

³⁰ Este tipo de modelo se define por estar construido por una combinación de modelos cognitivos que en conjunto resultan psicológicamente más sencillos de interpretar que cada uno por su parte. Cf. Lakoff (1987).

Cuando en este escenario tiene cabida una relación amorosa, se comprende que hay un acuerdo entre dos que están juntos, y que están juntos porque hacerlo les resulta benéfico (son aliados). Precisamente el anillo de esponsales o de matrimonio tiene por nombre *alianza*. En este escenario, la apelación a la justicia, el llamado a la restitución del orden o equilibrio, se da cuando uno de los aliados traiciona al otro. La traición se comprende *aquí* en términos de una falta importante a los acuerdos convenidos.

El escenario ALIANZA no sólo implica la contracción de un pacto de respeto y apoyo: tácitamente la soledad se conceptualiza como un estado desfavorable para el individuo,³¹ por lo que es deseable que este se alíe amorosamente con otro o amistosamente con otros.³² Una alianza es un acuerdo estratégico. Es estratégico precisamente porque se opone a la soledad y supone que de esa manera se gana la fuerza que las partes no tienen por separado. El origen del concepto *alianza* plausiblemente radique en la desventaja física de unos frente a otros, y en la desventaja del ser humano frente a las fuerzas naturales, un concepto metafórico basado en la experiencia de nuestros cuerpos en el mundo, de acuerdo con Lakoff y Johnson (1980) y Lakoff (1987). Decidir aliarse significa engrandecerse y obtener mayor peso en la balanza que mide la distribución de las fuerzas, al menos en los términos de nuestra imaginación y su manera de conceptualizar la realidad.

³¹ Al respecto, llamo la atención sobre otras canciones de Juan Gabriel en las que cada que aparece el sustantivo *soledad* hay connotaciones desfavorables. Piénsese que el sustantivo *soledad* está metafóricamente conceptualizado en términos de una enfermedad. Otros hallazgos que no caben aquí señalan un mapeo metafórico de los dominios SOLEDAD y RECIPIENTE hacia SOLEDAD. El resultado las metáforas conceptuales LA SOLEDAD ES ENFERMEDAD y LA SOLEDAD ES UN RECIPIENTE.

³² Tómese en cuenta que se está describiendo el concepto en términos de una sociedad monógama.

Las alianzas ofrecen ventajas, pero para obtenerlas se debe cumplir con los términos del contrato, con las obligaciones, con la convención. Si las alianzas son una unión estratégica, se requiere cierto grado de convicción entre los contrayentes, y su conformidad con un código explícito de lealtad. La violación de la alianza es nombrada *traición*, como veíamos arriba. Pero es curioso –y ciertamente motivo de otra investigación– que la lealtad, en tanto que no-traición, sea caracterizada en términos de exclusividad. Así para nosotros, hablantes –también para el emisor de las canciones– quien es desleal lo es porque se alía con alguien más y lo llamamos *traidor*. Precisamente por eso hay una distinción entre traidores y desertores. Los traidores se alían con alguien más –a hurtadillas o públicamente– y los desertores, simplemente, deciden abandonar la alianza. Esta divagación no es gratuita; es propiciada por una observación en el *corpus*, donde la *infidelidad* y la *traición* son tratadas como equivalentes.³³

Estadio 1: La contracción de la alianza

A y B deciden, *libremente* (con sinceridad),³⁴ que vivir acompañados de una pareja les resultará benéfico. Al decidirlo, aceptan tácitamente

³³ No hay que subestimar la influencia de tradiciones religiosas –y económicas– en la configuración de modelos cognitivos y, por lo tanto, su presencia en los escenarios que los contextualizan. Recuérdese que la idealización del humano como ser débil ante las persistentes *tentaciones de la carne* ha estado presente por varios siglos en la historia de las sociedades occidentales, y que bien la alianza pudiera no ser contra la desfavorable soledad, sino contra la desfavorable promiscuidad. A colación, tómesese en cuenta que también hay quienes sostienen que la monogamia se instituyó como práctica para propiciar el progreso económico y el control sobre la herencia.

³⁴ Las cursivas buscan enfatizar que el concepto es discutible si se considera que las decisiones propias están motivadas, de muchas maneras, por condicionantes sociales. Pese a todo, decía que uno de los conceptos fuertemente asociados al escenario alianza es el de libertad de elección, y también se busca enfatizarlo. En contraste a esta conceptualización,

te que deberán ser fieles entre sí, en términos de exclusividad, ya que de no serlo serán considerados traidores, y aquel que ha sido traicionado podrá perseguir que el suceso se sancione.

Estadio 2: El mantenimiento de la alianza

Una vez contraído el compromiso, libre y sincero, es deber de A y B salvaguardar constantemente los términos del trato. Si A y B aceptan aliarse, debe entenderse que lo han hecho libremente y que los dos consideran la práctica de la poligamia contraria a sus intereses vitales o a su sistema de creencias. Mientras A y B consideren conveniente su unión y no incurran en ninguna falta, propiamente nombrada *infidelidad*, se entiende que están cumpliendo su acuerdo de respetar la alianza. Cuando alguno de los dos esté insatisfecho con la alianza, es decir, cuando alguno deje de considerarla estratégica o cambie de sistema de creencias, también es libre de señalarlo. Puesto que se vive en una sociedad de individuos presuntamente libres, A puede declarar a B sus intenciones de alejarse y B tendrá que respetarlas en virtud de que A ha sido sincero y no ha faltado a los términos de la alianza durante el tiempo que estuvieron juntos.³⁵

La conceptualización de la libertad está fuertemente arraigada en el MCI DERECHO que prima en estas canciones. La inserción del concepto *libertad* en la ALIANZA justifica la expresión “no quisiste ser bue-

se puede argüir que en otro siglo, o en otras culturas, bajo otras conceptualizaciones, la libertad no fue priorizada en el matrimonio entre dos individuos; un claro ejemplo son los matrimonios arreglados a expensas de la voluntad de los contrayentes. Pero al menos en lo que concierne a las conceptualizaciones que aparecen aquí, la libertad de elección es un concepto fuertemente arraigado.

³⁵ Aun así, B puede intentar disuadir a A del abandono, recurriendo a otro tipo de modelos cognitivos que también interaccionan con el dominio amor. Pero estos no tiene cabida en los términos de la alianza aquí configurada. La persuasión, siguiendo las canciones de Juan Gabriel, no es facilitada por los presupuestos de la alianza, ni del derecho, sino por los de la compasión.

na y ya ves lo que resulta” (*La farsante*). Con lo que se esclarece que aunque implícitamente los contrayentes están obligados a ser fieles entre sí, únicamente lo son en la medida en que *deciden* serlo. Prueba de ello es que quien no lo desea, sencillamente no lo hace, ateniéndose al riesgo que conlleva.

Estadio 3: La contravención a la alianza

Cuando A o B practican la bigamia o poligamia incurren en una falta. La falta puede ser perdonada por el perjudicado o bien este puede procurar su resarcimiento. Los modelos cognitivos que orientaron a A y B a buscar su unión en pareja contienen información que les permite saber que su unión es una forma estratégica y adecuada de llevar la vida. Sin embargo, otros modelos cognitivos consienten que los individuos puedan buscar la poligamia en el marco de la alianza monógama, siempre y cuando la nieguen. Siempre y cuando nieguen su importancia social.

De modo que A y B, conscientes de la importancia moral y social de la alianza monógama, si deciden continuar bajo ella pero contravenirla, al ser bígamos o polígamos, deberán ocultar su falta ante su pareja formal o, incluso, ante el resto de la sociedad e incurrir así en la hipocresía. Es por eso que el concepto *burla* tiene tanto el significado de poner a alguien en ridículo, como el de engañarlo (y así ridiculizarlo). Es así que el emisor es ridiculizado cuando descubre que ignoraba la infidelidad: “Yo me quito hasta el nombre y te doy mi palabra de honor, que de mí no te burlas. [...] Y es que tú ya de mí no te vas a burlar” (*La farsante*).

Estadio 4: Apelación a la justicia

El esmero de alguno de los amantes en ocultar su falta, no significa que esta no será descubierta. El descubrimiento de la falta deriva en que el amante *traicionado* se considerará ofendido y como tal tendrá derecho a recibir/ejercer justicia. La justicia está encargada de restablecer el orden, como habíamos visto.

De este modo, el amante traicionado es incentivado socialmente, gracias a todos los conceptos relacionados con el escenario ALIANZA, a sentirse burlado, traicionado, engañado, y a creer que es su deber

restablecer el orden o por lo menos buscarlo. Y la justicia puede consistir en la toma de venganza por parte del engañado: “te arrepentirás de este mal que me has hecho”; “no descansaré hasta verte a mis pies” [...]; “lo vas a pagar muy caro”; “te voy a quitar lo farsante. Voy a hacer que tú hincada me pidas perdón y me implores amor delante de tu amante”.

Con todo, el presente estadio, en otro tipo de conceptualización de la infidelidad, puede ser omitido, como en *Inocente pobre amigo*.³⁶

*

Por todo lo anterior, se explica por qué el emisor considera que el destinatario es (i) no-buena, (ii) no-sincera, (iii) traicionera, (iv) burlona y (v) farsante. El destinatario es acusado de traición porque no respetó el acuerdo de lealtad/fidelidad y además lo quiso ocultar, burlándose así de su pareja y convirtiéndose a sí mismo en *farsante*. Hasta aquí, ha sido necesaria la descripción pormenorizada (aunque sin duda podría precisarse mejor) para exponer que allí, en el escenario ALIANZA es donde son comprendidos los nombres con que el emisor caracteriza a su antiguo amante.

Si no se presupusiera que la bondad es la cualidad de ser consecuente con una promesa (pacto), y si no se entendiera que cuando alguien se adhiere a esa promesa lo hace sinceramente, en virtud de que no se está siendo presionado por ningún tipo de coacción social (elige libremente), no podría decirse que alguien irrespetuoso de la alianza es no-buena y no-sincera. Si no se entendiera que una alianza es un pacto que los contrayentes están obligados a respetar al ser leales el uno con el otro, y si la lealtad/fidelidad mutua no se entendiera en términos de exclusividad, el adjetivo *traicionera* no podría entenderse de este modo. Para traicionar, no sólo hay que desertar, sino aliarse con alguien más (infidelidad). Por último, si quien es infiel

³⁶ A pesar de todo lo argumentado, no he intentado recrear un escenario que sea extensible a casos reales o a otros discursos. Únicamente sirve como escenario para los casos del MCI DERECHO en el *corpus*.

no lo ocultase a la vista de su pareja, no tendría por qué ser nombrado *farsante*.³⁷

Lo dicho, aunque enfocado en *La farsante*, es válido para todos los casos de indignación en las canciones relacionadas con el MCI DERECHO (tabla 1). Se recordará que una de las formas para determinar si en las canciones se estaba recurriendo a una conceptualización del amor propulsada por los saberes del derecho había sido buscar los motivos de indignación. Pues bien, en las canciones de Juan Gabriel, todos los casos de indignación resultan consecuentes con la conceptualización de la mentira como ofensa, tanto por ser en sí misma un atentado contra el derecho a saber la verdad, como por ser la forma para velar la infidelidad.

El escenario de la voluntad propia: LIBRE ALBEDRÍO

Con todo, nos falta saber cuál es el escenario que posibilita las partes del MCI DERECHO que permiten al emisor empecinarse en conseguir su propósito: el derecho a tomar decisiones y el derecho a que los demás respeten dichas decisiones. Durante la explicación de tal escenario obviaré algunos detalles, tomando en cuenta que ya se ha mencionado la importancia del concepto *libertad* algunas especulaciones sobre el *esclavismo* (más adelante volveré sobre otras del *fatalismo*);³⁸ también en atención al lector, seguramente ya familiarizado con parte de la lógica que sigo al ofrecer estas explicaciones.

En una sociedad esclavista donde ciertos individuos no toman decisiones o en una sociedad fatalista donde los individuos piensan el desarrollo de los eventos de su vida como indeterminados por sus deseos, la conceptualización del amor como una elección de vida no sería posible. Permítaseme entonces, por sintetizar y por utilizar un término bien conocido, nombrar a este escenario LIBRE ALBEDRÍO, un concepto filosófico-religioso con una serie de implicaciones sobre la motivación

³⁷ Ni sería propiamente *infel*. Piénsese en los amantes que acuerdan ser polígamos o *poliamorosos*.

³⁸ Ver nota 8 en la página 63 de este libro.

individual y la responsabilidad propia. El libre albedrío se contrapone a un modelo cognitivo más antiguo: el fatalismo, bajo el cual ciertos eventos son entendidos por su relación con un designio inapelable.³⁹ El fatalismo ha sido un modelo cognitivo reelaborado en aras de la dinámica de la propia cultura. Así, si se pretende responsabilizar a los integrantes de una comunidad de sus acciones, se debe relativizar la omnisciencia de una entidad supra humana que condicione el proceder de los individuos. Del mismo modo, si se pretende que los integrantes de una comunidad comprendan su vida como un espacio construido por sus propios actos, se debe desvincular la omnipotencia de una entidad supra humana, en aras de la motivación individual.⁴⁰

Es plausible que el concepto del libre albedrío haya surgido como una especie de contrapeso al fatalismo. Con todo, afirmar seriamente algo de esta naturaleza conllevaría un estudio aparte; y sin que sea mi intención entrometerme en disquisiciones filosóficas-históricas sobre el tema, lo que me interesa discutir aquí es que en las canciones de Juan Gabriel el LIBRE ALBEDRÍO sirve como marco —o escenario— para apuntalar dos de los elementos del MCI DERECHO: el derecho a tomar decisiones, y el derecho a que los demás respeten dichas decisiones.

A continuación, presentaré la ontología que compone el escenario LIBRE ALBEDRÍO, pero antes, para traer a la memoria ciertos referentes pasados, permítaseme retomar aquellas oraciones donde se presuponen los elementos (a) y (b) del MCI DERECHO:

³⁹ Por supuesto, no tengo un argumento fuerte para afirmarlo; es una suposición basada en la literatura más antigua que conoce Occidente; nuevamente recuérdese la obra de Sófocles, *Edipo Rey*.

⁴⁰ Aun así, el modelo cognitivo del fatalismo sigue vigente, aunque aplicado con cierta 'flexibilidad' o mezclado con otros modelos, como es el caso de estas canciones. La flexibilidad de la que hablo es suscitada por el contrapeso del libre albedrío. Una metáfora como EL AMOR ES UNA FUERZA INCONTROLABLE depende de su relación con el MCI FATALISMO.

- a) tú eres de quien *quiero* enamorarme
- b) *déjame* vivir de esta manera
- c) tal vez mañana yo despierte solo, pero por el momento *quiero* estar soñando
- d) *no me despiertes* tú, ¿no ves que así yo soy feliz?
- e) yo *quiero* ver de nuevo luz en toda mi casa
- f) yo no puedo ni te *quiero* olvidar
- g) que te vas a ir con él... Está bien, yo *no me opongo*

Ontología de LIBRE ALBEDRÍO

Conceptos implicados: voluntad, libertad, propósito, respeto.

Personajes: A y B; A = emisor, B = destinatario o cualquier otro agente distinto de A.

Estadio 1: La posesión de voluntad → A tiene voluntad, puede tomar decisiones (potencial) y las toma (factual).

Estadio 2: El propósito de las decisiones → La decisión de A tiene como propósito alterar el estado de cosas y afectar el devenir de estas: sea operando un cambio en B u operando un cambio en su propio estado (yendo de Y a Z).

Estadio 3: El respeto a las decisiones ajenas → Al interrumpir el devenir e intentar operar un cambio en el estado de cosas, A espera/ exige que sus decisiones sean respetadas por B (destinatario u otros), y de esa manera las decisiones de B no se opongan *completamente* a las suyas.

Esquema: ORIGEN-CAMINO-META.

Relaciones entre los elementos de la ontología:

CAUSACIÓN: A desea afectar su propio estado (Y-Z) y desea afectar a B; A tiene voluntad y es libre de lograr sus propósitos.

Estadio 1: La posesión de voluntad

A se percató de que es libre de tomar decisiones y ejecutarlas. Puesto que los individuos son seres motivados por elecciones propias y no por designios supremos, A puede decidir sobre aquellos motivos relevantes en su vida; sobre todo, puede decidir afectar el curso de esta.

A se reconoce como un ser con voluntad. Guiado por dichos saberes A valora su situación y resuelve tomar las decisiones que le parezcan más apropiadas. Como se puede observar en cuatro de las expresiones asociadas a los elementos (a) y (b) del MCI DERECHO, la presencia del verbo que típicamente expresa la voluntad es recurrente (“tú eres de quien *quiero* enamorarme”; “*quiero* estar soñando”; “*quiero* ver de nuevo luz”; “ni te *quiero* olvidar”) y el modo indicativo en que está conjugado es clara señal de que la decisión ha sido tomada.

Estadio 2: El propósito de las decisiones

A toma una decisión y con ello pretende interrumpir el devenir de las cosas, es decir, pretende alterar cierto estado. Arriba mencionaba la plausibilidad de que el libre albedrío haya surgido como contrapeso del fatalismo. De manera coherente, cuando A toma decisiones busca operar un cambio en el estado de cosas que lo rodean en virtud de que reconoce su propia situación como dependiente de sus propias acciones. En todos los casos aquí estudiados, dicho cambio busca alterar su relación con el destinatario.

Las decisiones que toma A no pueden de ninguna manera ser gratuitas. De hecho, uno de los conceptos asociados con el escenario LIBRE ALBEDRÍO es, precisamente, *propósito*. El mismo está directamente vinculado a dicho escenario porque es la instancia conceptual que permite pensar *la vida* en términos de un suceso modelable por las acciones de los individuos. Si A tiene voluntad y es libre, tiene control de lo que le sucede; luego, si tiene control puede tomar decisiones para modelar su porvenir; si desea modelar su porvenir, entonces tiene propósitos.

Así las cosas, en *Querida* y *La diferencia* podemos observar a un emisor determinado en perseguir su afán, a saber: la reciprocidad. Para hacerlo, puede valerse de múltiples recursos; uno de ellos es conmover al destinatario; otro es negociando un intercambio de bienes con él.⁴¹ Pero si cualquiera de estos fracasara –como de hecho

⁴¹ Saberes de esta naturaleza estructuran los MCI COMPASIÓN y MCI NEGOCIO, estudiados en el trabajo en extenso.

sucede—, en virtud de los conocimientos que posee sobre el derecho y el libre albedrío, en virtud de que es libre de obstinarse en su propósito, el emisor puede acudir a dichos saberes, en cuyo nombre puede reclamar el respeto a sus decisiones.

Así pues, en el estadio que indica que los individuos son libres de perseguir sus propósitos, donde los propósitos son la voluntad de operar un cambio en el estado de cosas, es posible que el cambio intentado no altere la situación de la manera más conveniente para A —como de hecho sucede—, pues de manera latente el libre albedrío implica que no todo depende de las decisiones y propósitos de uno, puesto que existen otras personas que, con sus propias decisiones, pueden contrariar las propias. De tal modo, el emisor de *La diferencia* reconoce que no conseguirá la reciprocidad del destinatario, pues este último —como individuo— también puede tomar su derrotero contraviniendo los deseos de aquel. Al percatarse de ello, A recurre a su propio derecho de que los demás respeten su decisión, el cual se precisa en el siguiente estadio. Veamos.

Estadio 3: El respeto a las decisiones

‘Los individuos tienen derecho a que sus decisiones sean respetadas por los demás’ es el saber del MCI DERECHO relacionado con el tercer espacio del escenario LIBRE ALBEDRÍO. Esta instancia tiene la facultad de permitir conceptualizar la legitimidad del empecinamiento. Decía que toda vez que A se piensa libre de tomar decisiones, dicha libertad puede ocasionar tensión entre sus decisiones y las de los demás. Es decir, si A es libre de tomar decisiones, pero éstas comprometen las decisiones de B, ¿cuál de las dos decisiones debe triunfar? Ante esa disyuntiva el tercer estadio limita el alcance de las decisiones.

Aquí, puesto que el emisor ha decidido enamorarse del destinatario, cada vez que el último se oponga a ello, frustrando así la decisión del emisor, este puede recurrir a su derecho a que los demás respeten su decisión. Con ello, aunque el emisor no consiga alterar el estado de cosas como lo hubiera deseado, al menos conseguirá alterar su propio estado y habrá alcanzado, en algún grado, su propósito.

En este escenario, en este estadio, es donde oraciones imperativas como “déjame vivir de esta manera”, “no hay necesidad que me desprecies” y “no me despiertes tú, no ves que así yo soy feliz” cobran sentido. Aquí el emisor comprende que su deseo inicial (reciprocidad) ha sido frustrado, pero que puede pedir al destinatario que respete sus decisiones. Ya que de cualquier manera va a impedir la consecución de su objetivo, puede –al menos– respetar su decisión de perseguirlo. Por supuesto, toda vez que el emisor le explique por qué respetar su decisión no afectará las propias: “¿Qué daño puedo hacerte con quererte? Si no me quieres tú, yo te comprendo [...]”. Explicado lo anterior, el emisor consigue su propósito en algún grado. Si bien no logra operar un cambio en el destinatario, cada vez que logre que este lo ‘deje vivir de esa manera’, es decir, a su lado, soñando con conseguir su amor, habrá operado un cambio en su propio estado, yendo de Y (alejado del destinatario) a Z (cercano al destinatario). El derecho a exigir que los demás respeten las decisiones propias es una forma de justificar el *empecinamiento*, pero también es una forma de equilibrar la tensión entre dos voluntades opuestas.

Conclusiones

Al inicio compartía con el lector algunas observaciones. La primera de ellas, que las composiciones de Juan Gabriel tienen en común con otras canciones populares algunas formas de tratar la experiencia amorosa. La segunda, que esas formas compartidas y repetidas de relatar el amor son múltiples y muchas veces contradictorias. Por todo lo que hemos podido observar hasta aquí, el amor y su experiencia se entienden a partir del conocimiento que poseemos de otros dominios conceptuales, vinculados, a su vez, con distintas áreas de la vida. Vimos que el significado de las oraciones no es atribuible a ninguna parte específica, porque explicar el uso de cualquier concepto en ellas implica remontarse a una serie de presuposiciones y de relaciones conceptuales complejas que quedan en el trasfondo; el lenguaje funciona como una gestalt, y por eso es notablemente más fácil entender

estas canciones que explicar cómo se comprenden y vinculan los conceptos involucrados en ellas.

Hasta aquí hemos visto que el MCI DERECHO construye el significado, el mensaje principal, en estas canciones. Los cuatro componentes encontrados del MCI DERECHO explican satisfactoriamente los casos en los que el emisor se indigna ante una supuesta ofensa y aquellos en los cuales la falta de correspondencia del destinatario no afecta su empeñamiento y obstinación en amarlo. Paralelamente pudimos percatarnos de cómo esa serie de consideraciones no pueden entenderse fuera de un par de escenarios específicos que, por un lado, sostienen la existencia de una alianza monógama y, por el otro, otorgan a los individuos la facultad de pensarse libres.

He podido exponer que el significado de estas canciones es metafórico. Y que el amor se entiende con frecuencia por su relación conceptual con un compendio heterogéneo de saberes circunscritos bajo el modelo cognitivo del derecho; un modelo que al tiempo que estructura el significado de las canciones expuestas, está estructurado por escenarios asimismo integrados por otros conceptos involucrados, los cuales se asocian de una u otra manera a lo que se entiende por *amor y experiencia amorosa*, y conforman la cantidad de conocimientos necesarios para que el emisor de estas canciones pueda cantar sobre el amor de la manera que lo hace: (i) exigiéndolo, (ii) empeñándose en su consecución, (iii) planeando una venganza, (iv) padeciendo el justo castigo que merecen los ofensores; es decir, una vasta cantidad de conocimientos, eslabonados que ocasionan que en las canciones haya una riqueza conceptual difícil de agotar, aun en estas extensas líneas que hemos dedicado a su análisis. Todo lo cual reitera los supuestos de la lingüística cognitiva cuando afirma que los hablantes recurrimos no sólo a un diccionario, sino a toda una enciclopedia para construir nuestros mensajes.

La noción de MCI en la descripción del significado, la preocupación por definirlo en relación con escenarios específicos y modelos esquemáticos ha resultado una herramienta adecuada para establecer cuáles son los saberes que estructuran una conceptualización del amor como esta. Un modelo cognitivo complejo como el derecho es portador

de significados que permiten pensar el amor en distintos términos, y prefigurar una guía de acción y expectativas específicas para los amantes, una guía *habitual y compartida* entre emisor y audiencias. Pese a todo lo que se ha hecho explícito con el análisis, nada de ello responde cómo un mensaje así de complejo es tan fácilmente aceptado. Al inicio exponía el notable éxito de Juan Gabriel como intérprete y compositor. Hasta aquí no parece descabellado conjeturar que haya algo en los ‘ingredientes’ que componen estas canciones (es decir, su mezcla conceptual compleja y estructurada por MCI *naturales* en nuestra cultura) que los hace ser mensajes fácilmente aceptados y constantemente reproducidos y que no tienen otro tipo de discursos más difíciles de aceptar y reproducir, como el político o el económico. Suponer que esto es así podría tener implicaciones en el estudio del discurso propagandístico y su eficacia o fracaso.

Bibliografía

- Aguilar, Luis Miguel (1981). De Rigo Tovar a Juan Gabriel. *Nexos en línea*. Disponible en: www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266371.
- Barthes, Ronald (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Billboard (1999). The International Newsweekly of Music. Video and Home Entertainment. *Billboard*, october 2, pp. 54-80.
- Carlos Muro, Ana Paulina (2011). *Las canciones de Juan Gabriel y su conceptualización del amor bajo tres modelos cognitivos idealizados*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Letras Hispánicas. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cuenca, María Josep y Joseph Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- Collins, Randal (1982). Amor y propiedad. *Perspectiva sociológica: una introducción a la sociología no obvia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 147-186.
- De la Peza Casares, Carmen María (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-Porrúa.
- Espinosa, Alfredo (2000). *Juan Gabriel: el estruendoso escándalo de la ambigüedad*. Chihuahua: Contracorriente.

- Fauconnier, Gilles (1985). *Mental Spaces*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Fauconnier, Gilles y Mark Turner (1994). *Conceptual Projection and Middle Spaces*. California: UCSD Department of Cognitive Science, Technical Report 9401. Disponible en: www.cogsci.ucsd.edu/research/documents/technical/9401.pdf.
- Fillmore, Charles (1982). Frame semantics. Dirk Geeraerts, ed. *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 373-400.
- Frenk Alatorre, Margit, dir. (1975). *Cancionero folklórico de México*. Tomo I. México: El Colegio de México.
- Geirola, Gustavo (1993). Juan Gabriel: cultura popular y sexo de los ángeles. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 14 (2), pp. 232-267.
- González, Aurelio (2004). Los términos del amor en las coplas mexicanas. Pedro Manuel Piñero Ramírez, coord. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in «memorian»*. Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III, 26-28 de noviembre de 2001. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 409-418.
- González, Aurelio (2007). *La copla en México*. México: El Colegio de México.
- Guillermoprieto, Alma (2002). Mexico city 1992. Gilbert M. Joseph y Timothy J. Henderson, eds. *The Mexico reader. History, culture, politics*. EUA: Duke University Press, pp. 41-53.
- Laguarda, Rodrigo (2005). Vamos al Noa Noa. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponible en: www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Laguarda.pdf.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lakoff, George (1987). *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Melden, A. I. (1977). *Los derechos y las personas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos (1988). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- RAE-ASALE Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2013). *Diccionario de la Lengua Española*. 23a. ed. Versión en línea www.dle.rae.es.

- SACM Sociedad de Autores y Compositores de México (2011). *Repertorio*. Disponible en: www.sacm.org.mx/archivos/repertorio.asp.
- Singer, Irving (1966). *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*. México: Siglo XXI [1992, en español].
- (1984). *La naturaleza del amor. Cortesano y romántico*. México: Siglo XXI [1992, en español].
- (1987). *La naturaleza del amor. El mundo moderno*. México: Siglo XXI [1992, en español].
- Talos, Ion (2004). Algunas observaciones sobre la lírica popular en Italia, Rumania, Francia y España. Pedro M. Piñero Ramírez, ed. *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, pp. 539-555.
- Van Dijk, Teun A. (2003). *Ideología y Discurso*. Barcelona: Ariel.