

Vingança / No es venganza: el bolero y el samba-canção en perspectiva dialógica *

JUAN DAVID ARIAS CALLE**

RESUMEN: El artículo presenta una aproximación al análisis del discurso del bolero puertorriqueño *No es venganza*, popular en la interpretación de Carmen Delia Dipini y considerado como la contestación al samba-canção *Vingança*, del reconocido compositor brasileiro Lupicínio Rodrigues. Para el análisis se emplean las herramientas de la teoría semiolingüística expuestas por Patrick Charaudeau, que permiten establecer los circuitos interno y externo propios de todo acto de lenguaje, como paso para la construcción del significado. En la interpretación de la conversación, se ponen en diálogo los discursos masculinos y femeninos presentes en la canción de amor producida en América Latina en la primera mitad del siglo XX, con los procesos de cambio social y de modernización acelerada compartidos por la mayoría de las sociedades latinoamericanas en el período, especialmente en lo que se refiere a las posibles transformaciones ocurridas en el relacionamiento romántico entre los hombres y las mujeres del bolero.

PALABRAS CLAVE: Bolero; Samba-canção; Teoría semiolingüística; Canción de amor en América Latina.

Vingança / No es venganza: Bolero and Samba-canção in Dialogical Perspective

ABSTRACT: The article presents an approach to the discourse analysis of the Puerto Rican bolero *No es venganza*, popular in the interpretation of Carmen Delia Dipini and considered as the answer to the Samba-canção *Vingança*, by the renowned Brazilian composer Lupicínio Rodrigues. For the analysis, we use the tools of semiolinguistic theory exposed by Patrick Charaudeau, which allow us to establish the internal and external circuits of every act of language, as a step for the construction of meaning. In the interpretation of the conversation, the male and female discourses present in the song of love produced in Latin America in the first half of the twentieth century are brought into dialogue with the processes of social change and accelerated modernization shared by most Latin American societies in the period, especially with regard to the possible transformations occurring in the romantic relationship between men and women of bolero.

KEYWORDS: Bolero; Samba-canção; Semiolinguistic theory; Song of love in Latin America.

* Este artículo es un resultado derivado del proyecto de tesis *Ritornelos del amor y del bolero en América Latina 1930-1960*, del Doctorado de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, financiado por COLCIENCIAS (Convocatoria 727 de 2015). El autor es integrante del grupo de investigación *Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura*, de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.

** **Juan David Arias Calle** es Filósofo, Magister en Historia y Candidato a Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Docente ocasional del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. **E-mail:** judariasca@unal.edu.co

Entre dos canciones distintas, consideradas en el contexto del mercado musical, las prácticas y tradiciones artísticas, o el universo de lo literario, pueden establecerse muchísimas relaciones posibles. Criterios de emparejamiento o de comparación tan diversos como los mismos campos que convergen en las canciones: ritmo, melodía, gesto interpretativo, género comercial, texto, contexto histórico, relato, metáfora, canon, entre otros. Sin embargo, en estas conversaciones musicales y poéticas que se dan siempre en procesos de ida y vuelta, y que implican la existencia de una comunidad de consumo de las canciones populares, nos interesa encontrar la evidencia de que una canción ha sido específicamente creada y puesta en escena como respuesta o como reacción a otra ya existente.

En esta categoría, que podría denominarse *de contestación* o de réplica, cabrían también las segundas partes y las continuaciones, pero no así las traducciones, los *covers* o las versiones. Tampoco las meras remembranzas o citas melódicas entre una y otra canción, ni las referencias ya más o ya menos directas entre sus letras, que es un caso por lo demás bastante común entre el bolero y la salsa.

Esto quiere decir que, aunque en todas las anteriores se replican, citan, reelaboran o adaptan determinados fragmentos melódicos o textuales en ritmos diferentes o similares a los de la primera canción, lo que realmente las hermana en una relación de contestación o de respuesta es el hecho de estar compartiendo un mismo contexto comunicativo y lingüístico, y sobre todo un espacio dialógico común construido alrededor de un mismo género discursivo.

Además de la clasificación general a partir del tema, la estructura, la forma o la función, para hablar en términos del círculo de Bajtin¹, estas relaciones se hacen evidentes *en el texto* de las canciones, no solo por el contenido de los versos o por el

¹ Para Bajtin - Medvedev, el movimiento de refracción que la obra literaria hace de la realidad, lo realiza, por un lado, a partir de los sistemas ideológicos ya establecidos (como la religión, la política o la ciencia), y, por otro, a partir de las ideologías en formación. "Por eso, la literatura [...] es capaz de penetrar en el mismo laboratorio social de sus formaciones y construcciones. El artista posee a menudo un oído sensible para los problemas ideológicos germinados que se encuentran en proceso de generación". (1994, p. 60). En este sentido, y sin detenernos en las minucias del debate estructuralismo-posestructuralismo en los estudios literarios, las canciones de amor estarían reflejando y refractando el proceso vivo de comunicación de un nuevo horizonte ideológico, que correspondería a las tensiones entre lo masculino y lo femenino, que es lo que nos interesa mostrar aquí a partir del análisis.

título, sino también, y especialmente, por el carácter intencional de la respuesta. En las canciones de contestación, los autores e intérpretes de la canción número dos evidentemente desean que se identifique con certeza a *quién* están contestando.

Las dos canciones que se presentan en este artículo reproducen una conversación entre dos amantes, un hombre y una mujer que se quisieron hasta hace poco y que han decidido separarse. Consideradas individualmente, son la versión masculina y femenina de un conflicto de celos; juntas, a pesar de haber sido producidas y reproducidas en contextos comunicativos y artísticos diferentes, se convierten en una pareja indisoluble que constituye así una unidad de sentido susceptible de ser interpretada.

La primera de ellas, **Vingança**, es un Samba-canção del compositor brasileiro Lupicínio Rodrigues, grabado inicialmente por la segunda formación del *Trio de Ouro*, ya sin la presencia de Dalva de Oliveira, en abril de 1951 para la RCA Victor Brasil², pero que se hizo realmente popular en la interpretación de Linda Batista en agosto del mismo año³, y que desde entonces ha sido incluido en los trabajos musicales de un importante grupo de intérpretes vocales brasileiros, hombres y mujeres hasta la actualidad.

Traducido en lengua española como **Venganza**, fue grabado en ritmo de bolero por *Johnny Rodríguez y su Trío* en Puerto Rico, *Luis Alberto del Paraná* en Paraguay, y los *Tres Ases* en México, entre otros. Se conoce además una versión en ritmo de tango grabado por *Alberto Marino* con la *Orquesta de Osvaldo Tarantino* en 1964 en Buenos Aires, Argentina, y cuya letra fue traducida por el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos⁴. La versión que tomaremos aquí como referente de traducción

² Véase **Vingança**, versión del *Trio de Ouro*: [<https://www.youtube.com/watch?v=Ietoju5feuA>]; versión de *Linda Batista*: [<https://www.youtube.com/watch?v=wLU1Q46lmy0>]; e interpretación del propio *Lupicínio Rodrigues* en el Programa TV Cultura emitido en 1973: [<https://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc>].

³ Como lo afirman Maria Izilda Santos y Fernando Faria (1996), Marcia Oliveira (2002), y Ruy Castro (2015), la interpretación de *Vingança* de Linda Batista se convirtió en la versión canónica de la canción de Lupicínio, la cual siempre ha sido considerada como el paradigma de la voz de la masculinidad pese a estar interpretada por una mujer, y de habersele hecho algunas adaptaciones a la letra original que al parecer no fueron reconocidas por su autor, y que suavizarían el narrador masculino o lo harían una especie de enunciador neutro.

⁴ **Venganza**, versión de *Johnny Rodríguez* [<https://www.youtube.com/watch?v=i5jA5PYYh6w>]; de *Luis Alberto del Paraná*: [https://www.youtube.com/watch?v=4VyY_z1nQDU]; de los *Tres Ases*

del portugués al español, será la de Johnny Rodríguez por su evidente cercanía con la contestación.

La segunda canción, el bolero **No es venganza**, fue escrita por Santiago García y grabada por la puertorriqueña Carmen Delia Dipini, acompañada por *Johnny Rodríguez y su Trío*, en agosto o septiembre de 1952 para el sello Seeco en Puerto Rico⁵. A diferencia de la canción brasileira, de esta no se conocen, o por lo menos no se han encontrado en la plataforma YouTube, otras versiones⁶.

Así, al escoger el universo discursivo de ambas canciones como objeto de análisis, nuestro interés es mostrar indicios de que en América Latina se están operando ciertas transformaciones en los relacionamientos románticos entre los hombres y las mujeres en el espacio urbano. En el caso particular de las mujeres del Bolero y el Samba-canção, estas transformaciones pueden ser rastreadas tanto en las letras de sus composiciones y en su gesto interpretativo, como en la escogencia de los repertorios o las composiciones escritas o arregladas para ellas, y lo que podrían llegar a significar en tanto confrontación o relación de dependencia con el orden patriarcal dominante, en el proceso de cambio cultural y de consolidación del mercado musical en la década de 1950⁷.

En el presente artículo, el análisis se fundamenta en algunas de las herramientas que ofrece la semiolingüística para el análisis del discurso en las

[<https://www.youtube.com/watch?v=3pDv2qLM9jsj>]; y de Alberto Marino:
[<https://www.youtube.com/watch?v=uO1Tu0QXDh0>]

⁵ **No es Venganza**, interpretación de Carmen Delia Dipini:
[<https://www.youtube.com/watch?v=4IDBL0hLO8o>]

⁶ Como se habrá notado, tomamos principalmente a YouTube como fuente de información. El empleo de esta plataforma no implica, sin embargo, que *la noción de una práctica cultural pueda ser localizada con precisión dentro de una red social simple y mutuamente constitutiva de productores y consumidores*, como lo advierten Biddle y Knights (2007 p. 4), sino más bien que la práctica sociocultural de subir y descargar o escuchar canciones de las redes sociales, emprendida con mayor o menor dedicación por millones de personas en el mundo, ha logrado constituir el mejor catálogo disponible para el estudio de la canción popular. Sus contenidos enriquecen y alientan la identificación de un sinnúmero de tradiciones de escucha, de saberes, prácticas y representaciones asociadas al universo musical; llenan algunos de los vacíos existentes en la información disponible para el estudio de la industria musical y la cultura en la primera mitad del siglo XX; y exigen además la pregunta por la persistencia y la presencia de la canción de amor en las prácticas de algunos de los *youtubers* musicales en el siglo XXI.

⁷ Al respecto véase la explicación sociológica de Marcia Oliveira sobre por qué la versión de *Vingança* de Linda Batista fue más ampliamente aceptada que la del Trio de Ouro, en la que se ocupa de describir las condiciones del cambio cultural operadas en la sociedad con respeto al papel de la mujer y su lugar en el matrimonio, a partir del análisis del ruidoso divorcio entre Dalva de Oliveira y Heliverto Martins, antiguos integrantes del Trío. (2002, pp. 130-132).

canciones populares, sin que ello quiera decir que consideremos el estudio de las letras de las canciones como un campo privilegiado de trabajo, sino más bien complementario a otras disciplinas como la musicología histórica, y otras derivaciones de la teoría semiótica, musical o literaria, que bien podrían ser explorados en otros trabajos⁸.

Así, después de la identificación del relato en ambas canciones, se presenta la propuesta de análisis planteada por Patrick Charaudeau, quien es considerado el principal exponente de la teoría semiolingüística, y se procede luego a poner en operación los elementos y definiciones de esta teoría, como una contribución al análisis de un discurso femenino (en **No es venganza**), que comienza a emerger y se consolida en el gesto interpretativo de las cantantes femeninas.

Un relato y dos canciones

Para abrir pues esta perspectiva dialógica que anunciamos, comencemos con la versión de **Vingança**, tal y como es interpretada por su propio compositor:

*Eu gostei tanto
tanto quando me contaram
que lhe encontraram
bebendo e chorando na mesa de um bar.*

*E que quando os amigos do peito
por mim perguntaram
um soluço cortou sua voz
não lhe deixou falar.*

*Eu gostei tanto
tanto quando me contaram
que tive mesmo de fazer esforço
para ninguém notar.*

*O remorso talvez seja a causa
do seu desespero.
Ela deve estar bem consciente
do que praticou.*

Me fazer passar esta vergonha

⁸ Me refiero especialmente a los trabajos de Luiz Tatit: *O cancionista. Composição de Canções no Brasil* (São Paulo: Edusp, 1996); *Musicando a semiótica. Ensaios* (São Paulo: Annablume, 1997); *Análise semiótica através das letras* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001); y *O século da canção* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004).

*com um companheiro
e a vergonha é a herança maior
que o meu pai me deixou.*

*Mas enquanto houver força no meu peito
eu não quero mais nada
e para todos os santos
vingança, vingança clamar.*

*Ela há de rolar qual as pedras
que rolam na estrada
sem ter nunca um cantinho de seu
para poder descansar.*

La letra de **Venganza**, según la traducción al castellano que hace Johnny Rodríguez de *Vingança*, es la siguiente:

*Me alegré tanto tanto cuando me contaron
que te vieron bebiendo y llorando en la mesa de un bar.
Y que cuando aquellos amigos por mí preguntaron
un sollozo embargando tu voz no te dejó hablar.*

*Un recuerdo tal vez sea la causa de tu desespero
pues tú debes estar bien consciente de lo que pasó.
Tú me hiciste pasar esa vergüenza con mis compañeros.
La vergüenza que es la herencia mayor que mi padre dejó.*

*Más en cuanto a mi amor no lo esperes no quiero más nada
pues venganza y tan solo venganza mi pecho clamó.
Porque tú has de rodar como ruedan las piedras la estrada
sin que nunca encuentres un cariño que te dé su amor.*

Y, finalmente, veamos ahora la respuesta que, como dijimos, lleva por título **No es venganza**:

*No debiste alegrarte cuando te contaron
que me vieron bebiendo y llorando en la mesa de un bar.
Si lo hice fue porque en mi alma brotaba una pena
que tan solo el licor esa noche pudo disipar.*

*Esa noche también tus amigos a mí me contaron
muchas cosas que nunca mi mente se lo imaginó.
No te enojés que yo te conteste no puedo ocultarlo.
Si es vergüenza esa misma vergüenza también pasé yo.*

*Si no quieres volver a mi lado no espero que lo hagas.
Yo no quiero un amor con venganza, así no es mi amor.
Pero tú llorarás como hoy siento que llora mi alma.
Por tu infamia así pagarás toda tu traición.*

Coro:

*Un recuerdo tal vez sea la causa de tu desespero
Pues no debes estar bien consciente de lo que pasó*

Voz masculina (hablado):
*Tú me hiciste pasar esa vergüenza con todos mis compañeros.
 Y por vergüenza y venganza no te quiero yo.*

Como se ve, los hechos de la disputa ocurren en ese espacio musical común que es la gran conversación entre el Caribe y la América del Sur, a través del mercado musical de los discos y la radio; en géneros musicales diferenciados (Samba-canção, Bolero antillano o caribeño e, inclusive, Tango); con una diferencia muy corta entre la afirmación y la réplica (1951 / 1952); en dos lenguas distintas (portugués / español), que dialogan principalmente a través de los boleros, tangos y guaranias traducidos entre una y otra a partir de la década de 1930⁹; y entre actores masculinos y femeninos que asumen como tales sus roles de narrador, enunciador e intérprete.

Al respecto es importante mencionar que las canciones populares, que comienzan a circular más dinámicamente en la primera mitad del siglo XX a medida que se amplían las posibilidades técnicas para grabar, reproducir y transmitir imágenes y sonidos por los diversos medios; rápidamente viraron representaciones musicales en el plano sentimental, producto de los profundos cambios que están aconteciendo en unas sociedades en tránsito a la urbanización y modernización aceleradas, que es un proceso común en toda América Latina. (ALVARADO, 2007).

Herramientas de la semiolingüística para el análisis de canciones

La semiolingüística es una disciplina crítica y hermenéutica que concibe el lenguaje desde un punto de vista semiodiscursivo. Su origen se remonta a los trabajos de A. J. Greimas en la Escuela de Altos Estudios del Colegio de Francia en la década

⁹ Algunos ejemplos de este diálogo musical entre el Brasil y la América hispanoparlante, en el caso específico del bolero, los encontramos en piezas interpretadas en español que alcanzaron gran popularidad en la década de 1950 como *Caminhemos - Caminemos* (Herivelto Martins), *Ninguém me ama - Nadie me ama* (Antonio Maria - Fernando Lobo), o las distintas versiones de *Risque* (Ary Barroso), que son todas canciones brasileras. En sentido contrario, del español para el portugués, encontramos grandes cantores brasileros como Francisco Alves y Nelson Gonçalves, por mencionar solo dos, que graban como Samba-canção un número significativo de boleros originados en el mundo hispanoparlante.

de 1960, cuando la discusión inicial giraba alrededor de la premisa según la cual “la estructura es un algo capaz de producir las significaciones y debería desembocar en la consideración del sujeto constituido por y en una relación imaginaria con respecto a las relaciones reales que lo constituyen” (CORREA, 2000, p. 73). Esto es, que el significado solo es aprehensible si es articulado o *narrativizado*, en estructuras que pueden percibirse en otros sistemas que no dependen necesariamente de las lenguas naturales. Hacia la década de 1970 aparece en esa misma escuela el Grupo de Investigaciones Semiolingüísticas, del cual hace parte el mencionado Patrick Charaudeau.

Para Charaudeau (1982), el lenguaje es un fenómeno y, por lo tanto, un objeto de estudio que no se puede amputar de su dimensión psicosocial, ya que “el habla no tiene 'un' sentido, [sino que] ella contribuye a hacer sentido en un contexto situacional” (p. 2). Se sigue de ello que, “en cuanto se analiza un acto de lenguaje, cualquiera que sea este, no es la lengua la que debe ser vista como término del análisis, sino las trazas de la organización sociocultural en las cuales el discurso se enraíza” (p. 2), ya que un acto de lenguaje es un todo de significación del cual solo una parte – nunca se dice todo– es explícita y otra parte es implícita, lo no dicho. Este implícito no se considera en modo alguno como un suplemento secundario que se adjuntaría a lo esencial expresado por lo explícito, sino que sería el implícito el que condiciona al explícito y no a la inversa.

En la semiolingüística, además, se distinguen al menos dos enfoques: el psicológico o comportamental, y el sociolingüístico. Ambos emplean los conceptos de la semiótica y la semiología a fin de establecer el papel del lenguaje en la representación, de acuerdo con *signos, códigos e intertextos*, así como la identificación de las condiciones que rodean la producción de sentido desde las variables textual y contextual, comunes a la cultura de cualquier grupo humano. (CÁRDENAS, 2000).

En relación con el comportamiento, el lenguaje soporta y rige la conducta psico-social de las personas; a través de él se manifiestan vivencias, emociones, pasiones y sentimientos donde se asientan actitudes y valores, que propician el trato social, la participación y la interacción dentro de contextos rituales, simbólicos, imaginarios e ideológicos generados por la cultura. En ese sentido, la semiolingüística

no puede renunciar al trabajo sobre el sistema o el proceso de la cultura, y menos aún evitar el substrato axio-tímico e ideológico que implícitamente lo recorre (CÁRDENAS, 2000). A su vez, el substrato axio-tímico “es el lugar donde se construye la red simbólica e imaginaria del sentido, a partir de las experiencias de lo vivido en contextos históricos y culturales donde rigen los valores: es, en efecto, un cruce de caminos entre experiencias, configuraciones imaginarias y contextos axiológicos que alimentan la esfera del sentir y del querer humanos”. (p. 63).

Volviendo a Charaudeau, este considera el acto de lenguaje como el *encuentro dialéctico* de los procesos de enunciación y de interpretación; por eso lo ve como *una puesta en escena discursiva* realizada por un YO y un TÚ. Esta puesta en escena depende siempre de diferentes sistemas de organización, que son el enunciativo, el narrativo, el argumentativo y el retórico. El sistema enunciativo gira en torno del lugar y el estatus de los protagonistas del discurso (YO-TÚ); el narrativo tiene que ver con la organización y descripción de las acciones y calificaciones de los seres humanos presentes en el discurso; el argumentativo nos muestra la organización del discurso con operaciones lógicas y lingüísticas precisas; y el retórico crea nuevos sentidos y significados al interior de la lengua, al tiempo que moviliza intenciones, emociones y sentimientos que precisan ser interpretados a partir del conocimiento puntual del contexto sociolingüístico en el que se produce el acto de lenguaje. (ESCAMILLA, 1990).

Para Charaudeau (1982), el acto de lenguaje es el resultado de dos actividades: la producción y la interpretación. En ambas, los protagonistas se consideran una totalidad idiosincrática, y cada uno posee un cierto estatus psicosocial. En cuanto a la producción, su estatus se construye en la medida que el sujeto tiene un proyecto de habla desde el momento mismo en que se instituye como sujeto comunicante (una intención comunicativa); y en cuanto a la interpretación, su estatus psicosocial se construye en la relación de intercambio que le es propuesta y que él reconoce en el acto de lenguaje.

Ahora bien, la misma actividad de *producción* lingüística según Charaudeau es asunto no solo de uno, sino de dos protagonistas: un sujeto comunicante o Yo Comunicante (YOc); y un sujeto del habla, enunciador del acto de lenguaje (YOe), que está revestido de un cierto estatus lingüístico, y el cual se encuentra en una relación de

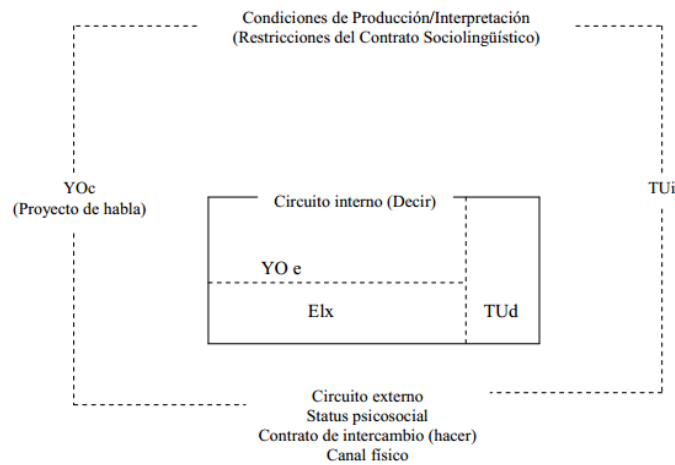
trasparencia (jamás total) y de opacidad frente al Yo comunicante. El YOc, para construir y realizar su proyecto de habla, formula un cierto número de hipótesis acerca del interlocutor con el cual se relaciona, pero como no tiene ninguna visión del interlocutor que está *en el exterior* de su universo de discurso, no puede más que fabricar, mediante su acto de enunciación, una imagen ideal del destinatario deseando que el interlocutor se reconozca en esta imagen (p. 3).

Respecto a la actividad de *interpretación*, Charaudeau distingue en todo acto de lenguaje al sujeto destinatario (Tud), que posee un cierto estatus lingüístico construido o creado en el contenido en la enunciación del YO, y el sujeto interpretante (Tui), que es exterior al acto de enunciación, y que tiene un cierto margen de maniobra en la medida que puede identificarse o rechazar la imagen del TÚ destinatario construida por el YO, pero que está vinculado al sujeto comunicante desde el momento en que acepta su rol de interlocutor y reconoce la relación de intercambio que le es propuesta (p. 3).

Así, los cuatro protagonistas determinan dos circuitos de intercambio: un *circuito externo*, que es el lugar de las condiciones de producción y de interpretación del lenguaje, sobre el cual son puestos en escena un sujeto comunicante (YO Comunicante) y un sujeto interpretante (TÚ Interpretante) como seres actuantes; y un *circuito interno*, que es el lugar del decir, donde son puestos en escena un sujeto enunciador (YO Enunciador) y un sujeto destinatario (TU Destinatario), que, como seres de habla, son determinados por la manera en que es organizado el material lingüístico, desde el punto de vista enunciativo, narrativo y argumentativo (p. 4).

El acto de lenguaje como puesta en escena, correspondería por tanto al siguiente esquema:

ESQUEMA N°1



Tomado de: Patrick Charaudeau, (1982), *Elementos de semiolingüística. De una teoría del lenguaje al análisis del discurso*. Trad. Eduardo Risco.

Como se ve, un acto de lenguaje es una totalidad discursiva en donde la relación YO-TÚ debe ser entendida como un proceso dialéctico-asimétrico, realizado por cuatro sujetos: el comunicante y el interpretante; y el enunciante y el destinatario. Dicho acto designa el conjunto de la realidad del lenguaje como la combinación entre el HACER y el DECIR integrados en dos circuitos indisolubles: el externo (del hacer) y el interno (del decir). En este caso se entiende por 'hacer' el conjunto de prácticas socioculturales de una comunidad determinada; y por 'decir', el acto lingüístico en tanto situación de comunicación dada (CORREA, 2000, p.73). La doble dimensión del lenguaje es entonces dependiente de prácticas socioculturales, y de la articulación de éstas con *lo que se dice*, resultaría la significación o, mejor, si se quiere, la interpretación.

Por consiguiente, para analizar en perspectiva semiolingüística los textos de las canciones, se debe partir del hecho de que la canción es un acto de enunciación proferido por un sujeto pensante que actúa como comunicante, en un discurso que pone en ejecución no solo el proceso de producción de dicha canción sino también el proceso de interpretación que debe realizar su destinatario, que no es otro que quien escucha la canción y quien, en ejercicio de su voluntad, pasa a hacer parte del circuito. Así, en la confluencia de lengua y discurso en los textos de las canciones, “[...] lengua conlleva a sujeto interlocutor atrapado en lo convencional, y discurso a sujeto

protagonista atrapado en lo sociocultural y contextual o circunstancial” (Correa, 2000:75).

En consecuencia, al entender las canciones como actos de lenguaje que se constituyen en puestas en escena, es posible identificar un marco semiológico que engloba el hacer y el decir lingüísticos pero en circunstancias de discurso; un marco situacional que se define como la serie de estrategias e intenciones codificadas y consideradas como contratos de habla que comprometen a los participantes en un ritual de prácticas sociales; y un marco discursivo en el que la producción discursiva se organiza de acuerdo a tres órdenes básicos: el enunciativo, el narrativo y el argumentativo, que es lo que intentaremos mostrar a continuación.

Vingança / No es venganza, o de lo masculino y femenino en perspectiva dialógica

Antes de pasar a considerar la conversación entre *Vingança* y *No es venganza* en tanto acto de lenguaje, vale la pena recordar que el diálogo no solo se da entre dos canciones, sino también entre dos tradiciones musicales que se desarrollan de manera independiente aunque complementaria, en un mismo período histórico, y las cuales comparten ciertas condiciones del mercado musical, que bajo algunos aspectos resultan comunes, pero que en otros justificarían posiciones excluyentes respecto a su caracterización, como es el caso del Samba-canção y del Bolero.

Al respecto, en la entrada *Samba* de la *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular* (1977), se menciona la relación entre ambos géneros en los siguientes términos:

4) *Samba-canção* s.m. Samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo [...] Por serem os discos com sambas-canções lançados sempre fora do período carnavalesco (época reservada às músicas de ritmo vivo), estes seriam também genericamente conhecidos como sambas de meio de ano [...] 14) *Sambolero* s.m. Samba-canção de ritmo abolerado representativo da música popular comercial da década de 1950, submetida ao impacto do primeiro gênero de música de massa imposta pelas grandes fábricas de discos internacionais, o bolero. (pp. 684-685).

De otro lado, al periodista Ruy Castro, uno de los cronistas de la historia de la música popular brasileira actualmente más activos, y que desarrolla su trabajo por fuera de las ortodoxias universitarias, le resultó importante aclarar en su libro *A noite do meu bem. A história e as histórias do Samba-canção* (2015), que él no estaría del todo de acuerdo con aquel lugar común que considera el samba-canção como el bolero brasileiro. Según Castro, en la década de 1940 se hablaba poco de bolero en Brasil y el género no era tan conocido fuera de los cabarés de la Habana o de Ciudad de México; y aunque la situación cambiaría en la década siguiente, el hecho de que ya el género brasileiro estuviese completamente consolidado para esa época, hacen evidente para él ese argumento¹⁰.

Ahora bien, el samba-canção y el bolero pueden llegar a ser considerados como similares, siempre y cuando se esté haciendo referencia al tema común que tratan, que no es otro que el amor, y a la cadencia lenta y suave que caracteriza todas las canciones románticas en cualquier género musical. Para Castro:

Como o nome diz, ele é um samba em forma de canção -suave, moderada. Ou uma canção em ritmo de samba - este também suave, moderado. É irmão de todas as canções românticas do mundo, como as canções francesas de Charles Trenet e Edith Piaf, os foxes-canção americanos de Cole Porter e Irving Berlin, e, por que não?, os boleros do mexicano Agustín Lara ou do cubano Ernesto Lecuona [...] A prova disso é que muitos desses boleros, foxes e canções francesas faziam parte do repertório dos pianistas das boates cariocas-em ritmo de samba-canção. (pp. 72-73).

Aclarado esto, podemos entrar ya en materia y considerar el caso de estos dos enamorados que han elegido ventilar su disputa en el espacio imaginario de la canción, como una muestra de aquel tipo de relacionamiento conocido como el amor de canciones. Así, para quienes asistimos de lejos a esta conversación entre los dos amantes, resulta claro que la pareja atraviesa ese momento incómodo del reclamo de

¹⁰ Más adelante, en su libro, Castro trae la noticia de una investigación promovida por el Departamento de Cultura de la Prefectura de São Paulo, que quería saber cuáles eran los compositores favoritos de la población paulista. Aunque no menciona exactamente la fecha ni las condiciones en que se llevó a cabo, creemos que es importante traer a colación los resultados con el fin de hacer evidente las relaciones de cercanía entre el bolero y el samba-canção. Veamos: “Ary Barroso foi o mais votado, seguido por Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Francisco Alves e David Nasser. Um estrangeiro tomou o sexto lugar: o mexicano Agustín Lara, e Lupicinio Rodrigues, Herivelto Martins, Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi completaram os dez primeiros. Sete entre esses dez tinham uma obra cravejada de sambas-canção. O americano mais bem votado, Cole Porter, só chegou em 11^o”. (p. 215)

amor previo a la ruptura. Ese estado casi siempre oscilante entre la humillación y el orgullo, y al que solemos encubrir con la ironía pronta y generosa, aunque evidentemente desgarrada.

En *Vingança*, nuestro hombre debe hacer un esfuerzo para que nadie note su satisfacción con la noticia del aparente padecimiento de la amada. Experimenta el placer de la venganza, la cual concibe como una manera de resarcirse a sí mismo, y ante sus amigos, de la vergüenza que, según él, ella le hizo pasar algún tiempo atrás con sus amigos del alma.

La vergüenza, para él, es la principal herencia que le dejó su padre y por eso lo narrado por sus amigos representa la continuidad de una educación sentimental masculina, que deja ver así sus elementos atávicos. Para completar, toma, a la manera bíblica, una piedra; pero ya no para lanzarla literalmente contra la mujer impura, sino para compararla con un canto rodado y, al hacerlo, verla rodar bajo el sol sin que tenga la gracia de tener siquiera una arista que le permita detenerse, o descansar de su eterno tránsito. Sí, como el judío errante o la figura del caminante tan presente en la tradición poética de la canción popular en América Latina.¹¹

En *No es venganza*, por otro lado, una mujer que disfruta de cierto grado de libertad y autonomía que según la lógica de *Vingança* le estaría negado a una mujer casada o una ama de casa, está sola y triste, sentada en la mesa de un bar, intentando con licor disipar una pena de amor. Lloro, y mientras lo hace, los amigos comunes entre ella y su enamorado se acercan a la mesa para contarle cosas sobre él *que nunca su mente se imaginó*. Ella no lo sabe aún, pero los amigos del alma van a decirle a su pareja o expareja (ahora en esta línea de tiempo no se entiende muy bien el estatus entre los enamorados), que la vieron bebiendo y llorando y que *tal vez* lo hacía por él.

Desde esta perspectiva, en el plano narrativo y situacional, pero no en el discursivo implicado en la relación afirmación-réplica evidente en estas dos canciones, el encuentro entre la mujer y los amigos que describe *No es venganza* serían anteriores a los descritos en *Vingança*, ya que son precisamente los comentarios de los amigos los

¹¹ Véanse, por ejemplo, algunos de los corridos, vales o pasillos dedicados a la madre muerta o ausente, para hacerse una imagen de estas configuraciones: *El hijo ausente* (Pasillo del colombiano León Yepes Uribe), *El provinciano* (Vals del peruano Laureano Martínez Smart) y *El caminante* (Corrido del mexicano Juan Mario Aguiar).

que estarían promoviendo la afirmación masculina, a través de una canción, de un mensaje que cumpliría las exigencias de un género narrativo como el de la carta o la misiva, que la mujer se vería obligada a contestar, debido al tono violento y desgarrado en el que el hombre le estaría anunciando la ruptura definitiva entre ambos.

Sin embargo, es evidente que *No es venganza* ofrece una respuesta que se nos presenta como elegante y racional; es decir, como fiel a lo mostrado por muchas otras de las canciones románticas interpretadas por mujeres, en las cuales se exhibe una cierta dignidad en el perdón, y una cierta inclinación al olvido o a la superación de la pena de amor, y que más parece una característica de lo femenino, puesto que no es una actitud que se encuentre con frecuencia en el corpus masculino del bolero: *Yo no quiero un amor con venganza, así no es mi amor*.

Vingança / No es venganza desde el análisis semiolingüístico

Ocupémonos ahora del *círculo interno* de nuestra conversación para verlo un poco más detalladamente: el YOe de *Vingança* es un sujeto masculino, que se dirige a un TUD femenino, para comunicarle un mensaje de ruptura amorosa. El texto es un reclamo que inicia por la narración de un comentario que sobre ella han hecho sus amigos del alma, pasa por una definición de los códigos de honor y de vergüenza masculina en materia de amores, y concluye con una maldición que remite al universo de lo religioso. En *No es venganza*, el YOe es la mujer destinataria (TUD) construida en el imaginario por el YOc, pero cuyos enunciados se construyen desde la perspectiva del TUI, toda vez que la mujer se reconoce como participante de la conversación, y hace una réplica en la que no solo resuelve o explica las afirmaciones del YO (el licor disipa las penas del alma, los amigos de él también dan motivos para dudar de su amor, no quiere un amor con venganza), sino que además rebate una maldición con otra: *llorarás como hoy siento que llora mi alma y así pagarás toda tu traición*.

De otro lado, en el *círculo externo* de nuestro diálogo, tenemos un YOc que es asumido y construido por el compositor de *Vingança*, como el portavoz de un género, el masculino; y un TUD femenino ideal, en este caso traicionera como suele ocurrir en las canciones de *dor de cotovelo* (literalmente 'dolor de codo', y en traducción

bien libre al español hablado en Colombia y Ecuador *tusa* o despecho), y del cual, en el contexto de los actos de habla, se estaría esperando alguna respuesta lingüística o no lingüística del destinatario.

En este punto, y aunque a simple vista parecería poco relevante para el análisis semiolingüístico de canciones, reconocer las condiciones externas que las provocaron, u otros datos que no tendrían por qué ser conocidos por los destinatarios naturales de las mismas, es decir los oyentes, no debemos pasar por alto que el propio Lupicínio es reconocido por estudiosos de la cultura musical brasilera por asumir esta postura en la mayoría de sus canciones y, que además, como él mismo lo afirma, está relatando sus propias experiencias amorosas. Así, como esto resulta un hecho conocido y reconocido por la mayoría de quienes escuchan sus canciones, tal vez pueda encontrarse allí alguna pista para comprender el fenómeno de la identificación del oyente con determinadas letras que consiguen relatar o retratar algunos de sus estados emocionales o amorosos, tanto pasados como presentes.

De regreso al circuito externo, vemos que el YOc de *No es venganza* es una mujer puesta en situación de tener que responder a lo que cualquier mujer consideraría una ofensa: poner en entredicho su lealtad o fidelidad, regodearse en el dolor de ella y además maldecirla. Construye entonces un TUD que se caracteriza principalmente por su carácter vengativo y su mezquindad: la herencia patriarcal de la vergüenza o cierto sentido masculino de la honra, y la construcción social de lo que significa el respeto por los hombres. Curiosamente, al mismo tiempo, y de manera aparentemente contradictoria, imagina un TUi al que habría que tenerle compasión: *no debes estar bien consciente de lo que pasó* y al que incluso se le abriría la puerta del arrepentimiento o la disculpa, poniendo por condición la renuncia a la venganza: el uso del condicional en *si no quieres estar a mi lado no espero que lo hagas, yo no quiero un amor con venganza así no es mi amor*.

Como vemos, aquel amor rencoroso, mezcla de celos y de orgullo machista, grado máximo del *dor de cotovelo*, se encuentra con una respuesta femenina racional y controlada. Un caso para nada nuevo en la canción romántica y que puede ilustrarse con boleros como *Amor perdido* del puertorriqueño Pedro Flores, tradicionalmente

interpretado por vocales femeninas como Maria Luisa Landin, Toña la negra, o la misma Carmen Delia Dipini:

Amor perdido, si como dices es cierto que vives dichoso sin mí/ vive dichoso, quizá otros brazos te den la fortuna que yo no te di/ Vive tranquilo, no es necesario que cuando tú pases me digas adiós/ No estoy herida y por mi madre que no te aborrezco, ni guardo rencor. / Por el contrario junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor/ Que viva el placer, que viva el amor/ ahora soy libre quiero a quien me quiera/ ¡Que viva el amor!

Y entonces salta a la vista un elemento bien interesante de la conversación y que no podríamos dejar de lado: la maldición que el hombre complacido y alegre de *Vingança* lanza a la mujer, es recibida por ella, que aparentemente sufre más y que llora, con inusitada tranquilidad. Casi con dulzura y en evidente desprendimiento o desapego, ha logrado purificar y trascender su sufrimiento a través del llanto. Y esto es posible precisamente porque su sufrimiento no tiene origen en sus propias acciones, sino en el malentendido y en las concepciones o prejuicios del amado y de los otros. Aquellos amigos del alma o compañeros que a su vez están atrapados en el círculo de las convencionalidades del machismo y del patriarcado, y cuyas tensiones y resquebrajamientos aparecen con claridad en la postura de la mujer narradora de *No es venganza*.

En este sentido, y siguiendo la perspectiva dialógica imprescindible para comprender los enunciados en un discurso, es importante observar que la conversación sostenida entre el YO y el TU de *Vingança* y *No es venganza* está motivada en los dichos de unos terceros (*os amigos do peito / tus amigos*), que llevan y traen razones a la pareja en el espacio común del bar. Estas voces externas, que podrían incluso llegar a ser consideradas como una especie de *sentido común* de acuerdo con las intenciones del compositor, se convierten así en referentes para la construcción de la interpretación, en tanto están contribuyendo a formar ese súper destinatario ideal al que insistentemente se busca identificar como el público o la masa de consumidores, pero que se escapa en cada individuo concreto, con gustos musicales y estéticos diversos y dispersos.

Tal vez ambos fenómenos sean una muestra de que la relación entre los géneros se está democratizando, y de que están surgiendo hombres y mujeres que actúan y padecen conforme se les van apareciendo nuevas coerciones sociales más

democráticas y más incluyentes; al mismo tiempo que se les van ofreciendo a su vivencia nuevos imaginarios amorosos, presentes en la gran multiplicación y diversificación de contenidos musicales y audiovisuales que caracterizan la primera mitad del siglo XX sentimental de América Latina.

Así pues, a la conversación o encuentro entre esos TÚ representados en los YO de las canciones, los cuales están siempre situados en un momento preciso del relacionamiento amoroso de la pareja, y son afectados de múltiples formas por los condicionamientos sociales en una época determinada, es a lo que llamamos aquí perspectiva dialógica. Enfoque que no debe entenderse como restringido al dialogismo y sus derivaciones para el análisis literario, sino de manera amplia y bajo un enfoque hermenéutico que permita el análisis del mercado y la industria musical, y la manera como las realidades sociales impactan los estados sentimentales, emocionales y afectivos refractados en las canciones populares, y entre ellas, especialmente las canciones de amor.

La presencia del coro que se observa en la cuarta estrofa de *No es venganza*, a la manera de la tragedia clásica, permite ver cómo esa voz colectiva (en este caso un ensamble de tres voces masculinas), es la encargada de transmitir el sentimiento del público, es decir, de ver lo que los antagonistas, por su ceguera, no pueden ver con sus propios ojos, pero que resulta evidente para el escucha o espectador: las imágenes de las experiencias del pasado llevan al hombre de *Vingança* para el territorio de la inconsciencia; la voz del patriarcado encarna la fuerza de su desmesura y al mismo tiempo es su *hybris* particular; y su actitud, que parece al principio de alegría, rápidamente se comprende como desespero e impotencia.

En este sentido, se hace necesario que las herramientas que aporta la teoría semiolingüística para el análisis de las letras de las canciones, pueda llegar a complementarse con otras propias del análisis musical (semiótica de la canción tal como la practica Luiz Tatit), la musicología histórica y la misma historia de la música popular en América Latina, para lograr la construcción de un cuerpo sólido y coherente de interpretaciones y lecturas sobre determinadas piezas musicales, desde el cual se pueda interrogar la manera como los sujetos y los cuerpos en disputa estarían construyendo y representando, en el imaginario amoroso expresado por la canción de

amor, sus experiencias y vivencias en medio del proceso de modernización acelerada al que están siendo expuestos, con las contradicciones propias del mundo capitalista, y las nuevas dinámicas y formas de relacionamiento que éste promueve en la primera mitad del siglo XX en América Latina.

Referencias

ALVARADO, Leonel. Bolero: Sentimental Utopias, Modernity, and Mestizaje. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, v. 32, n. 63, p. 147-166, 2007

BAJTIN, Mijail (Pavel Nikolaievich Medvedev). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BIDDLE, Ian y Vanessa Knights (Eds.). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Burlington: Ashgate, 2007.

CÁRDENAS, Alfonso. Semiolingüística aplicada y pedagogía del lenguaje. *Enunciación*, n. 4-5, p. 62-68, 2000.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem. A história e as histórias do Samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. Elementos de semiolingüística. De una teoría del lenguaje al análisis de discurso. Trad. Eduardo Risco del Valle, 1982. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/234855943/Elementos-de-Semiolingüística>>.

CORREA, Amanda. La enseñanza de la lengua materna desde el enfoque semiolingüístico. *Enunciación*, n. 4-5, p. 69-74, 2000.

ESCAMILLA, Julio. La canción vallenata desde una perspectiva semiolingüística. *Glotta*, v. 5, n. 2, p. 12-19, 1990.

MARCONDES, Marco Antonio (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art editora, 1977.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SANTOS DE MATOS, Maria Izilda, e Fernando Antonio Faria. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

THE DIAZ Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection, Florida International University: <http://latinpop.fiu.edu/index.cfm>

Discografía

ALBERTO MARINO. *Venganza / Viejo Cochero*. Argentina: Odeon – 55410, 1964. 1 disco sonoro, 78 rpm.

CARMEN DELIA DIPINI. *Dímelo / No Es Venganza*. Colombia: Seeco – 77049, 1952. 1 disco sonoro, 45 rpm.

DUETO DE ANTAÑO. *Recuerdos Del Ayer Vol. IV - Canta El Dueto De Antaño*. Colombia: Sonolux – LP 12-358, s.f. 1 disco sonoro, LP, 33 1/3 rpm.

JOHNNY RODRÍGUEZ Y SU TRÍO. *Venganza*. En: *Colección 100 éxitos con los mejores tríos*. Colombia: Discos Fuentes, s.f. 4 cd.

LINDA BATISTA. *Vingança / Dona Divergência*. Brasil: RCA Victor – 80.0802, 1951. 1 disco sonoro, 78 rpm.

LOS TRES ASES. *Copa de Vino / Venganza*. México: RCA Victor – 76-1833, s.f. 1 disco sonoro, 45 rpm.

LUIS ALBERTO DEL PARANÁ. *Tropical Troubador*. EE. UU.: Epic – LN 3328, s.f. 1 disco sonoro, LP 33 1/3 rpm.

LUPICINIO RODRIGUES. *Coleção Folha Raízes Da Música Popular Brasileira - Lupicínio Rodrigues*. Brasil: Sonopress – 90156, jun. 2010. 1 cd.

TRIO DE OURO. *Eu sou mio / Vingança*. Brasil: RCA Victor, 1 disco sonoro, 78 rpm.