

Música independiente en las tensiones del sentir amoroso

José Gabriel Zarzosa Parra

Que los Dioses me concedan que, desnudo
de afectos, tenga la fría libertad
de las cimas sin nada
Fernando Pessoa

La objetivación de la cultura en la producción simbólica despierta en algunos la tentación de buscar atisbos de rebeldía, incluso en contra de lo que a los ojos de muchos parece no tener nada de tóxico para la sociedad. El sentido en el sentir amoroso ha sido un tema notablemente recurrente en la cultura occidental, tan repetido en poemas, películas, novelas y canciones, que ha normalizado sus condiciones al grado de volverlas invisibles y tan naturales que no es casual que quienes parecen tener mayor visibilidad por fuera del campo académico son quienes lo investigan desde los (des)balances químicos que se producen en el cuerpo enamorado. Esa tentación se expresa en la búsqueda de lo instituyente que irrumpe en lo instituido, esa creación que dinamiza la historia en contra del estancamiento cultural, o lo emergente que desafía a las formaciones culturales dominantes y que muchas veces son residuales, pues provienen de un pasado cuyas condiciones de emergencia se han desplazado pero no así su vigencia.

Este trabajo se pregunta por los significados del amor expresados en canciones de los albores de la segunda década del siglo XX y creadas por compositores de música popular independiente en México,

abordando al amor como una formación cultural variable socio-históricamente y que dota de significado al otorgamiento de valor que se le da a otra u otras personas. Tras la selección del corpus analítico integrado por 14 canciones correspondientes a ocho compositores se realizó un análisis del discurso en la letra de las canciones y los marcadores formales que a través de la música abonan al sentido expresado. Las categorías en las que se analizó el significado del amor van desde las relaciones de poder entre los actores involucrados en las letras, las representaciones de género y sus roles, las instituciones a partir de las cuales se establece el vínculo, y la temporalidad que se proyecta en la narrativa de las canciones.

*La música como objetivación cultural
y subjetivación del sentido*

El estudio de la música desde esta óptica nos permite no sólo acercarnos a los procesos subjetivos del autor y los significados con los que está construido y va construyendo una idea sobre el amor, sino que además permite ver de qué elementos está compuesto ese discurso amoroso que circula en internet, en la radio, en los conciertos y que atraviesa la subjetividad de miles de jóvenes para quienes estas canciones van más allá de ser sólo un consumo dentro de la oferta mediática a la que constantemente están expuestos; son sonidos que se convierten en el significado con el que llenan sus experiencias más íntimas, para ser después el significante que evoque esa experiencia, ahora en forma de recuerdo. Son insumos valiosísimos en la construcción de sus identidades y en el a veces doloroso, a veces gozoso proceso de ordenar y nombrar sus sentimientos y emociones.

Tomando en cuenta esos alcances conviene decir que el objeto de este estudio no es esa incorporación del sentido en los procesos de recepción, sino que analizamos el discurso del amor que se inscribe en las canciones, vertido en palabras sobresignificadas por el canto, elemento que funde a la palabra con el todo musical y por lo tanto indisociable para el análisis. En otras palabras, lo que se analiza es el texto musical por vía de la escucha y no la letra por separado como

si se tratara de un análisis de poesía escrita para encontrar ahí las construcciones del sentido amoroso de este grupo específico de músicos que comparten un «modo de hacer».

*La mediación «independiente»
en las lógicas de producción mediática*

Tradiciones tan arraigadas como la del amor romántico no se rompen desde el centro sino desde los márgenes de la sociedad que los produce. Esa hipótesis orienta esta mirada hacia una disidencia que en este caso no escapa de los géneros musicales instituidos hacia la alternancia. Es un movimiento que desde la música popular ha innovado en sus lógicas de producción, entendidas como modos de hacer, y que en este caso se establecen en su práctica musical por fuera de las disqueras que habían dominado los procesos de grabación, distribución, comercialización y promoción de la música en buena parte del siglo XX y lo que va del XXI. Martin-Barbero (2002) sugiere que el dinamismo histórico que transforma las matrices culturales hacia nuevos formatos industriales de productos comunicativos de lado de la producción está dado tanto por un cambio en las institucionalidades como por una transformación en las tecnicidades. Las mediaciones técnicas e institucionales afectan –inciden– en la generación de cambios en la producción simbólica de los medios. Siguiendo este planteamiento, los «independientes» de la música no sólo transformaron la lógica de producción desde las técnicas, grabando en *home studios*, echando mano de redes sociales para la distribución de sus canciones o grabando sus propios video-clips, sino que también desestimaron a las instituciones paradigmáticas de la producción musical al financiar sus propios proyectos a partir de distintas estrategias de fondeo.

Desde un punto de vista frío, estrictamente fáctico y medible en un estudio económico u organizacional, la música independiente como parte de la música popular es la ajena a la actividad comercial de una empresa trasnacional. En consecuencia, desde un punto de vista más social y finalmente humano, es independiente de las fuerzas comerciales, y al serlo crea un sentido de independencia, una postura frente a

un otro, un perfil de alteridad y un desapego institucional que dota a la música de posibilidades enunciativas que ponen en juego su decir respecto a distintas temáticas, entre ellas el amor, un tema central de la música popular contemporánea.

Lo independiente deja de ser sólo una posición frente al mercado de la música y traduce en una postura política, en volverse proclives a la experimentación musical y en una capacidad inventiva que transforma las prácticas musicales para sustituir, por ejemplo, la payola en radio por una buena estrategia en redes. Este grupo de músicos elimina así a intermediarios que pudieran incidir en su sonido bajo el argumento de saber qué es lo que quiere escuchar la gente y se enfrentan directamente al público, dispuestos a equivocarse o a volverse virales. Por fuera de esa idealización del músico DIY, la pregunta es si, estando desatado de las lógicas de producción industrial que marcaron la historia de la música grabada a lo largo del siglo XX, con toda la actitud punketa¹ que eso pueda implicar, son también independientes de tantas otras instituciones que, más allá de la producción y mercantilización del disco, se imbrican en distintos momentos socializadores, por ejemplo, la religión, la familia, los amigos, las películas y las miles de canciones que escucharon antes de proponerse escribir la propia. Estas, entre muchas otras más dan forma, proveen de contenido a la imaginación e insumo creativo a cada sujeto, y le dan forma a la «cultura afectiva» (Le Breton, 1999) de la que son parte. Ese es el horizonte de sentido que se hace cuerpo en el sujeto, así como algunos significados del amor se hicieron cuerpo en la cultura occidental.

¹ Comúnmente se señala como antecedente a la música independiente con aquellos que establecieron los músicos que alzaron la bandera *punk* en la década de los ochenta, no sólo como una estética sonora y un discurso político sino también como una forma de establecer su práctica musical por fuera de los parámetros instituidos, haciéndose cargo de procesos que desde otros contextos no correspondían directamente al músico, abrazando, sin más, un modo de hacer «Do It Yourself», o DIY.

El enquistamiento cultural del sentimiento amoroso

Ante la tentativa de analizar un discurso que se encuentra tan enraizado en occidente y que impregna tan diversos grupos sociales, conviene ampliar la mirada hacia los mecanismos que ordenan el discurso social en su totalidad y que se enquista más allá de un discurso oficializado, en el tipo de evaluaciones provisorias (*idem.*) de las que está hecho el sentimiento. La hegemonía, precisa Williams, no sólo se activa en la conciencia oficial, sino que sus creencias se asumen como conciencia práctica, «como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad» (1999: 131); la vida misma y no una reflexión sobre la vida.

Contra cualquier pretensión de ver en la hegemonía relaciones estáticas de dominación, Williams enfatiza que sus procesos de transformación están posibilitados por elementos que emergen del proceso hegemónico mismo como oposición o alternativa y que constituyen verdaderas afrentas. El amor romántico representa los ideales de la sociedad occidental del siglo XIX que, a pesar de todos los cambios que han acontecido desde entonces, sigue presente en formaciones simbólicas que siendo elementos del pasado (residuales) tienen un papel preponderante en tiempo presente (dominantes) como productos comunicativos de la industria mediática y como parte del imaginario a partir del que los jóvenes siguen construyendo su realidad. Una tradición selectiva, diría Williams, para el mantenimiento y reproducción de un orden cultural.

Ver la historia de la simbolización amorosa a partir de los conceptos de Williams permite entender las dinámicas culturales que posibilitan la persistencia del llamado «amor romántico» cuyas primeras objetivaciones se pueden rastrear desde el siglo XVI, pero cuya predominancia es patente en los discursos que circulan entre los productos de la industria cultural mediática (De la Peza, 1996).

El amor romántico fue subversivo en su momento (Singer, 1999). En su surgimiento en el siglo XVI representó una crítica frontal a los enlaces matrimoniales tradicionalmente establecidos con base en una conveniencia económica y en un arreglo familiar. El amor romántico

—contrario al amor cortés— veía en el matrimonio la posibilidad de la realización en plenitud de la afección y valoración que se tenía por el otro. Si bien existieron distintas representaciones del papel de la mujer en las parejas, predominó la dominación masculina. Lo místico, mágico, milagroso y bucólico está presente en la imaginería del amor romántico así como, herencia del misticismo, la fusión de los amantes como fin supremo del enlace:

En los románticos en conjunto, el amor es un ansia metafísica de unidad, de ser uno, que elimina todo sentimiento de separación entre el hombre y su medio, entre una persona y otra, y dentro de cada individuo (*ibid.*: 322).

Como crisol de las ideas pasadas, del misticismo, el cristianismo y el amor cortés; el amor romántico llevó al pensamiento del amor a un nivel que, afirma Singer «aún no ha sido rebasado» (*ibid.*: 338).

De vuelta a las formaciones culturales en Williams, el amor romántico representa los ideales de la sociedad occidental del siglo XIX que, a pesar de todos los cambios que han acontecido desde entonces, sigue presente en formaciones simbólicas que siendo elementos del pasado —residuales— tienen un papel preponderante en tiempo presente —dominantes— como productos comunicativos de la industria mediática y como parte del imaginario a partir del que los jóvenes siguen construyendo su realidad. Una tradición selectiva, diría Williams, para el mantenimiento y reproducción de un elemento cultural.

Lo emergente en el amor, aunque no es perceptible entre los discursos, muchos de estos arraigados en la tradición romántica, sí puede rastrearse en las prácticas. Lo observado por Beck y Beck (1995) en el último cuarto del siglo XX y cuyas tendencias resuenan con los hallazgos de Rodríguez (2006) en el contexto mexicano, hablan de los procesos de individualización que emergen a partir de la posibilidad de definición biográfica que por primera vez hacia finales del siglo XX pudo ser atribuible tanto al hombre como a la mujer. Consecuencia de ello, la desinstitucionalización y destradicionalización

de lo amoroso. El aumento de divorcios y la disminución de matrimonios en México durante las tres últimas décadas dan cuenta de ello.² Y mientras que las prácticas se mueven a ese ritmo, la dimensión simbólica agranda su rezago, como demuestra el interesante hallazgo de Rodríguez y Rodríguez (2013) en donde se señala que los jóvenes, lejos de ser los disruptores del imaginario romántico y punta de lanza de nuevas formas de establecer sus relaciones amorosas y significar sus emociones y sentimientos, son quienes mejor representan el romanticismo con sus ideales y estereotipos.

Ahora, en la dimensión de lo musical y los formatos en los que se encauza, una segunda sujeción:

La canción de amor en la música popular

La producción de la canción de amor está mediada por un género, no necesariamente musical pero sí discursivo y por una práctica institucionalizada en un modo de producción dentro de la industria cultural, en este caso una industria paralela a la dominante que llamamos «independiente» pero que en tanto a las formas musicales que desde ahí se producen no alcanza a desprender sus modelos de la canción popular instituida dentro de la industria musical del siglo xx.

La escritura de género, tal como encontró Corona (2006) en las cartas de amor de jóvenes de distintos grupos sociales o bien, desde la formulación de Martín-Barbero como «relato de género» proporciona límites (reglas) de escritura y de lectura «en el sentido sociológico apuntado por P. Fabri y en el etnológico de Hoggart cuando define las convenciones como lo que permite la relación de la experiencia con los arquetipos» (1991/1987: 147). Estos relatos de género dan pie a lo largo de su modelación histórica a un formato industrial reconocible tanto por sus productores como por sus consumidores.

² Según cifras del INEGI en 1980 hubo 4.4 divorcios por cada 100 matrimonios. En 2010 el número de divorcios creció a 16. Por otro lado, los matrimonios entre sujetos de 15 a 19 años de edad decrecieron 53% en el mismo periodo.

Partiendo de ello, la creación de estas canciones no queda a la deriva de la subjetividad de quien la compone, sino que se inscribe dentro de una serie de pactos comunicativos que le dan espesor de género en el formato «canción de amor en la música popular». En lo que respecta al significado del amor expresado en cada una de estas canciones éste a su vez está mediado por la cultura afectiva (Le Breton, 1999) específica en la que el sujeto-compositor ha sido socializado, esto es, un vocabulario específico a partir del cual produce el sentido de lo que piensa y siente del amor, por lo tanto, la adscripción social del sujeto es un potente mediador del significado que será capaz de producir. Una serie de metáforas fósiles o figuras retóricas cristalizadas en la cultura como las analizadas en la literatura por Roland Barthes (2011[1977]) dan forma a esas convenciones que desde el género o desde la adscripción social constituyen mediaciones del significado amoroso que circula entre las canciones.

Esa doble sujeción, la del género-canción-de-amor y la de la cultura afectiva no es, en absoluto, incorruptible, sin embargo sus amarras no flaquean al primer estímulo de liberación, aún en tiempos en donde una renovada conciencia que pugna por la igualdad de género exige una seria revisión de muchas formulaciones que bajo las regularidades del amor romántico se cantan y reproducen día a día revestidas de un velo inocencia que las velan para el escrúpulo social.

El carácter comunicativo de la canción estriba en esa capacidad de llevar lo subjetivo a un producto simbólico objetivamente disponible para su socialización y cuyo valor no termina en su capacidad de ser experimentado por otros, sino en su capacidad de producir sentido en alguien más que su creador, «esta interacción entre la inmersión personal en la música, y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social» (Frith, 2001: 421).

El problema de esta investigación expresado en esa doble sujeción de los significados del amor en las canciones de la música popular y otros productos culturales y sus contrastes con otras formas actuales en que jóvenes y adultos viven sus biografías amorosas. Dicho escena-

rio insta a preguntarnos por los significados del amor expresados en canciones de músicos independientes, apostando a que en su desprendimiento de los marcos institucionales estarían más cercanos a una enunciación emergente en la representación lírica del amor.

Corpus de análisis

A continuación se presentan las canciones analizadas con una breve caracterización musical y narrativa además de algunos apuntes biográficos relevantes para delinear el perfil de cada uno de sus compositores. A grandes rasgos se puede afirmar que la música independiente en México: a) Es creada por fuera de grandes disqueras transnacionales. b) Es realizada por sujetos jóvenes en su mayoría dentro de un contexto urbano. c) Tienen en la tecnología y la colaboración entre pares un apoyo fundamental para la autogestión de su música. d) Recurren a agencias de *booking* para el apoyo en promoción y vinculación tanto con medios como con establecimientos, teatros, promotoras de eventos y se afilian a disqueras independientes con las que maquilan sus discos y comercializan de manera digital sus canciones. e) Independientemente de su lugar de origen buscan la manera de concentrarse en grandes urbes con larga tradición en música popular identificada con el *rock* y el *pop* como la ciudad de México, Monterrey o Guadalajara, especialmente la primera. f) Giran alrededor de un círculo de poder constituido por medios de comunicación, festivales, productores y músicos que legitiman a los nuevos actores. g) A pesar de no contar con un gran aparato industrial que los sostenga, han logrado colocar su música en un contexto de consumo amplio haciendo uso de los insumos descritos en los incisos c y d.

Juan Manuel Torreblanca, compositor de la ciudad de México, líder de la banda que lleva por nombre su apellido, estudió letras hispánicas en la UNAM y cuenta con estudios de piano y música contemporánea; sus gustos literarios van de la poesía de E. E. Cummings a la narrativa del autor mexicano Yuri Herrera. De él se analizan *Valentín* (nuestra educación sentimental) (2013) y *Sí* (2011). *Sí* es un monólogo cuyo locutor es un sujeto que se dirige a otro plano de sí

mismo, de una parte racional a una parte emocional en la figura de su corazón. En *Valentín* por su parte, un sujeto reniega de los rituales consumistas de San Valentín para después darse cuenta que su desprecio a la ritualización amorosa es más bien la manifestación del miedo a ser rechazado por su objeto de deseo. La grabación de esta última se realizó en un estudio casero con instrumentos digitales grabados en su totalidad por el compositor, mientras que en la primera comienza con un piano y la voz del compositor e intérprete y minutos después se suman batería, bajo, coros, saxofón y clarinete.

Carla Morrison, compositora y cantante de Tecate, B. C., identificada por baladas con letras melancólicas y un timbre de voz agudo, hace declaraciones frecuentes en prensa y redes sociales por la igualdad de género y en 2012, durante su presentación en el festival musical 212 desplegó una cartulina con el letrero «EPN no es mi presidente», dos apuntes en los que se hace patente su expresión política por fuera de sus canciones. De ella se analizan las canciones *Disfruto* y *Falta de respeto* (2012). Esta última tiene como base una guitarra electroacústica a la cual se suman arreglos en acordeón y teclados y algunas percusiones suaves con escobetillas sobre una tarola. La lírica de la canción describe las formas en las que se establecen los roles de dominación dentro de la pareja que ella (en la voz de locutor) integra junto con un hombre. *Disfruto* narra la declaración de un sujeto a su objeto de deseo y la intención de permanecer junto a él el resto de su vida.

De Espumas y Terciopelo, dueto de Guadalajara integrado por la pareja Maricha y Memo Andrés se analizan *Flores* y *Mi novia*, ambas del año 2012. Los linajes de su proyecto musical se configuran a partir del folk entendido en su sentido más amplio, el bolero latinoamericano y el pop. *Flores* es una canción de Maricha escrita para su compañero de grupo y pareja Memo Andrés. La instrumentación corresponde al grueso del álbum del que es parte: guitarra electroacústica, percusiones suaves, coros femeninos, órgano, dirigidos a redondear la conceptualización del proyecto, algo que suene tradicional mexicano y *pop* a la vez. La lírica de la canción da cuenta de un listado de los deseos de una persona hacia su objeto de deseo, deseos que van

de la exclusividad a la posesión, todo en un tono de ternura. *Mi novia* es una canción con fuerte influencia de música tradicional mexicana, está escrita como un vals en un compás en 3/4 con la base armónica sobre la guitarra acústica y el uso de marimba y percusiones suaves durante la canción. La pieza está grabada con la voz de Memo Andrés y se trata de un discurso dirigido a su novia como celebración de su primer aniversario, es decir, la implicación biográfica de su autor es absoluta en esta canción.

De Líber Terán, ex integrante del grupo de la ciudad de México Los de Abajo y ahora solista analizo *Sal y ven* (2012). La música de la canción se puede caracterizar por recursos típicos del género *western* con la armónica, el *slide* en la guitarra que le da un tono reflexivo. Se trata de una puesta en tensión de elementos contrastantes, el tedio en contra del «sentirse vivo», salir contra «estar escondido», finalmente la reunión entre dos sujetos separados es la conciliación de las tensiones presentadas.

De Gina Recamier, líder del proyecto pop Madame Recamier tomamos *Luz verde* y *Quiero* (2013). La macroestructura temática de la canción puede caracterizarse desde el título como una petición de acceso en contra de una serie de obstáculos que se interponen entre el enunciante y su amado. El título *Luz verde* está relacionado con la figura del semáforo, asociado con autoridad, acceso autorizado. En *Quiero* un sujeto hace una petición con imperativos para que el amado no oponga resistencias ante la conquista. El amado sólo tiene que eliminar los obstáculos «déjate llevar». Las resistencias no están dadas por fuerzas externas sino por miedos del objeto de deseo «lo que te da pena dar».

Pascual Reyes, líder y compositor en la banda San Pascualito Rey identifica su música con la de Los Lobos, Chabela Vargas y Santana, los tres de alguna manera ligados a lo que podría bajo ciertos parámetros considerarse sonidos mexicanos a pesar de sus distintas procedencias. La música de Pascual es, en efecto, consecuente con esos linajes, música con cierta carga folclórica y dramática a lo latinoamericano, y finalmente asentada en una idea de rock latino. De él se analiza la canción *Sin precaución* (2012), una afirmación de la decisión

de iniciar una relación amorosa asumiendo los riesgos que implica. El riesgo está puesto como un valor que debe prevalecer en el amor.

Juan Cirerol, oriundo de Mexicali, B.C. afirmó en una entrevista que «Para mí ser punk no es traer picos; sino ser auténtico y mis ro-litas de *country* norteño son *punks* en ese sentido» (Vázquez, 2011). Cirerol hace canciones que van del *country* al norteño utilizando ar-mónicas, guitarras y bajo sexto para la grabación y ejecución en vivo de sus canciones. De él se analiza *Mi amor no se acabará* (2012) y *Dulce crema*³ (2009). En la primera el enunciante le habla a una mu-jer para decirle que él ya está con otras mujeres que sí cumplen con los atributos necesarios para que canalice su amor en ellas. *Dulce crema* muestra el desencanto de un sujeto por los rituales del amor.

Crisol de amores: ejercicio analítico-interpretativo

De las canciones mencionadas se hará un análisis ordenado de acuer-do con cuatro categorías. La primera de ellas tiene que ver con el gé-nero de los actores representados y cómo está significada la relación entre ellos en términos de poder. La segunda con las instituciones que avalan y amparan las formaciones amorosas. Enseguida, aque-llas tradiciones y rituales que se encuentran presentes en los textos y finalmente aquellos atisbos de individualidad y riesgo que se entren-vén en algunas canciones y que se presentan en contraste de otras formaciones simbólicas más tradicionales.

Para facilitar la lectura de las canciones se establece una diferen-cia entre el yo enunciante, el yo representado y el otro representado.⁴ Mientras que el yo enunciante se establece como la voz del autor, el yo representado es la perspectiva de quien habla dentro de la canción, es

³ *Dulce crema* de Juan Cirerol fue incorporada posterior al resto del corpus por sugerencia de Juan Manuel Torreblanca, autor de algunas canciones aquí analizadas, y que tras dar lectura al análisis que aquí se presenta co-mentó ampliamente y sugirió la incorporación de esta pieza.

⁴ Se utiliza «representado» no desde una teoría de la representación al estilo Moscovici, sino como objetivación lingüística de un concepto (Hall, 1997).

decir, el locutor, que si bien, la mayoría de las veces está homologado con el primero, es pertinente manejarlos como separados para dar cabida a aquellas canciones que narran una historia en donde el intérprete canta en tercera persona el devenir de las acciones de las que él es testigo mas no actor. La mayor parte de las veces la canción de amor se construye como un diálogo entre el yo representado y un otro, ese objeto del amor a quien va dirigida la canción. La dirección verbal, entonces, está puesta en segunda persona del singular y si bien ésta no es una regla, sí constituye la mayor parte de lo que abarca este análisis.

El género diluido y la institución ausente

Existen dos perspectivas para hablar de género, una de ellas abordando las enunciaciones de género y roles objetivados en las letras de las canciones, la otra, con la mirada puesta en el sujeto enunciante para describir, a partir del género desde donde escribe la canción, que es lo que dice con relación a distintas categorías. Ambas serán abordadas pero compete a este apartado decir cuáles son las construcciones de género que se encuentran vertidas en canciones que abordan el amor.

Suena lógico, incluso natural, que se hable de hombres y mujeres cuando se habla de amor, y no en un ánimo restrictivo respecto a la relación entre un hombre y una mujer, sino que el amor suele estar encarnado en géneros, entre hombre y mujer, entre hombre y hombre, entre mujer y mujer, entre las más sutiles categorías *queer*, finalmente amor entre sujetos con género. El amor busca o ha buscado una clasificación en esos términos, por más abierta que ésta sea, es parte del legado de la modernidad y del imperativo heterosexual que opera, entre otras, en la diferenciación discursiva del sexo y del género (Buttler, 2002).

Como antecedente, De la Peza analizó 635 boleros de los cuales 98.43% son de amor de pareja monogámica y heterosexual. En el bolero el hombre es el que desea y la mujer es el objeto deseado. Al hombre le corresponde el ejercicio de la palabra. «Los lugares femeninos y masculinos en el bolero se definen a partir de la concepción de la relación amorosa como una relación de conquista-resistencia» (De la Peza, 1997: 234).

Dentro del corpus analizado hay diferencias sustanciales con respecto a los ejemplos mencionados. Sin caer en la tentación de cuantificar un estudio que de entrada se estableció como cualitativo, son más las canciones en las que pesa la ausencia de cualquier construcción de un rol estamental de género, y más aún, en ellas existe un despojo de todo tipo de enunciación que pueda delatar la clasificación explícita de los sujetos implicados, un hombre o una mujer.

Compositores como Torreblanca, Recamier y Reyes utilizan artículos neutros, formas de referirse al otro en las que no le atribuyen un signo lingüístico exclusivo de un género. El yo intérprete, homologado con el yo representado se dirige al otro en segunda persona, «quiero de ti / la imaginación te puede trasladar» en *Quiero* de Recamier o «con los ojos cerrados y el futuro olvidado estaré a tu lado» en *Sin precaución* de Reyes. El recurso de la segunda persona del singular como dirección verbal de la canción en estos casos exime a los autores de hacer referencias específicas de género y además garantiza esa posibilidad de identificación, de hombres y mujeres de cualquier preferencia sexual, con la canción. Cualquiera, en estos términos, se puede apropiarse de su letra e incorporarla a su significación emocional. Otros autores, haciendo uso de ese mismo recurso no escapan de hacer referencias a géneros específicos.

La canción *Mi amor no acabará* de Juan Cirerol es, quizá, el contra-ejemplo de la observación anterior. El compositor hace dos descripciones muy puntuales de tipos de mujer, una que representa con desagrado el pasado, otra que se abre como una opción deseable al presente, todo en una pieza que abona en cada nota al universo simbólico de la que parte: una guitarra marcando el ritmo en notas bajas, un bajo sexto haciendo los arreglos y llevando la armonía y, por último, la voz de Cirerol, que no escatima en recursos para reforzar el carácter norteño (del norte de México) de la pieza.

Sobre la primera descripción de los tipos de mujer Cirerol acusa la liviandad en una: «Una niña muy fácil pa' empezar», y con ello crea la idea de una mujer ideal, recatada, gobernada. Al describirse a él como un hombre sin riquezas, hace un señalamiento que vuelve de

ella una mujer interesada. La segunda mujer juega el rol opuesto, la describe como una mujer desinteresada, generosa y que permanecerá con él a pesar de sus miserias. Las enunciaciones nominales hacia ambas son particulares. La primera es «niña» la segunda es «morra», dos nominaciones que apuntan en gran medida a un acto de habla regionalizado que debe leerse a la luz del contexto de socialización primaria de Cirerol y la idea musical general de la canción. Por último, cada una de estas mujeres tiene como atributo donado por la pluma y guitarra de Cirerol, una cualidad de intercambiabilidad. «Muchas otras me van a enloquecer», «hay otra en tu lugar». La mujer debe ser a la medida de las expectativas del locutor, sea cual sea debe cumplir con éstas para gozar de los beneficios de su amor.

El segundo contra-ejemplo de esa dilución de los roles de género está presente en una canción con una línea argumental muy distinta a la de Cirerol. Mientras que la primera se situaba desde la desilusión y despecho, *Mi novia* de Memo Andrés (Espumas y Terciopelo) lo hace con la ilusión de un amor joven del cual se espera una larga vida. En la canción, Memo Andrés construye a una mujer en el rol que si bien no está perfectamente bien definido en términos legales o plenamente institucionales, sí implica una serie de comportamientos y actitudes bien delimitados: la novia, aunque no en genérico, sino «su novia», o desde la perspectiva del locutor «mi novia», que refiere en específico a Maricha, compañera en el proyecto musical.

Las atribuciones imputadas a esta novia, para comenzar, están dadas por el posesivo «mi», que podría señalar dos cosas, una posesión en términos estrictos, la idea de poseer a la mujer o al menos a lo que el rol de novia la compromete, o «novia» como lo que ella es para ese «mi»: «Te prometo que siempre mi novia serás». En ambos casos el pronombre posesivo pone a la figura de la novia en función de quien enuncia estableciendo no sólo una relación sino una atribución que cae directamente sobre ella.

En la canción prevalecen verbos activos para el rol masculino y pasivos para el femenino. A ella la deja a merced del tiempo «cuando cumplas ochenta y estés llena de arrugas», mientras que él actúa para

ella «te daré unos patines y con una sogá / voy a darte una vuelta y te haré sonreír». Las marcas musicales que incorporan una idea de mexicanidad tradicional no son pocas: la figura que sigue la guitarra acústica en un acorde contrapunteado entre una nota baja por dos medias, la marimba, todo en concordancia además con la conceptualización del proyecto Espumas y Terciopelo.

Para finalizar con estos contra-ejemplos de un ánimo *de-generado* dentro del corpus analizado, la canción *Falta de respeto* de Carla Morrison contiene la tipificación más exacta del corpus de lo que construiría una objetivación del significado de una clasificación rígida de géneros en actitudes, roles y sentimientos en una mezcla de sumisión femenina y el reconocimiento del hombre como individuo autónomo además de una sobre-entrega de la mujer al hombre.

La voluntad del hombre sobre la mujer queda patente en versos como: «sabes que tú, tú me tienes», «haces de mí lo que quieres» y de manera aún más explícita: «lo mejor de mí, tú dueño eres». Más adelante profundizaremos en lo que se expresa en tanto la individualidad de los sujetos, pero es relevante en esta parte cuando lo que la canción reafirma y reproduce es una individualidad exclusiva del sujeto masculino y restringida en el sujeto femenino, quedando ella a merced del destino de él: «Tú vienes y vas, me besas / y luego te olvidas (...) y luego te vas por ahí, ya no sé de ti / ¿cómo me desprendo yo de ti?», para finalizar, la mujer queda caracterizada como tradicional frente a la «modernidad» del hombre, una sentencia que podría abonar en sí misma un argumento que define mucho al análisis de esta pieza: «eres tan moderno que mis caricias ya son anticuadas» evidentemente la acepción de «moderno» para esa canción no es la que podríamos echar mano como concepto teórico para historizar al amor, sin embargo sí da cuenta de una actitud distinta entre la que asume una mujer frente a la sensibilidad amorosa, romántica por lo demás, a la del hombre que en este caso se da por frío, desprendido, encerrado en sí mismo y antipático al contacto cariñoso del otro.

La mirada en esta canción también tiene acentos de dominación. «Tus miradas agitan mi calma / me hacen sentir que me quieres», «con

versos te aviento besos / queriendo atrapar tus miradas / pero a ti te gustan las que te rechazan». En ambos casos es el otro representado el que mira a la locutora, algo que en la cultura occidental, afirma Le Breton (1999) convierte al observado en un objeto, empodera al que observa en calidad de escrutinador, investigador del otro que queda indefenso ante esa mirada.

Esa misma pieza contiene expresiones emocionales que también apuntan hacia la tipicidad emocional que se ha construido en torno a la mujer. «Juegas con las mareas que viven en mí, / aquellas que te demuestran este sentir». Ese 'sentir' se expresa mediante la metáfora «las mareas que viven en mí», trayendo el lenguaje marítimo al de la corporeidad sexual femenina cuya variabilidad queda en función de la voluntad del hombre.

La canción, en cuanto a música, cumple en la instrumentación y estructura con lo que se esperaría de una balada romántica. Bolero *pop*, balada romántica y corrido norteño, las tres canciones de las que se habló hasta ahora, con marcas de género con atributos de dominación, son también junto con *Disfruto* y *Flores* (también de Morrison y de Espumas y Terciopelo) las que se relacionan dentro de una tipificación musical dentro de la tradición a la que se adscriben, a diferencia de otras en donde prevalece la utilización de recursos musicales de distintas procedencias convirtiéndolas en híbridos con menor posibilidad de clasificación por género musical.

El resto de las canciones no hacen uso de ninguna clasificación para establecer el rol del enunciante o del otro representado a partir de una construcción de género y, partiendo de que sólo tres lo hacen estableciendo límites sólidos, pesa más la ausencia de esta perspectiva en las enunciaciones de los compositores que sus excepciones, sin embargo sí habría que puntualizar algo. Si bien no hay más construcciones explícitas de género, sí hay algunos significados latentes que establecen un paradigma masculino la composición, no sólo, como se señaló, en la voz de quien canta, sino las marcas de poder que quedan presentes en ciertas enunciaciones y en la caracterización que se hace a partir de las emociones que entran en juego.

En *Disfruto*, *Quiero*, *Luz verde* de Madame Recamier existen huellas de poder que marcan posiciones definidas entre el locutor y el otro al que se alude. En las tres canciones el poder es concedido al objeto de su amor al ceder a él la decisión de «dejar entrar» o de posibilitar la conquista. Tal vez el ejemplo más claro de esto esté presente en *Luz verde* en donde el mismo título anuncia una posición de autoridad para el otro, que, a pesar de que no trae puesto una marca que atribuya un género, le es concedido, por la voz de una mujer, la posibilidad de aceptar o negar el acceso a petición explícita del enunciante, algo muy similar a lo que sucede en *Quiero* de la misma compositora.

De Carla Morrison, *Disfruto*, por su parte, tiene verbos en activo «abrazarte» «quererte» «acariciarte», sin embargo todos puestos a favor del otro masculino. En *Flores* de Maricha (Espumas y Terciopelo), en cambio, el poder lo ejerce el enunciante al condicionar la libertad y felicidad del otro a la voluntad de ella. El carácter pasivo o activo de los verbos que prevalecen en cada canción marca muchos de estos matices.

Esas marcas de poder son rastros de una escritura que piensa desde fuertes arraigos patriarcales, identificados, sí, por un lado al amor romántico, pero rastreables en distintas tradiciones, historias y sociedades.

En suma, son muy identificables los casos en los que el amor está impregnado de una idea indisociable de género, en algunos de ellos con evidentes atributos de dominación. En otros más se va diluyendo hasta desaparecer. Ambos extremos y lo que exista en medio son datos que se volverán más reveladores cuando a la luz de las otras categorías se puedan ir estableciendo relaciones.

En cuando a las instituciones, el matrimonio, familia y noviazgo son sólo algunos de estos marcos instituidos para la convivencia entre parejas, cada uno de ellos conlleva una serie de comportamientos que se esperarían de las personas que viven bajo esos marcos, algo que, una vez más, está profundamente enraizado en la división de los roles de género. Matrimonio y familia son las instituciones más sólidas ya que su existencia está definida en términos tanto legales como reli-

giosos, dos poderes normativos que históricamente han tenido mucho peso en el gobierno del amor, por lo tanto hay un menor grado de interpretaciones para la comprensión y acción de los cánones bajo los cuales se rigen. Sin embargo, hay otros marcos, unos igualmente tradicionales y otros que van emergiendo en las sociedades contemporáneas y llegan poco a poco a un grado suficiente de habitualización y tipificación recíproca, algunas, como el matrimonio homosexual, también incorporadas a los marcos legislativos de algunos países. Una vez más, el debilitamiento a nivel global de los márgenes del Estado-nación y de las instituciones religiosas como horizonte de sentido ha modificado más no destituido a estos marcos institucionales que albergan la normatividad amorosa.

En el corpus analizado hay escasas referencias a formas instituidas e instituyentes de establecer las relaciones amorosas. Mientras que el amor romántico asocia amor con la figura institucional del matrimonio (Singer, 1999), solamente en una canción se hacen menciones de este tipo. En *Mi novia* de Memo Andrés (Espumas y Terciopelo), aparece el noviazgo como una institución que se podría describir como blanda frente a lo que implica, desde la misma canción, pasar al matrimonio. En el noviazgo prevalece la libertad y la ligereza contrapuesta a la idea del matrimonio, deseado en la canción sólo por el otro-representado, en este caso 'la novia'.

Ese deseo feminizado añade una característica más al ser mujer desde esa concepción: ella, la que desea el matrimonio, la que desea los hijos y quiere establecer una familia. Él, como autor y locutor, en cambio, si bien está dispuesto a ceder a ese deseo, se posiciona como un amante más abierto a llevar la relación por los terrenos de lo lúdico aunque no por ello menos fijo en la proyección imaginativa de la eternidad: «y aunque al paso del tiempo se vengan los hijos y tú te quieras casar». La conjunción adversativa «aunque» y el «tú» en ese verso aparta al locutor de ese deseo; se aleja de él y lo deja como una proyección a futuro deseada por ella. La propuesta del novio (autor y locutor) se presenta en la figura de un noviazgo eterno que trasciende al matrimonio: «te prometo que siempre mi novia serás», el «siempre»

de ese verso se amplía más adelante al imaginar ese noviazgo en un futuro en el que ambos son ancianos. El noviazgo está caracterizado por la diversión, la sorpresa y la espontaneidad que aparecen como valores con mucho peso para el autor.

El resto de las canciones no contienen ninguna referencia a instituciones como las mencionadas, sin embargo esas instituciones que sostienen la tradición selectiva no son las únicas que cumplen con esa función. La alusión a rituales amorosos también fortalecen la tradición amorosa.

La tradición y el ritual romántico

Siguiendo con la lírica de la canción *Mi novia* y en correspondencia con la música, encontramos que abundan alusiones a rituales y símbolos tradicionales del amor romántico: «una carta», «una rosa», «que todos los días sea San Valentín». Los rituales que giran en torno al amor inician desde el que la canción tiene como eje temático un aniversario de noviazgo, la significatividad de las fechas del calendario amoroso y lo que ello implica: regalar rosas, cartas y canciones entre otras cosas. *Dulce crema* de Cirerol expresa hartazgo del «juego sucio del amor», caracterizado con rituales como los regalos de cumpleaños, fingir alegría y sostener una mentira. Pese a la queja el autor expresa que «sigue en pie». La canción *Valentín, nuestra educación sentimental* de Torreblanca contiene ritualizaciones similares aunque con una diferencia sustancial. La de Torreblanca coloca esos rituales desde la perspectiva contraria; como algo que hacen los demás a modo de práctica estandarizada dentro de una sociedad consumista. En síntesis, la única canción del corpus además de *Mi novia* en hacer alusiones a rituales y tradiciones lo hace contraponiéndolos a una idea más auténtica del amor que apunta a un deseo puro de estar junto a otra persona.

Llama la atención que en ambos casos surja la celebración de San Valentín como tradición amorosa con valoraciones opuestas y consecuentes a la tipología amorosa que las conforma. En *Mi novia* San Valentín con todo el ritual romántico que implica, es deseable al grado que tendría que replicarse todos los días del año mientras que en

la canción de Torreblanca es más bien una forma inauténtica de vivir el amor con rituales que implica la dádiva de regalos: «docenas de globos que digan ‘te amo’», «rosas y cartas anónimas de admiradores secretos, a novios y novias». Estas conductas son vistas con desdén y están puestas en la acción, no del locutor, sino del otro generalizado cuya concepción del amor es más una construcción social irreflexiva, una repetición conductual sin un sentido profundo.

Valentín (nuestra educación sentimental) comienza con un *sampleo*, marca que define mucho del ánimo de la música creada desde plataformas digitales. Éste consiste en una grabación de la voz de un cómico distorsionada con ruido, como si viniera de un tiempo lejano y que dice «sólo quiero prometer una cosa, amor eterno a una persona cuyo nombre llevo guardado en lo más recóndito de mi corazón» y mientras habla un auditorio ríe detrás. Terminada la grabación comienza el piano y después, la voz de Juan Manuel. Ese marcador inicial hace una burla explícita al ideal romántico del amor.

Valentín contiene algunos elementos que podrían ser un buen colofón para este apartado que ha observado formas dominantes y sutiles rupturas en lo que respecta a las enunciaciones de género, las formas institucionales de establecer las relaciones amorosas y los rituales que refuerzan las tradiciones presentes en ellas.

Una de ellas tiene que ver con el título mismo en ese apéndice que Torreblanca pone entre paréntesis. «(nuestra educación sentimental)», que de entrada es difícil no pensar en el título del libro de De la Peza (2001), *El bolero y la educación sentimental en México* y, a la vez, en el título de la novela de Flaubert *L'Éducation sentimentale*. Mientras que en la investigación de De la Peza la propuesta es justamente la forma en que el bolero ha sido un participante activo en la educación sentimental del país, en Torreblanca esa «educación» está dada por «los finales de las películas», por «las canciones de amor» que «siempre dicen mentiras» y «educan al corazón mal». Torreblanca propone una letra que reflexiona sobre los medios de socialización de un significado amoroso «inauténtico» para la configuración de una «cultura afectiva» de la cual él no es parte.

Esta pieza es una declaración de alternancia, el posicionamiento del locutor como un *outsider* de las prácticas instituidas del amor, un desmarque explícito de las tradiciones y rituales, así como de los valores y objetos simbólicos a partir de los cuales se ha transmitido esa «educación sentimental»; asimismo, es la tentativa de volver a un «grado cero» de las relaciones amorosas, despojadas de los valores culturales y significados que la impregnan, que sin pretender que esto en verdad exista, está puesto en la forma de un deseo auténtico de estar junto a alguien más. Esta deconstrucción de la cultura amorosa, si bien habría que pensar si en verdad apunta hacia un significado emergente, al menos sí rompe con la cultura romántica dominante al cuestionarla y explicitar la distancia entre el ritual de una tradición irreflexiva y lo que queda del amor si se le despoja de esto.

En *Dulce crema* de Cirerol el rechazo a esta cultura afectiva no inventa, sino cede. En Torreblanca la respuesta es un acercamiento físico y sentimental hacia el otro en un movimiento libre de miedo.

La finitud de las temporalidades absolutas

Unas canciones del corpus no escapan a este tipo de afirmaciones, algunas temporalizándolas en esa eternidad indefinida, otras más dentro de los márgenes posibles de la vida cuando el amor une a los amantes «hasta que la muerte los separe», justo como reza la sentencia nupcial en sus rituales religiosos.

Son dos, en concreto, las canciones que entran en estas dimensiones de temporalidad absoluta, ambas, por cierto, comparten otros de los atributos que se identifican con el amor romántico, algunos antes mencionados, otros más que están por presentarse. *Disfruto* de Carla Morrison tiene esa promesa de permanencia explícita en versos como: «daría cualquier cosa (...) / por estar siempre aquí» y lo extiende con «no te fallaré / contigo yo quiero envejecer». Ese «siempre» tiene vigencia en la vida misma con la esperanza de una vejez acompañada. La promesa se reafirma en distintas ocasiones durante la canción y se liga a la memoria perdurable con un «nunca olvidarte». «Siempre» y «nunca» son los absolutos temporales de la canción. La promesa de la

permanencia es uno de los ofrecimientos que hace como argumentos a la petición de la realización de ese amor «déjame quererte / entrégate a mí», una promesa que lleva de por medio un futuro del que no se tiene ninguna certeza y esto incrementa su valor.

La otra pieza con estas características, tan traída a colación para la ejemplificación de otras categorías, es *Mi novia* de Memo Andrés. En ella, como ya se dijo, el noviazgo no termina con la llegada del matrimonio que aparece como posibilidad, por el contrario, queda como estadio de largo plazo. El noviazgo como una actitud más que como un estado en la biografía de una pareja y una actitud que en este caso no tiene como vigencia la juventud sino que se promete hasta la vejez: «cuando cumplas ochenta y estés llena de arrugas / cuando no tengas fuerzas de salir al jardín / te daré unos patines y con una soga / voy a darte una vuelta y te haré sonreír».

En este caso no sólo es el amor el que queda sentenciado por el resto de sus vidas sino ese cariz lúdico del noviazgo que no cesa ni siquiera cuando el cuerpo decae en sus capacidades, algo que además dota a ese amor de un desinterés por las características físicas del otro, idealización romántica en muchos sentidos ya que además, hay una proyección muy detallada de cómo será la vida en ese futuro y en esa vejez, la sola imagen del jardín, bucólica por lo demás, encierra muchos atributos de la vida convencionalizada bajo los términos de la pareja moderna.

Riesgo y amor a la intemperie

A la idea del amor eterno construida en esas dos canciones se opone una idea más presente en el resto del corpus, la de la inmediatez, muy cercana a la de la acción pronta y atrevida. Si ésta viene acompañada de dudas, éstas se superan en la racionalización del riesgo. Las tres canciones en las que esto aparece con más fuerza son *Sí* de Torreblanca, *Luz verde* de Madame Recamier y *Sal y ven* de Líber Terán.

En *Sí* se establece un diálogo interno, una especie de soliloquio con la voz del locutor puesto en la racionalidad del sujeto. La alteridad, destino de las palabras, está representada en el corazón, matriz

emocional según la tradición amorosa. La razón hace un listado de condiciones del otro como una caracterización del sujeto ideal. Éste es poseedor de valores como la cortesía, la prudencia, la humildad, la gracia, la autenticidad entre otros «si sabe ganar y perder... / ¿Qué más puedes pedir?», pregunta la razón al corazón. Ante esta situación lanza una advertencia «cuando sea demasiado tarde, te arrepentirás» y en un verso más adelante «si lo dejas al tiempo, se marchitará». Se trata de un amor que, al menos en la oportunidad de la conquista, tiene vigencia, que está condicionado a la inmediatez, que debe arriesgarse: «si no corres el riesgo nada pasará».

Sal y ven es una invitación a un amor a la intemperie en donde el pasado es un obstáculo que se debe suprimir y en donde el amor en condición de inmediatez es una alternativa al tedio. Mientras que en *Sí Torreblanca* echó mano de la metáfora «abrir la puerta» para que alguien entre, en el caso de Líber Terán se trata de salir, ese acto que despoja de seguridades, certezas o terrenos conocidos a quien opte por acudir al llamado. El pasado, el estado de normalidad y de tedio se desea romper con ese encuentro al aire libre que lleva «de nuevo al amor» y que lo hace «sentir vivo». Sin dar ninguna idea del tiempo que durará ese encuentro, más bien se privilegia la sensación inmediata, espontánea y abierta a más posibilidades.

Las metáforas utilizadas por uno y otro están estrechamente relacionadas con estados emocionales. En *Sal y ven* existen una serie de elementos en tensión que se resuelven en el encuentro entre los dos implicados. Muchos de ellos ya fueron mencionados, sin embargo, éstos mismos vistos en clave de emociones revelan mucho más. «Sentirse vivo» en contrapunto al tedio, «estar contigo» *vs* estar escondido, algo similar a lo cantado en *Valentín...* de Torreblanca, en donde el sujeto desea «despojarse de su armadura» para encontrarse en un abrazo con el otro. Son estados emocionales que apuntan hacia nuevas formaciones sentimentales en donde los escenarios del amor ya no están en la seguridad de la intimidad, en lo predecible del tiempo o en la planeación escrupulosa de una conquista. En contraste, Gina Recamier en la canción *Quiero* canta «la imaginación te puede trasla-

dar / a ese rincón, que te ayudará a encontrar / puedes esconderte y nadie te encontrará».

Volviendo a *Sal y ven*, la duda adormece, el pasado estorba el vuelo, y, finalmente, el amor debe encontrarse al aire libre. Rodríguez (2005) encontró significados similares en canciones como *Afuera* de Caifanes, *Desaparecido* de Manu Chao o *En la ciudad de la furia* de Soda Stereo, canciones todas de la década de los noventa y, si bien dentro de movimientos musicales alternativos, éstos no fueron precisamente independientes.

La metáfora en Torreblanca, retomo, era la puerta abierta. En Líber Terán era el acto de salir, que contrasta con la vuelta al escondite de Recamier, sin embargo ella misma escribe en *Luz verde* una metáfora que remite al acceso autorizado. Como ya se mencionó, ese acceso está en manos de una figura de poder, sin embargo la petición y la invitación es para liberar procesos, la luz verde levanta los obstáculos que se interponen entre ambos y que en este caso están dados por otro generalizado que intenta castrar al otro: «si dicen que no puedes / si dicen que no debes». Finalmente el locutor se pone por encima de esa tercera fuerza: «no les hagas caso, no saben de lo que hablan, no pueden detenerme». La luz verde es también una tentativa de salida y de velocidad.

Tanto en *Sí*, como en *Luz verde* el riesgo efervece en el presente, un despojo del miedo y la duda que se habían mencionado como obstáculos para la llegada al amor; suprimiendo alusiones al pasado o al futuro, asumiendo los posibles riesgos, racionalizando los atributos que se buscan y movilizand una acción. En *Sin precaución* la metáfora aparece en la forma de la desnudez.

Sin precaución de Pascual Reyes lleva puesto el riesgo como consecuencia de una defensa de la libertad y de la autonomía de los dos implicados, en otras palabras, de la individualidad. Además conlleva una supresión completa de toda temporalidad que no sea el presente. El riesgo está dado como un valor que debe prevalecer en el amor. ¿En qué consiste ese riesgo? En el de un hombre que al asumir la libertad del otro representado también asume la pérdida de su control y con ello surgen cuestionamientos como los que apunta Beck:

¿Qué posibilidad tienen dos seres humanos que quieren ser iguales y libres, de mantener la unión en el amor? Entre las ruinas de vida ya no válidas, la libertad significa salida, proyecto nuevo, seguir la propia melodía que se aparte del paso acompasado (Beck y Beck, 2005: 31).

El riesgo en Reyes es el de asumir una relación de sujeto-sujeto, de confrontar dos libertades en el deseo del encuentro. Más adelante saldrán más consecuencias a esa defensa de la individualidad, sin embargo aquí lo importante es el tipo de metáforas que utiliza el líder de San Pascualito Rey para expresar su sentimiento de arrojo en la decisión de enfrentar a lo que él sabe que desconoce:

Espero que detrás de tus ojos
no haya un barranco con rumbo al infierno
porque voy corriendo.

Que tus manos no guarden
espinas podridas que escondan algún veneno
porque desnudo me acerco (Reyes, 2012).

Las metáforas «voy corriendo» y «desnudo me acerco» expresan la emoción que acompaña la decisión libre de miedo, ambas van detonadas por un sentimiento de incertidumbre «espero»... la esperanza de no encontrar algo que lo lleve a la perdición. Ese algo está formulado en dos ocasiones y situado en dos partes del cuerpo. El primero es «un barranco con rumbo al infierno» ubicado «detrás de tus ojos», poniendo de manifiesto la ambivalencia y ambigüedad de la mirada, que en una apariencia de bondad en verdad pueda esconder algo más, ese barranco que lo llevaría al infierno, al sufrimiento, al dolor sin posibilidad de salida.

La segunda son las «espinas podridas que guarden algún veneno», ubicadas no en los ojos sino en las manos. Hay tres elementos en esa construcción cuyo sentido sólo se puede encontrar en su relación: «espinas», «podridas» y «veneno», las tres afectadas por su ubicación cor-

poral. La relación entre «espinas podridas» y «veneno» está contenida en «escondidas», que, como en la figura anterior implica una apariencia que puede velar una realidad distinta. El veneno es una metáfora líquida que arrastra la posibilidad de muerte, las espinas más que una metáfora de ataque es de defensa, una especie de coraza agresiva que no permite penetración, sin embargo estas espinas están podridas, no son espinas frescas, son espinas producto de un pasado que las ha afectado. Las manos entonces cargan la idea de la defensa y evitan llegar a algo que podría estar escondido. El locutor no dice que el otro-representado tenga estas espinas en las manos, desea, sin embargo, que no las tenga porque él, en cambio, no tiene protección, va desnudo, confiado, sin miedo. Todo lo anterior está contenido en los primeros dos versos de la canción, mientras la voz de Pascual suena profunda, en tonos graves con un órgano al fondo sosteniendo notas largas y una batería que percute un ritmo sutil en bombo y el golpe en el marco de la tarola, marcas formales que le dan una intención de severidad al canto de Reyes.

Otras figuras de la incertidumbre están puestas en el «misterio», el «mar abierto» y los secretos. Es decir, lo desconocido pero no en un sentido negativo, sino aquello que al no estar definido se abre a las posibilidades múltiples. Frente a todo esto, como ya se dijo, el locutor se manifiesta seguro, corriendo y desnudo para afrontar sin miedo el riesgo que implica el encuentro amoroso con un sujeto libre. El arma del que echa mano para emprender su hazaña es la confianza: *Sin precaución*, «con los ojos cerrados y el futuro olvidado» cantado con los acordes de la guitarra ya incorporada a la pieza y la batería en una figura que incluye platillos y otros tambores. Esa confianza que socaba la angustia del riesgo constituye también una defensa de la individualidad propia y del otro...

La defensa del individuo

Sin precaución es la respuesta de un sujeto a lo que de otro modo sería enfrentar temeroso las posibilidades del otro-en-libertad o simplemente no hacerlo, manteniéndose en un terreno de seguridad, sin

asumir el riesgo. «No preguntaré» dice la voz del locutor, «de tus heridas, de tus silencios y batallas perdidas». Frente a lo desconocido la respuesta es asumir que el otro es un sujeto, que posee un pasado, que puede en su libertad abrir o guardar su vida a su antojo. Se asume la libertad y se actúa en consecuencia. Ya anunciaba Miguel Bosé (Rodríguez, 2005) en *No hay ni un corazón que valga la pena* cuán difícil sería encontrar a una persona (un corazón) dispuesto a emprender un amor «sin historia», «que no haga preguntas», «preparado a no entender».

Las expectativas no son de fusión sino de co-presencia «estar a tu lado», algo que también se refuerza por el respeto a la individualidad de los sujetos implicados y, finalmente, hay una tentativa de despojar al amor del tiempo al omitir el pasado de la persona amada y «el futuro olvidado», eliminando así cualquier proyección de largo aliento y situando su acción y deseo en un tiempo presente.

La noción de la individualización expresada en *Sin precaución* es muy distinta a la idea de fusión. Esa co-presencia, «estar a tu lado», «estar contigo» no implica en ningún momento la conjunción de los amantes hacia un mismo ser como proponía la fusión romántica, herencia del amor místico. La misma formulación aparece en *Sal y ven* y es una concepción del encuentro que contrasta sutil pero significativamente con la establecida por Maricha (Espumas y Terciopelo) en la canción *Flores*.

Flores no sólo habla de ese tipo de unión sino que refuerza su antagonismo hacia la idea de individualización. La individualidad del enunciante en *Flores* desea ser suprimida en una fusión con el objeto de deseo «navegar dentro de ti». Al hacerlo elimina también la del otro «debo hacerte mío». La fusión es llevada hasta el extremo de amenazar la vida individual si no sucumbe a la fusión «pido (...) y que no respire / si no es junto a mí». Se trata de una sentencia que contrasta con la suavidad con la que suena en la voz de Maricha, acompañada por el arpegio de una guitarra acústica, sutiles coros femeninos, percusiones suaves y el sonido de una melódica en los puentes. Consecuencia de la fusión amorosa deseada viene una subyugación de la

libertad y la autonomía del otro, no se trata sólo de exclusividad sino de posesión y dependencia.

En *Flores* el deseo de fusión es una imposición de la mujer hacia el hombre, al contrario de *Falta de respeto* de Morrison en donde es la individualidad del locutor la primera en ser suprimida, dejada a la suerte y voluntad del otro: «mi dueño eres».

Síntesis analítica

Raymond Williams especificó la diferencia entre crear y la creatividad. La primera es una reproducción activa mientras que la segunda «convoca a nuevas formaciones de carácter y de relación que eventualmente se convertirán en modelos pero que en el momento de su nacimiento son creativas en el sentido emergente» (1999: 240).

Efectivamente, existen entre las canciones de este análisis significados que constantemente reproducen formaciones residuales del amor, muchos de ellos identificados, como se ha señalado, con la cultura romántica dominante. La reproducción de las normas, conductas e ideas que giran alrededor de lo que tendría que ser un hombre o una mujer, el amor desde la relación exclusiva entre un hombre y una mujer, las formas como tendrían que establecerse las relaciones entre ambos, el amor ritualizado bajo estándares convencionales, metáforas fósiles, retóricas probadas históricamente que no se rompen ni se cuestionan, que son creaciones en tanto que forman parte de obras que antes no existían, pero cuyo significado se entiende más desde la reproducción que desde la propuesta.

Es innegable también la presencia de algunas figuras retóricas y metáforas que apuntan hacia una estructura del sentir emergente, que son creativas bajo los señalamientos de Raymond Williams, convocando nuevas formas de carácter y relación, así como alguna vez el amor romántico surgió como una innovadora significación que privilegiaba el sentimiento y no las conveniencias económicas como en las parejas pre-modernas. Las canciones de Torreblanca, Liber Terán, Pascual Reyes, y en cierta medida Madame Recamier dan cuenta de eso, o al menos se oponen, de entrada, a aquellas que cargan con

toda la fuerza del romanticismo a cuestras; Carla Morrison, Espumas y Terciopelo, y Cirerol, por otro lado, reproduce significados del dominio patriarcal y aunque no está alineado con los estándares significativos del amor romántico, sí se adhiere a formaciones tradicionales que corresponden al universo cultural del que parte y en el que se identifica de modo intencional.

Existe en este corpus una correlación entre lo musical y el lenguaje expresado en palabras. La consistencia simbólica entre los linajes musicales presentes en los ritmos, armonías y melodías de las canciones y lo que en ellas se canta refuerza los significados, los intenciona y los coloca en un ánimo sensible particular. Lo que cantan, cómo lo cantan y la música con lo que lo acompañan están vinculados simbólicamente.

De vuelta a los significados del amor, existen, sobre todo, ambigüedades que son y siempre fueron previsibles. No podríamos acercarnos a un fenómeno de esta naturaleza pensando en formas culturales monolíticas, en estructuras del sentir homogéneas, en sujetos que construyen e interpretan la realidad desde una fuente única de conocimiento. Los significados coexisten, no sólo en las culturas de donde parten, no sólo en el campo que en este caso analizamos, los significados coexisten en la misma canción, en las concepciones que un mismo sujeto tiene sobre el amor.

Algunas conclusiones

La mediación de lo «independiente» en la música puede más en lo que implica en paralelo que en el simple desprendimiento del mercado. Lo independiente tiene mayor peso en la medida que el sujeto se apropia de esa libertad creativa para hacer, colaborar e inventar nuevos procesos. Lo independiente abre una veta para el revestimiento del sujeto de una agencia que no tendría trabajando bajo otras dinámicas en donde las decisiones en los procesos de la práctica musical están normados, perfectamente bien estipulados e institucionalizados bajo los parámetros de una empresa que, de entrada, tiene sus mayores intereses en la adquisición de riquezas.

Es el «ser músico independiente», lo que los lleva a manifestarse, a hablar en contra del sistema, de la corrupción, la violencia o el maltrato a la mujer. Su discurso lleva ese tono, en unos más, en otros menos, otros abren sus preferencias políticas en favor de algún candidato, siempre de oposición, juegan con el más débil o con el alternativo, porque ellos se conciben como tales, débiles económicamente frente a las corporaciones, pero poderosos en su simpatía y cercanía con la gente, poderosos con el arma digital, libres. Se saben, por otro lado, distintos a esos otros, construyen un perfil de alteridad frente a los que más que como artistas, se conciben en los términos de un producto comercial. Libres entonces de restricciones institucionales que pudieran comprometer su creatividad, e independientes también en su discurso. La pregunta es entonces si eso alcanza para liberar el significado amoroso. ¿Liberarlo de qué? De la tradición, de la estructura dominante, de las reglas de escritura de género, abrirlo en la dirección de los cambios sociales verificables en sus propias biografías, en sus mismos contextos sociales.

Sin más, lo independiente limpia el camino de obstáculos institucionales y vuelve a dejar al compositor en la misma situación que se han encontrado tantos otros, ahí, frente a unas hojas, guitarra en mano, con el piano a un lado, dialogando entre lo que sienten, entre la música y las palabras y del producto resultante le surge una pregunta ¿qué tan independiente es de las fuerzas sociales que lo llevan a sentir tal o cual cosa? ¿Qué tan independientes son sus palabras?

Socialidad, identidad y escritura

Si la variable de «independiente» no es ‘el peso más pesado’ en la configuración del carácter de los significados del amor, hay otros factores que median entre el sujeto y sus canciones y que sí lo son. Lo biográfico tiene una fuerte injerencia en las macroestructuras narrativas de las canciones, si bien universalizado, el trazo grueso de lo que en las canciones se dice parte de lo que cada uno ha vivido en términos amorosos; entre situaciones que suceden, personas que existen en sus contextos inmediatos o bien, anécdotas a las que tienen acceso a tra-

vés de la vida de sus padres, de sus hermanos o de sus amigos es como quedan armados los temas en lo general de cada una de las piezas.

La muestra elegida no da insumos suficientes para establecer de manera categórica alguna relación entre las variables sociales en los contextos diferenciados de cada uno de los sujetos que compusieron las canciones del corpus y los significados expresados, sin embargo, algunas recurrencias y regularidades significativas sí nos permitirán hablar de tendencias.

Como se vio en el análisis, si bien hay significados relacionados directamente con el amor romántico distribuidos en el corpus, éstos tienen mayor presencia en las canciones compuestas por mujeres. La relación de la mujer y el romanticismo no es casual. Existe una inclinación cultural de la mujer por la recepción y creación de productos relacionados con este universo (Gali, 2002), en buena medida porque a la mujer como construcción social de un género le han sido imputados atributos que se identifican más con la sensibilidad, materia prima del romanticismo. No obstante, el del amor romántico es una escritura masculina, no por haber sido hombres los únicos que lo crearon sino porque su estilo implica, como ya se mencionó, un acento en la perspectiva masculina en términos de poder.

El amor romántico conlleva una escritura de hombres que se incorpora como parte del lenguaje femenino, de ahí que mientras existen enunciaciones que parten de mujeres en donde hay una fuerte reproducción del amor romántico, éstas a su vez están reproduciendo el poder patriarcal y la sumisión de la mujer. Llevando las palabras de Cavarero de la escritura en general a la escritura romántica en particular, «Ella se dice y representa en un lenguaje ajeno, es decir, mediante las categorías del lenguaje de otro se piensa en tanto pensada por el otro» (1995: 157). Nelly Richard, al preguntarse por la existencia de una escritura femenina pensó, en cambio, la feminización de la escritura como «cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna» (1993: 132) y, en ese sentido, lo que escuchamos en estas canciones son escrituras femeninas más no feminizadas.

La variable de género como enunciante para las construcciones de género como enunciado se traslapa a su vez con lo que atañe al contexto de socialización primaria. En concreto, una identidad que se establece desde una forma cultural monolítica y arraigada a lo territorial tiende a reproducir un significado fincado en el poder de la perspectiva masculina y con una idea de la mujer que adolece de autonomía, agencia y capacidad de que prevalezca su voluntad en una relación amorosa.

Por otro lado, aquellos que construyen su identidad a partir del contacto intercultural, una formación educativa crítica y una escritura reflexiva tienden a expresarse en significados más plurales, con el género diluido y roles ausentes, y, permeando hacia otras categorías más allá del género: sin alusiones a formas institucionalizadas del amor, privilegiando el riesgo y la libertad a la eternidad y el encadenamiento sentimental de largo aliento.

La canción de amor: un ejercicio emocional o de «conciencia práctica»

Más allá del modo de producción, los universos simbólicos convocados por la música y sus linajes y los sujetos con sus adscripciones sociales, existe algo en la composición de la canción de amor que la hace distinta a muchos otros géneros discursivos implicados en las vidas de los mismos actores: componer una canción de amor obliga a nombrar y poner en común emociones y sentimientos de manera explícita y voluntaria.

Desde el punto del lenguaje traer al sentimiento a un vocabulario emocional es más complicado que nombrar lo material. El acervo cultural para decir y expresar las emociones es de alguna manera limitado y está compuesto por una serie de sólidos constructos de los cuales los sujetos echan mano para expresar su sentir y lograr que tenga sentido para otros que comparten lo que en Le Breton lleva el nombre de «cultura afectiva».

El léxico organiza la experiencia del grupo, alimenta el discurso, sugiere las metáforas apropiadas, permite el autoanálisis. Confiere un

orden a los movimientos ambiguos y fugaces de la afectividad, es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo (1999: 140).

La letra de la canción intenta dar cuenta de algo que sucede mediante metáforas y figuras retóricas que en la manifestación de una emoción tienen el propósito de reconstruir un sentimiento, en este caso el amor o sus derivados. La construcción de nuevas metáforas o metáforas creativas que se oponen a las de tipo fósil es una empresa que implica el rompimiento de los límites emocionales que se había fijado la cultura de la que el sujeto aprendió sus primeros significados.

Se puede dar el caso de que alguien pueda concebir de manera racional una vida posromántica, la poligamia sucesiva, pero emocionalmente seguir instalado en la fusión y la eternidad.

Los discursos emocionales tienen su génesis en lo interiorizado durante el periodo de socialización primaria (Berger y Luckmann, 2011). Las construcciones lingüísticas que intentan comunicar un estado emocional y/o describir un sentimiento parten de la cultura afectiva reconocida en la infancia por lo que suelen convocar un lenguaje infantil, en el que las estrellas, las nubes y los corazones son protagonistas. Mientras que la «conciencia oficial» puede elaborar sofisticadas teorías amorosas, logra establecer posturas políticas y sociales a favor de los derechos de la mujer, un lenguaje emocional moviliza lo contenido en la cultura afectiva y se resuelve en lo que Williams conoce como una conciencia de tipo práctico.

La diferencia entre hacer un *statement* político frente a un escenario o responder a una entrevista y componer una canción de amor estriba en la diferencia entre conciencia oficial y conciencia práctica. Las estructuras del sentir se manifiestan en un tipo de conciencia práctica, es decir, una que se resuelve en la experiencia y no en la racionalización de la experiencia. No se trata de contraponer el pensamiento o la razón contra el sentimiento, sino que lo que juega en la conciencia práctica es un «Sentimiento tal como es pensado y pensamiento tal como es sentido» (Williams, 1999: 155), o bien pensamientos «Intuitivos y provisionales» (Le Breton, 1999).

La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial; y ésta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo (Williams, 1999: 153).

Esa conciencia práctica con una tendencia a lo emocional está más relacionada con los significados adquiridos en la socialización primaria y por lo tanto son más fieles a la cultura afectiva de la que parten. Una compositora haciendo una defensa de la práctica musical desde lo independiente, abogando por los derechos de la mujer o reclamando los resultados electorales moviliza un discurso que parte de la conciencia oficial y muy alineados con los que circulan en sus contextos de socialización secundaria, entre sus pares, en cambio, sus canciones contienen claves que tienen su origen en la cultura afectiva de sociedades que ejercitan una reproducción activa de, por ejemplo, la violencia física y simbólica hacia la mujer. La familia aparece como un espacio de socialización por demás relevante en la conformación de los imaginarios del amor, y por lo tanto, el mecanismo que activa la reproducción de estas tradiciones.

¿Quién es capaz de romper con esto? El que sea capaz de hacerse consciente de los significados de su cultura afectiva y decida en un acto reflexivo y voluntario, imaginar un escenario distinto.

La presencia de significados emergentes dinamiza la estructura del sentir. Habría que pensar, ahora, si el rumbo de eso que emerge es de hecho algo que mejorará la calidad de vida de las sociedades que transitan hacia nuevos no-modelos amorosos. De entrada, enunciaciones más plurales que abreen en símbolos con mayores referencias a la realidad material, los afectos y los vínculos de personas que viven y sienten sin aceptar las convenciones sociales (que no por instituidas deben ser permanentes), son a todas luces deseables. Más allá de lo deseable está lo necesario. La petrificación cultural del amor romántico se vuelve problemática cuando debajo de sus adornos esconde una historia de dominación perpetuada, cuando no sólo esconde, sino también justifica o más aún, normaliza, le pone

un velo de bondad a violencias físicas y simbólicas que es necesario visibilizar para poder erradicar.

La fractura de residuos solidificados y la apertura de la significación a una realidad material que no admite retóricas oxidadas es la ventana que se va abriendo rumbo a la llegada del amor independiente.

Bibliografía

- Barthes, Ronald (2011/1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Berger, P. y T. Luckmann (2011). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Beck, Ulrich y Elizabeth Beck (2001/1995). *El normal caos del amor*. España: Paidós, Contextos.
- Buttler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Argentina: Paidós.
- Cavarero, Adriana (1995). Para una teoría de la diferencia sexual. *Debate Feminista*. Metis Productos Culturales, vol. 12, pp. 152-184.
- Collignon, María y Zeyda Rodríguez (2010). Afectividad y sexualidad entre los jóvenes. Tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX. R. Reguillo, coord. *Los jóvenes en México*. México: Comisión Federal de Electricidad.
- Corona Berkin, Sarah (2006). *Querido novio. Cartas, escritura y contextos culturales*. México: Editorial Universitaria.
- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos. *Trans. Revista transcultural de música*. Vol. 6. Consultada en línea en julio de 2012 en: www.sibetrans.com/trans/a225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos?lang=es
- De la Peza, María del Carmen (1994). El bolero y la educación sentimental: sus procesos de significación y resignificación de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. México: Universidad de Colima, vol. VI, núm. 17, pp. 297-308.
- (1996). La canción de amor y las industrias culturales contemporáneas. *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*. México: UAM-X, núm. 16, pp. 195-213.

- (1997). Formas de apropiación del bolero como código retórico de lo amoroso. *Anuario de investigación 1997*. Vol I: Comunicación. México: UAM-X, CSH-Depto. De Educación y Comunicación.
- (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM/Miguel Ángel Porrúa.
- (2004). Amor, pérdida y nostalgia en el bolero y el enka, esbozos de un estudio comparativo. *Culturas amorosas. Prácticas y discursos*. Guadalajara: UdeG/Municipio de Zapopan/UAM-X.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. F. Cruces *et al.*, eds. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta.
- (2011). Música e identidad. S. Hall y P. Du Gay, comps. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Fisher, H. (2004). *Why we love*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Galí, Monserrat (2002). *Historias del bello sexo*. México: UNAM.
- Hall, Stuart (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications.
- Jiménez, Claudia y Julian Woodside (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. N. García Canclini, F. Cruces y M. Urteaga, comps. *Jóvenes. Culturas urbanas y redes digitales*. España: Ariel.
- Le Breton, David (1999 [1998]). *Las pasiones ordinarias*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Marti, Josep (2000). *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. España: Deriva Editorial.
- Martin-Barbero, Jesús (1987/1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones Gil.
- (1993). *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones Gil.
- (2002). *Pistas para entre-ver medios y mediaciones*. Signo y Pensamiento. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, vol. XXI, núm 41, julio- diciembre, pp. 13-20.
- Reguillo, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles*. México: Norma.
- (2012). Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a YouTube y viceversa. *Comunicación y sociedad*. Guadalajara: UdeG.
- Richard, Nelly (1993). Tiene sexo la escritura. F. Zegers. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, editor.

- Rodríguez, Zeyda (2005). Afectividad y consumo cultural en jóvenes urbanos. Música y canciones de amor. Revista *Versión*. Música, cultura y política. México: UAM-X, núm. 16, pp. 127-147.
- (2006). *Paradojas del amor romántico*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Rodríguez, Tania y Zeyda Rodríguez, coords. (2013). El amor como emoción y sentimiento en discursos grupales de jóvenes y adultos. *Socialidades y afectos*. Guadalajara: UdeG.
- Rougemont, Denis (2002). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.
- Singer, Irving (1984/1999). *La naturaleza del amor, Cortesano y romántico*. México: Siglo XXI [1999, en español].
- Vázquez, Juan Manuel (2011). Ser punk no es traer picos, sino ser auténtico: Juan Cirerol, el de Chicali. *La Jornada*. Consultado en marzo de 2013 en: www.jornada.unam.mx/2011/07/30/espectaculos/a07n1esp.
- Williams, Raymond (1999). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península (1988).

Canciones

- Cirerol, Juan. «Mi amor no acabará». *Haciendo leña*. Intolerancia, México 2012.
- «Dulce crema». *Haciendo leña*. Intolerancia, México 2012.
- Espumas y Terciopelo. «Flores». *Espumas y terciopelo*, Shocking Watts, México 2012.
- «Mi novia». *Espumas y terciopelo*. Shocking Watts, México 2012.
- Morrison, Carla. «Disfruto». *Déjenme llorar*. Cósmica, México 2012.
- «Falta de respeto». *Déjenme llorar*. Cósmica, México 2012.
- Recamier, Gina. «Luz verde». *ImaGina*. Drágora/Cósmica, México 2013.
- «Quiero». *ImaGina*. Drágora/Cósmica, México 2013.
- Reyes, Pascual. «Sin precaución». *Valiente*. Terrícolas Imbéciles, México 2012.
- Terán, Líber. «Sal y ven». *Errante*. Líber Terán-Cassette, México 2012.
- Torreblanca, Juan Manuel. «Sí». *Bella Época*. Arts & Crafts, México 2011.
- «Valentín (nuestra educación sentimental)». *Me derrito por ti*. México, 2013.