

## 10. ENTRE EL AMOR PASIÓN Y LA MORAL DEL MATRIMONIO: EL EMPODERAMIENTO DE LAS MUJERES EN LAS CANCIONES DE PIMPINELA

Claudio Fernando Díaz  
Silvina Graciela Argüello  
Universidad Nacional de Córdoba

### 1. Introducción

Dentro de la vasta producción internacional de canciones inscrita en la tradición de la «canción romántica», existe un tipo particular que denominamos «canciones de pelea» y que fueron popularizadas por el dúo Pimpinela a partir del éxito y la fama que obtuvo con el tema «Olvídame y pega la vuelta», lanzado al mercado discográfico en 1982. Es precisamente la interrogación por esa capacidad de interpelación y la fuerte respuesta afectiva —principalmente del público femenino— lo que ha impulsado nuestra reflexión.

Abordamos este objeto de estudio a partir de una perspectiva socio-semiótica que entiende a la canción como una unidad que va más allá de la unión de un texto a una música o viceversa; por lo cual resulta una herramienta comunicacional con un potente poder de interpelación. A esto se suma que se trata de canciones con un dispositivo de enunciación singular sin precedentes comparables con la propuesta del dúo, porque presentan a la pareja en el momento mismo de la disputa.

En función de esto, la hipótesis que proponemos puede enunciarse así: las canciones de pelea, con su particular manera de trabajar las emociones, expresan un cambio en las estructuras de sentimiento (Williams, 1980: 143-164) que se empezaba a manifestar en la Argentina entre principios y mediados de la década de los ochenta, aunque aún no contaba con un lenguaje específico con presencia masiva en el discurso social. En nuestro análisis intentamos articular los rasgos específicos del dispositivo de enunciación de las canciones de pelea, con

sus condiciones sociales de producción y recepción, en especial con un malestar creciente vinculado con las relaciones de género, y más específicamente con las relaciones matrimoniales. Para trabajar esa hipótesis analizaremos un corpus compuesto por tres canciones: «Olvídame y pega la vuelta», del álbum *Pimpinela*, de 1982; «A esa», editada como parte del álbum *Hermanos*, de 1983; y «Una estúpida más», del mismo álbum.

## 2. Transición democrática y relaciones de género: un cambio en la sensibilidad

Sería reduccionista pensar que la respuesta afectiva que generaron (y siguen generando) las canciones de pelea del dúo Pimpinela pueden comprenderse exclusivamente a partir de los rasgos recurrentes de su dispositivo de enunciación. Es necesario pensar esa recepción en el marco de condiciones sociales específicas. En el caso del dúo Pimpinela, lo primero que llama la atención es la impresionante masividad de la recepción desde la salida de su segundo álbum, cuyo corte de difusión fue «Olvídame y pega la vuelta». Pero esa masividad no fue un fenómeno pasajero, sino que se mantuvo a lo largo de los años y se fue extendiendo a todo el mundo hispanohablante, que se afianzó en los años de la recuperación de la democracia. Cuando se habla de ese periodo en términos histórico-políticos, se suele relacionar con algunos fenómenos musicales como el de la renovación del folclore alentada por el regreso de Mercedes Sosa, o el auge del *rock* nacional después de la guerra de las Malvinas. El fenómeno del dúo Pimpinela es contemporáneo y no paró de crecer hasta bien entrada la década de los noventa. Sin embargo, tal vez por ser parte de la canción melódico/romántica, habitualmente considerada banal, no ha sido pensado como parte de ese proceso social. Aún con esa popularidad, y en medio de las transformaciones democráticas en curso, era difícil apreciar el aspecto que podríamos llamar «político» de estas canciones de desamor.

Sin embargo, creemos que las canciones de pelea pueden ser mejor comprendidas si se piensa un aspecto específico del proceso social global de esos años: un cambio en las estructuras de la sensibilidad

que afectaba la relación entre los géneros, y en particular, el matrimonio. El fin de la dictadura y la recuperación de la democracia fue un proceso complejo en el marco del cual se pusieron en cuestión diversas dimensiones de una sociedad autoritaria y conservadora. En las memorias construidas sobre ese periodo ocupan un lugar central las luchas por los Derechos Humanos y la democratización de las instituciones. Pero también en materia de relaciones de género empezaban a notarse algunos cambios. Por ejemplo, en 1985 se inició un debate que derivaría en una gran batalla cultural: el debate por la modificación de la ley de divorcio, que se terminaría aprobando en 1987. Esa ley, cuya aprobación debió enfrentar una fuerte oposición de los sectores más conservadores encabezados por la Iglesia católica, permitió a los divorciados y divorciadas volver a casarse, cosa que no podían hacer con la ley anterior.

Ahora bien, el debate de la ley de divorcio era solo un aspecto de un movimiento mucho más amplio de apertura en el que había una gran cantidad de elementos mezclados. En palabras de Williams, significados y valores «en solución» (1980: 143-164). Pero era difícil ver la politicidad de esos elementos en la medida en que la cuestión de género no tenía el lugar que tiene hoy en la agenda pública. Por lo cual esos elementos todavía no cristalizaban en un discurso organizado que les diera visibilidad, y particularmente visibilidad política. Sin embargo, eso no quiere decir que no tuvieran presencia en el discurso social y, específicamente en la cultura de masas. Natalia Milanesio (2021) ha mostrado cómo en el proceso cultural llamado *el destape*, durante la transición democrática, circularon muchos discursos que cuestionaban la moral sexual impuesta por la fuerza durante la dictadura militar (1976-1983). Así, en el periodismo, en las historietas, en programas cómicos de la TV, en las telenovelas y en el cine, empezaban a verse muchos indicios de un profundo malestar en cuanto a las relaciones de género. Indicios de que las relaciones de género y en particular las relaciones matrimoniales, en la versión que había sido dominante, estaban siendo cuestionadas, y se estaba produciendo la emergencia de nuevas miradas y sensibilidades que todavía no se habían estructurado en un discurso orgánico y articulado.

Lo que ocurría en la Argentina, a su vez, se inscribía en un proceso más amplio que, según Anthony Giddens, se venía desarrollando en el

mundo occidental. Un proceso de transformación de las relaciones amorosas que estaba generando una democratización de la esfera de la intimidad (Giddens, 1995). Pero ese proceso, que había tenido sus primeras manifestaciones en las décadas de los sesenta y setenta, se vio abruptamente interrumpido en la Argentina por la dictadura cívico-militar instalada en 1976. Hacia el final de la dictadura se produjo la emergencia de nuevas sensibilidades críticas que en las décadas siguientes encontrarían formas discursivas articuladas y darían lugar a sucesivos debates sociales que tendrían como consecuencia importantes cambios en la legislación. En 1987, como dijimos, se modificó la Ley de Divorcio; en 1991 se sancionó la Ley de cupo femenino; en 2010 la ley de matrimonio igualitario; en 2012 la ley de identidad de género. En este marco, la significación de las canciones adquirió una resonancia impensada en aquel momento por parte del dúo.

### 3. La pasión cantada en escena

Las canciones de pelea del dúo Pimpinela se inscriben en el género de la canción romántica, con amplio predominio de la balada que, según Alejandro Madrid en la década de los setenta del siglo pasado, se convirtió en uno de los géneros o estilos musicales más populares en Iberoamérica (Madrid, 2016: 48). El antecedente inmediato de la balada romántica, en el ámbito latinoamericano, fue el bolero, y de ese género provienen algunos de sus rasgos característicos. Algunos de ellos son particularmente pertinentes para nuestro análisis. En primer lugar su carácter transnacional. Se trata de músicas que se desarrollaron, al ritmo de los cambios de la industria discográfica y sus mercados, sin fuertes marcas locales ni en lo musical ni en las letras, a diferencia de lo que ocurre con el tango argentino o la samba brasileña. En segundo lugar, la canción romántica tiene, según Pereira, una matriz melodramática que también le viene del bolero, y que tiende al dramatismo, a la expresión hiperbólica de los sentimientos, a la pasión exacerbada (Pereira, 2016: 26). Finalmente, a través del bolero, la balada romántica se conecta también con formas poéticas y concepciones del amor provenientes del romanticismo y el modernismo literarios, y con influencias aún más antiguas como la poesía cortesana.

na medieval y las concepciones platónicas del amor. De esas tradiciones provienen algunos tópicos fundamentales, como el predominio del amor desdichado, la idea del amor verdadero y predestinado, la noción del amor como fuego, etc. Y junto con ello toda una retórica que describe la pasión amorosa como una llama que consume, como un estado de frenesí, de locura, de embriaguez.<sup>1</sup>

### 3.1. *El dúo Pimpinela*

Para la época de formación del dúo Pimpinela, ese tipo de canción romántica era ampliamente conocido y ya había dado grandes figuras en la Argentina y en toda América Latina. Los proyectos musicales de cada uno de los hermanos, anteriores a Pimpinela, ya se inscribían en este género. Si se observa su discografía, tanto musical, como temáticamente, la producción del dúo Pimpinela se encuadra en los rasgos característicos del género.

En principio, se trataba de un caso más del fenómeno de los duetos pop que se incrementó considerablemente en la década de los ochenta, adquiriendo muchos de ellos gran popularidad. El rasgo que caracteriza a los duetos pop es que dos cantantes se van alternando en la interpretación de partes sucesivas de una canción, ambos en roles protagónicos y con subjetividades independientes, sin cantar necesariamente a dúo (Party y Kalawski, 2020: 5-6).

Sin embargo, la producción temprana de estos artistas introdujo dos líneas de ruptura sustantivas en relación con esa tradición. Por un lado, el dispositivo de enunciación de las canciones de pelea resulta completamente novedoso puesto que, en la mayoría de otros duetos no existe un conflicto dramático entre los personajes; en cambio, las

1. Las formas literarias y filosóficas del amor pasión y la historia social de sus transformaciones son fundamentales para este análisis. Remitimos a algunos textos básicos: *El amor y occidente* ([1939] 1959), de Denis de Rougemont; *El eros platónico y lo que los hombres llaman amor* (1985) de David Halperin; *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas* (2008) de Anthony Giddens; *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2012.

canciones de pelea se convertirían en un formato que caracterizaría al dúo a lo largo de su extensa carrera. Por otra parte, la letra y la música potencian la representación del conflicto desatado entre la moral del amor pasión y la moral del matrimonio en el que prevalece el punto de vista femenino.

Con esas canciones, el dúo Pimpinela logró construir una diferencia<sup>2</sup> que le permitió afianzarse en el campo de la música popular de un modo duradero. Veamos cómo funciona este dispositivo de enunciación prácticamente inédito en el mundo de la canción.

### 3.2. *Dispositivo de enunciación*

Por dispositivo de enunciación entendemos el conjunto de estrategias discursivas destinadas a construir las figuras de enunciador y enunciatario, el tipo de relaciones que se establecen entre estas dos figuras y las que mantienen con el enunciado en cuanto tal.<sup>3</sup> La particularidad del dispositivo de enunciación de las canciones de pelea resulta más notoria si se las considera como parte de un género específico dentro de la música popular<sup>4</sup> que denominaremos, siguiendo a Ulhoa y Perei-

2. Según la dinámica propia de lo que Bourdieu llamaba campos de producción simbólica (Bourdieu, 2003) la construcción de una diferencia es un principio a partir del cual se generan identidades sociales, es decir, los productores logran distinguir sus propuestas de las de otros productores para ser «otra cosa» (Costa y Mozejko, 2015: 31).

3. La conceptualización del enunciador y el enunciatario como figuras textuales, resultado de estrategias discursivas tiene su origen en la pragmática, tanto en la teoría de la enunciación (Benveniste, 1977) como en la teoría de los actos de habla (Austin, 1962). El semiólogo argentino Eliseo Verón (2004: 173) define el dispositivo de la enunciación como la construcción propiamente discursiva de la imagen de quien habla (enunciador) la de aquel a quien se dirige el discurso (enunciatario) y la relación entre ambos. Costa y Mozejko (2002: 29-39) remarcan la necesidad de diferenciar esas figuras textuales del *agente social* que produce el discurso y que da lugar a ese dispositivo mediante el desarrollo de una serie de estrategias.

4. Siguiendo a González entendemos la música popular como «[...] una práctica musical urbana, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad», que se diferencia tanto de las músicas de tradición erudita, como de las prácticas tradicionales, comunitarias y orales (González, 2013: 83-84).

ra (2016), como canción romántica. Sabemos que la noción de género en música popular suscita discusiones y opiniones encontradas.<sup>5</sup> Si bien no podemos hacer aquí un desarrollo detallado, podemos decir que no entendemos el género musical de una manera esencialista, como si fuera una cualidad intrínseca que dependa exclusivamente de sus rasgos inmanentes, sino más bien como un proceso de reconocimiento colectivo, ligado a la percepción y a la competencia de las audiencias. En esa adjudicación de género se tienen en cuenta tanto aspectos sonoros, como verbales y performáticos.

Entendido de este modo, podemos decir que muchas canciones del género romántico tematizan las rupturas amorosas. Se podría decir, incluso, que esa temática constituye un tópico de este tipo de canción. Pensemos en famosos ejemplos como «Ella ya me olvidó» de Leonardo Fabio, «La distancia» de Roberto Carlos, «Cuando salí de Cuba» de Luis Aguilé, «Me amas y me dejas» de Sandro, «La gata bajo la lluvia», de Rafael Pérez Botija que hizo famosa Rocío Durcal, «Y cómo es él» de José Luis Perales, «El amor de mi vida» de Camilo Sesto, por solo nombrar algunos clásicos. Pero en todos esos casos el tópico se aborda desde la expresión lírica de los sentimientos, desde la narración de una historia, desde la interpelación al/la amado/a, o desde una mixtura de esos registros.

La novedad de las canciones de pelea, como ya dijimos, es que muestran a la pareja en el momento exacto en que la disputa está ocurriendo. No se narra un hecho que sucedió, ni se exponen los efectos de ese hecho en los sentimientos del yo lírico. En las canciones de pelea se muestra, o más bien se *representa* el hecho mientras está ocurriendo. De manera que el dispositivo de enunciación de esas canciones se acerca notoriamente al del teatro (De Toro, 1987). Aunque, a diferencia del teatro, los actores no hablan sino que cantan empleando estilos vocales<sup>6</sup> que se asemejan a los utilizados en la ópera, la

5. Para una discusión más detallada de este asunto ver: Guerrero, Juliana, «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización», *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 16 (2012), acceso el 16 de octubre de 2015.

6. Nos referimos, por ejemplo, al recitativo, al aria (o canción), el arioso, la voz hablada, etc.

zarzuela o, más contemporáneamente, en el musical a la manera de Broadway. Tales estilos se producen por una manera particular de asociar una música a determinado texto estableciéndose una relación irreductible entre las palabras y la música en la cual cada uno de los elementos constitutivos de la canción conserva sus esencias pero no es el resultado de la suma de los ingredientes sino que constituye «una semiótica autosuficiente y autorreguladora» (Agawu, 1992: 6).<sup>7</sup> Para decirlo con otras palabras: si a las canciones de pelea les sacamos el texto, pierden prácticamente todo su interés musical. Tal vez este sea uno de los motivos por los que no hemos encontrado versiones instrumentales de estas canciones, excepto *karaokes* varios en YouTube.

Sin embargo, no debemos perder de vista que se trata de canciones, por lo tanto la escena es siempre única (mismo espacio, mismos personajes), generalmente no cuenta con una escenografía y la disposición en el escenario no es la propia de los géneros mencionados (ópera, zarzuela, musical) en los que se reserva el espacio escénico para los personajes y los músicos suelen no ser vistos por los espectadores. Es decir, los conciertos de Pimpinela no dejan de ser recitales de música pop. Hace falta una especial complicidad del público, más allá de la que es necesaria en cualquier *performance* escénica, para que se produzcan esos momentos diferentes, particularmente actuados, que son las canciones de pelea.

Aunque no podemos profundizar aquí en la complejidad de este dispositivo de enunciación, al menos queremos señalar dos articulaciones que son muy importantes para nuestro análisis. Por un lado podemos ver aquí la doble articulación discursiva que, según De Toro (1987: 6-7), caracteriza al discurso teatral: la diferencia entre la «situación teatral» (que supone la relación autor/espectadores) y la «situación representada» (que supone las relaciones entre los personajes). Esta diferencia complejiza notoriamente la construcción de las figuras del enunciador y del enunciatario. Este juego es evidente, principalmente en las actuaciones en vivo del dúo. Por momentos los in-

7. Esta caracterización corresponde a uno de los cuatro modelos de vinculación del texto con la música descritos por Kofi Agawu en «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied”», *Music Analysis*, vol. 11, n.º 1 (marzo de 1992), págs. 3-36.

térpretes miran al público buscando complicidad o aprobación, y por momentos vuelven a meterse en los personajes de la escena representada.

Ahora bien, siguiendo a Costa y Mozejko (2002) diremos que las huellas de la enunciación pueden observarse en todos aquellos elementos del texto que contribuyen a construir todo el conjunto de relaciones entre enunciador, enunciatario y enunciado. Por lo tanto, también pueden observarse en las estructuras narrativas, en el lenguaje, en las imágenes, en los tópicos abordados, en las modalidades enunciativas, en los subjetivismos y en las distintas marcas de afectividad.

Por otro lado, como dijimos más arriba, la palabra de los personajes no es palabra hablada, sino palabra cantada (Neiva, 2008). De manera que las voces de los artistas, y más en general, sus cuerpos, tienen una centralidad que es característica de la *performance* en la canción pop (Frith, 2014: 355-395). Y eso implica que los rasgos estrictamente sonoros (alturas, progresiones armónicas, timbres vocales e instrumentales, etc.), al igual que la gestualidad en escena, también contribuyen sustantivamente en la construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones.<sup>8</sup> Como veremos, estos rasgos del dispositivo de enunciación de las canciones de pelea son particularmente potentes para interpelar a un público fundamentalmente femenino, emotivamente afectado por esa diversidad de elementos (trama narrativa, juegos actorales, sonoridades).

En el próximo apartado nos ocupamos de analizar las tres canciones que conforman el corpus seleccionado para este trabajo: «Olvídame y pega la vuelta», «A esa» y «Una estúpida más».

8. Para Simon Frith ese juego teatral es característico de las *performances* en la música pop. La voz del cantante pop hace públicos los sonidos de sentimientos privados, y en ese sentido *interpreta* a ciertos personajes de los que entra y sale. «... si todas las canciones son narraciones, si todas funcionan como musicales en miniatura, entonces sus argumentos son una cuestión de interpretación para los *performers*, que las vinculan con sus propias vidas de estrellas, *tanto como* para el público, que se mete en el cuadro, más bien, inscribe las emociones que escucha ... en sus propias historias...» (Frith, 2014: 369). Las canciones de pelea llevan a un extremo ese juego.

### 3.3. Análisis de las canciones

#### 3.3.1. «Olvídame y pega la vuelta»

«Olvídame y pega la vuelta» es una canción que pone en escena a una mujer y a un varón que sostuvieron una relación de pareja que se ha roto. Tras conocer que él ha vuelto con intención de reiniciar la relación, ella le pide vehementemente que se vaya y que la olvide, esgrimiendo una serie de argumentos. El tema tiene dos partes con la misma estructura: la primera se inicia con un soliloquio de carácter narrativo en el que ella cuenta su historia al público (mirando a cámara en el video, y al público en los *shows*). En términos narrativos se trata de la pérdida de un *objeto de valor* (a partir de ahora OV), la relación afectiva («Hace dos años y un día que vivo sin él»), y la adquisición de un nuevo OV, la autonomía, mediante un *programa narrativo* de adquisición de competencia<sup>9</sup> («y aunque no he sido feliz/ aprendí a vivir sin su amor»). El tono emotivo predominante es la tristeza.

En el inicio, hay un paralelismo musical que acompaña al texto puesto que la melodía de la segunda frase constituye una progresión prácticamente idéntica a la primera. Desde el punto de vista armónico, las frases musicales son simétricas: en la primera, de la tónica (Re m) va hacia la dominante (La M7); en tanto, la que sigue continúa la función dominante para cerrar en la tónica inicial (figura 1). Desde el punto de vista textural, en toda esta parte, la voz de la protagonista (emitida casi como un susurro) está acompañada solamente por los arpeggios de la guitarra, acentuando la sensación de tristeza.

La tensión se desata en el cuarto verso. En el texto se manifiesta con la conjunción adversativa (pero) que contrapone el olvido (como aprendizaje de la autonomía) con el regreso de él. Musicalmente, la

9. La narratología greimasiana propone una serie de herramientas de análisis muy versátiles para trabajar este aspecto de las letras. Así, los sujetos de las acciones narrativas actúan en función de la adquisición o pérdida de objetos valiosos (entendidos en un sentido muy amplio), motivados también por los estados pasionales que desata la conjunción o disyunción con dichos objetos. Las acciones se van articulando entre sí formando *programas narrativos* de distinto tipo que van estructurando la trama (Henault, 1979).

Figura 1. Paralelismo literario y musical.

Transcripción: Gianni Danilo Pesci.

tensión se corresponde con el V grado (La M7) para cerrar en Re m, retornando a la sensación inicial (figura 2).

A partir de ese momento comienza el diálogo, la tensión no para de aumentar y la dominante emocional pasa de la tristeza a la ira con una estrecha articulación entre texto y música:

La pregunta inicial de ella («¿Quién es?»), se musicaliza por medio de un salto de 8va ascendente en Re m; la respuesta del interlocutor («Soy yo») en la misma tonalidad se corresponde con un salto descendente que cierra en la fundamental del acorde de tónica. La siguiente pregunta («¿Qué vienes a buscar?»), también por medio de salto y giro melódico ascendente, instala el IV grado sobre el cual se produce la respuesta («A ti») en descenso de 3.<sup>a</sup> menor. La afirmación «ya es tarde» se produce sobre una armonía en el V grado; y en ese mismo acorde con salto descendente de una nueva 3.<sup>a</sup> menor, el interlocutor pide explicación («¿Por qué?»). La respuesta es contundente: «Porque ahora soy yo la que quiere estar sin ti» (figura 3).

Tal contundencia queda plasmada a través de la aceleración del ritmo armónico y de la secuencia V7, Im, V7, Im. La ira que ha ido *in crescendo* estalla en el comienzo del estribillo con un acorde en la Dominante (V7) sobre el nexos consecutivo «Por eso», marcado por toda la banda, —seguido por un salto ascendente de novena que introduce una apoyatura disonante que genera tensión—, y resuelve en la tónica, para expresar una primera exigencia («Vete»). Las dos enumeraciones de sustantivos (nombre, cara, casa; ojos, manos, labios) se corresponden con un giro melódico que se repite para cada palabra y

Figura 2. Tensión sobre nexos adversativo «Pero».

Transcripción: Gianni Danilo Pesci.

Figura 3. Diálogo (segunda estrofa).

5 Do M Do M7 Fa M La M Re m

Ya.un que no he si do fe liz a prendí a vi vir sin su-a mor Pe ro al ir...el vi dan do de pron to.u na no...che vol vio. ¿Quién

9 Re m Sol m La M7 Re m La M7 Re m

es? soy yo Qué vie-nes a bus car? A ti Ya.es tar-de ¿Por qué? Por-que a ho ra soy yo la que quie re.es tar sin ti Por e-so ve

Transcripción: Gianni Danilo Pesci.

que en la segunda secuencia se reitera pero un tono más abajo (progresión melódica). En estas intervenciones se interpolan dos comentarios de él: «Jamás te pude comprender» y «Estás mintiendo ya lo sé». La música que se le adjudica a estas intervenciones contrasta con la fuerza expresiva de los reclamos femeninos pues se trata de una especie de bordadura alrededor de las notas Sol (1.<sup>a</sup> vez) y La (2.<sup>a</sup> vez). El comentario que alude a que ella miente, provoca una reacción que constituye el clímax de la canción: nuevamente el imperativo «Vete», ahora en Re M7 y con un salto de 4.<sup>a</sup> justa descendente, seguido de un motivo melódico que se repite igual sobre las frases «olvida que existo», «que me conociste»; y que varía su final para ir al IV grado (Sol m) en la expresión «y no te sorprendas». A partir de ese Sol m, en el último verso («Olvidate todo que tú para eso tienes experiencia») el retorno a la tónica (Re m) reforzada por la cadencia auténtica V-I, vuelve a crear el clima con el que se inició la canción. Lo que intentamos mostrar es que toda la estructuración sonora tiende a instaurar el predominio de la voz femenina sobre la masculina, apoyando así la tensión que se construye narrativamente entre las posiciones de ambos protagonistas. Dicho predominio se acentúa en la segunda parte, cuando se despliegan las acciones y razones del varón.

En la primera estrofa de la segunda parte, después del desborde de ira femenina, el varón realiza una especie de defensa sobre el mismo desarrollo melódico/armónico. Pero vale la pena detenerse un momento en la naturaleza de sus argumentos. El hombre se justifica diciendo que partió «en busca de emociones», «de un mundo de sensaciones», que finalmente no encontró. De hecho, descubrir que era «todo una gran fantasía» fue lo que lo impulsó a volver, al entender que «quería las cosas que viven en ti». De manera que, en términos

Figura 4. Estribillo.

9 es? Soy yo ¿Qué vie-nes a bus car? A ti Ya.es tar-de ¿Por qué? Por-que a ho ra soy yo la que quie re.es tar sin ti Por e-so ve

13 - te, ol-vi-da mi nom-bre mi ca - ra mi ca - sa Y pe-ga la vuel - ta Ja-más te pu-de com-pren der Ve

16 - te, ol-vi-da mis o - jos mis ma - nos mis la \_\_\_\_ bios, Que no te de-se - an E-stás min-tien-do ya \_\_\_\_ lo sé Ve

19 ol - vi - da que.ex i \_\_\_\_ sto que me co - no - ci - ste, Y no te sor - pren-

21 - das. ol - vi - da de to - do que tú na - ra e - so tie - nes ex - ne - rien - cia.

Transcripción: Gianni Danilo Pesci.

narrativos, podemos definir el periplo de este actor como un *programa narrativo de adquisición de un saber*: las «sensaciones» y «emociones» son del orden de la fantasía. Ese saber lo lleva a poner en valor (aunque tarde) «las cosas que viven en ti», que se presentan entonces como algo opuesto a la fantasía, es decir, real. Ese recorrido de descubrimiento muestra, a nuestro juicio, la oposición dramática de la moral de la pasión y la moral del matrimonio. Las «sensaciones» y «emociones» son figuras (aunque bastante devaluadas) de la búsqueda de la llama que consume, del frenesi, que exige la retórica del amor pasión. Mientras que «las cosas que viven en ti» refieren a los valores del amor matrimonial: cariño, estabilidad, seguridad, etc. Y esa historia podría ser una de muchas, tanto ficticias como reales, si el intento de retorno no tropezara con el saber que adquirió la mujer durante ese tiempo: el saber sobre el valor de la autonomía y el empoderamiento que trae como consecuencia. Por eso, en el estribillo, la ira femenina vuelve a desplegarse y el proyecto de retorno resulta rechazado. Cabe aclarar que, dentro de la estructura patriarcal, la ira o simplemente los cambios de humor se atribuyen principalmente a las mujeres. Esta atribución ha sido utilizada como herramienta de control y sometimiento de las mujeres cuando estas no responden a los mandatos de una sociedad dominada por el patriarcado. En cambio, la ira femenina en las canciones de Pimpinela adquiere otra connotación. A través de esa emoción, expresa su des-

contento, se enfrenta al varón dejándolo sin argumentos hasta hacerlo callar, en algunos casos.

La música contribuye al predominio del punto de vista femenino y se articula no solo con las historias narradas sino también con una dimensión muy importante en las canciones de pelea: la dimensión polémica. Se trata de dos personajes que disputan en escena. Y en esa disputa las emociones y las razones se atraviesan y condicionan mutuamente. Según Raphaël Micheli (2011), las emociones no solo pueden ser herramientas retóricas para persuadir a alguien, sino que ellas mismas pueden ser objeto de argumentación. Dicho en otros términos, en ciertas ocasiones el objeto mismo de una disputa es la justificación, puesta en valor o legitimación de una emoción (la compasión, la indignación, etc.).

En las canciones de pelea de Pimpinela, los argumentos que legitiman la ira del personaje femenino son abundantes y potentes: él la abandonó, él la engaña, él incumplió sus promesas. Los argumentos del personaje masculino, expresados de forma siempre balbuceante, se fundan en un lugar común: el varón que busca las «emociones», las «sensaciones», las «ilusiones» fuera del matrimonio. Pero ese lugar común expresa, justamente, lo que las canciones manifiestan. En ellas, no se cuestiona al matrimonio monogámico patriarcal sino al permiso implícito que los varones han tenido para incumplirlo. Nuevamente, el juego teatral de las canciones de pelea, potencia ese efecto: de lo que se trata no es de persuadir a los personajes que representa Joaquín (escena representada), sino de persuadir a la audiencia (situación teatral) acerca de la justicia de la ira femenina.

### 3.3.2 «A esa» y «Una estúpida más»<sup>10</sup>

En estos casos las estructuras narrativas se complementan y se estructuran explícitamente alrededor de la infidelidad del marido. El protagonismo de la voz femenina que realiza los reclamos es aún mayor

10. Los videos que tomamos como base para el análisis, están disponibles en las siguientes direcciones: «A esa»: <https://www.youtube.com/watch?v=vdFCr0XOu7o>  
«Una estúpida más»: <https://www.youtube.com/watch?v=tpN3S1aIWyM>

que en la canción anterior, mientras que él justifica muy brevemente su infidelidad, en la segunda parte de cada pieza.

En ambas canciones, la pelea se desata por un estallido de ira de la mujer, apuntalada por estrategias armónicas, melódicas y texturales similares al ejemplo anterior. De manera que, también aquí, la música refuerza el estallido de ira que al mismo tiempo se dice y se actúa.

En «A esa», Lucía Galán interpreta el papel de la esposa que ha descubierto la infidelidad, e interpela al marido desafiándolo a que traiga a *esa* (la amante) a ver si es capaz de ocupar su lugar.

Desde el punto de vista narrativo, la esposa y «esa», son portadoras de valores diferentes y contrapuestos, que expanden la oposición que veíamos en la canción anterior entre moral de la pasión y moral del matrimonio. La amante encarna, desde el punto de vista del marido infiel, las «ilusiones perdidas», las cosas que la esposa ya no le da. Desde el punto de vista de la esposa encarna una idea de belleza y de sensualidad (va «vestida de princesa», «siempre está dispuesta»), es decir de «alegría». Esa alegría se opone a una serie de elementos que representan el lugar de la esposa en el matrimonio: la estabilidad frente a la fugacidad («te hace feliz una hora por día»); el compromiso frente a la liviandad («no le toca vivir ninguna tristeza, todo es alegría»); el trabajo doméstico frente a la diversión («que recoja tu mesa, que lave tu ropa»).

En este caso, nuevamente, el predominio del punto de vista femenino es abrumador. La debilidad de la posición del marido se manifiesta en el texto y en la música: sus argumentos y su voz son balbuceantes. En el estribillo (donde se manifiesta el desborde de ira) la voz de Lucía se destaca muy notablemente. Incluso en la cantidad de versos que canta cada uno (45 de Lucía contra 21 de Joaquín) se nota el predominio del punto de vista femenino.

En «Una estúpida más», el estallido de ira se inicia en el comienzo mismo de la canción, se prepara desde el dramatismo de la introducción instrumental y nuevamente corre por cuenta de la mujer. Pero esta vez es la amante quien reclama el incumplimiento de la promesa hecha por el hombre de abandonar a la esposa: me engañaste, me mentiste, jugaste conmigo, te burlaste, me usaste, me tomaste y ahora me tiras... El engaño, en síntesis, consiste en que «me pediste que espere por ti y hoy te quedas con ella».

Por su parte, la música contribuye a reforzar las acusaciones de ella y los descargos de él recurriendo a las mismas ideas musicales que aíslan algunas palabras («me engañaste», «me mentiste») para continuar con parlamentos ininterrumpidos generando tensión («Me dijiste que desde aquel día ya no la veías»; «Y seguí siendo solo en tu vida una compañía»; «Me tomaste cuando te hice falta y ahora me tiras»; etc.).

Nuevamente la posición del varón es sumamente débil. En buena parte de la canción se limita a oponer la interjección negativa a las afirmaciones de su amante, o, esgrime justificaciones débiles empleando la misma melodía que su contrincante.

Al descargo y confesión de él («a pesar de quererte a ti no he dejado de amarla»), ella responde asumiendo haber sido engañada («Al fin yo he sido en tu vida una estúpida más») con dos frases instaladas en la porción más aguda del ámbito de toda la canción. La segunda («que viene corriendo a buscarte cuando ella se va») es una progresión de la primera, un tono más grave, y se caracterizan por la insistente declamación del texto en una sola nota con un giro cadencial al final. Este momento en el que estalla la ira constituye el clímax de la pieza y se logra a través no solo del perfil melódico, del volumen de la voz (y de la banda), sino también de la *performance* que incluye la gestualidad y una emisión desgarrada de la voz.

En este tema hay un giro sumamente importante para nuestro argumento en la relación que venimos describiendo entre la moral de la pasión y la moral del matrimonio. En «A esa» y en «Olvídame y pega la vuelta», la moral de la pasión está aludida como «emociones», «sensaciones», «fantasías». Incluso la esposa construye su propia fantasía sobre la amante cuando la imagina «vestida de princesa» y «siempre dispuesta». Pero en esta canción, que pone en escena el discurso de la amante, la tensión entre pasión y matrimonio aparece de otro modo. El estallido de ira se produce por la frustración ante la imposibilidad de concreción de un *programa narrativo* que se infiere de toda la trama de la canción. El varón ha incumplido la promesa de abandonar a la esposa para quedarse con la amante, que pasaría así a ocupar el lugar de esta. Esa es la cuestión central, que aparece en los diferentes reclamos de la mujer: a) le reclama que sigue siendo en su vida «solo una compañía», y así revela que esperaba ser algo más que

eso; b) le reclama haber sido usada, haber sido «tomada» según la necesidad masculina, y después descartada. El reclamo muestra dos formas distintas de vivir el compromiso en la relación sexoafectiva; c) pero le reclama, fundamentalmente, el incumplimiento de una promesa. La promesa implícita en el pedido de que lo esperara, y que queda rota al decidir quedarse con la esposa.

De manera que en la ira de la amante engañada lo que subyace es lo que, con Castoriadis, podemos llamar una *significación imaginaria*,<sup>11</sup> que ha estado vinculada a las relaciones amorosas a lo largo de toda la modernidad: la idea según la cual el amor apasionado, con toda su retórica de la elevación, pero también de la sensualidad, de la llama que consume y el frenesí, ese amor, es el amor verdadero. Y, a diferencia del amor cortesano, ese amor verdadero, debe conducir al matrimonio, como su fundamento. En diversos géneros discursivos que van desde la novela al teatro y desde el folletín a la telenovela, más allá de algunas excepciones, la aventura amorosa termina con el beso de los amantes que han superado los obstáculos, en un final feliz que da comienzo al matrimonio. Según Giddens esto genera una situación paradójica puesto que lo que llama el «amor romántico», en su complejidad, implicaba cierta posibilidad de conexión y de relaciones más igualitarias entre los amantes. Y, sin embargo, ese potencial:

[...] quedó frustrado por la asociación del amor con el matrimonio y la maternidad; y por la idea de que el amor verdadero, una vez encontrado, es para siempre. Cuando el matrimonio, para parte de la población, efectivamente era para siempre, la congruencia estructural entre el amor romántico y la relación sexual quedaba cortada. El resultado puede haber sido, frecuentemente, años de infelicidad, dada la precaria conexión entre el amor como fórmula de matrimonio y las demandas de conservarlo más tarde (Giddens, 1995: 51-52).

11. En la perspectiva de Cornelius Castoriadis (1993), lo imaginario no debe entenderse como lo fantasioso, lo inexistente, falso en el sentido de no verificable, opuesto por tanto a lo verdadero. Lo imaginario es más bien una capacidad radical de creación específicamente humana. La capacidad de creación de significaciones imaginarias es lo que permite a las sociedades fundar un mundo con sentido, un «cosmos» social.

Según De Rougemont (1959), el cine de Hollywood termina de cano- nizar la secuencia deslumbramiento / amor pasión / obstáculos / final feliz / matrimonio. Pero en la canción romántica, como ya había seña- lado De la Peza para los boleros (1999), los momentos de deslumbra- miento, pasión y obstáculos están mucho más presentes que el final feliz, y muchísimo más que la felicidad matrimonial. Es como si en la misma canción romántica se expresara esa narrativa que articula amor pasión y matrimonio, y al mismo tiempo se mostrara sus fisuras.

En el caso del dúo Pimpinela, las frustraciones de los personajes de las canciones analizadas provienen de que, aún en la crisis, en la pelea y en la ruptura, siguen atravesados por esa doble moral (la de la pa- sión y la del matrimonio), que es al mismo tiempo un *doble mandato*: vivir el amor apasionadamente, pero también construir un matrimo- nio monogámico orientado a la estabilidad y a la procreación. Lo que los personajes femeninos de las canciones analizadas cuestionan, no es el matrimonio en sí. Ni siquiera los rasgos estereotipados del lugar de la esposa. Lo que la esposa cuestiona es la ruptura del contrato del mandato del matrimonio monogámico y la injusticia que conlleva. La amante reclama por el incumplimiento de la promesa de constituir un nuevo matrimonio monogámico después de abandonar a la esposa. El varón, solo balbucea débiles excusas, que no dejan de aludir a las «emociones» y a las «ilusiones perdidas». Según la mirada de Lucía Galán, eso explica la popularidad de las canciones de pelea. En sus palabras:

[...] considero que el gran punto a favor para nuestra escalada de po- pularidad fue el personaje que yo encarnaba. A principios de los ochenta, la realidad de las mujeres era muy distinta de las escenifica- ciones que cantaba yo: mi personaje no solo no permitía la mentira, la traición y el engaño, sino que además rechazaba el machismo, tan arraigado en esa época [...] fui de un día para otro, la «heroína» de las latinas sumisas del continente: las que agachaban la cabeza y no se atrevían a mirar a los ojos a sus maridos. Las que vivían sometidas [...] por el poder que les daba ser ellos los que ganaban dinero [...] habilitándolos a tener amantes y ser culturalmente aceptados por la sociedad (Galán y Galán, 2017: 81).

Pero el predominio del punto de vista femenino en las canciones de pelea muestra algo más. Las mujeres de las canciones expresan, en sus estallidos de ira, que no están dispuestas a seguir tolerando esa especie de trampa que ha permitido a los varones moverse de un modo diferente en la trama del doble mandato. La trampa que les ha permitido, en la sociedad patriarcal, dos ventajas, o mejor dos privilegios: a) disponer de la independencia económica y del acceso al espacio público, cosa que a las mujeres se les ha negado al estar confinadas a la vida y al trabajo doméstico; y b) poder faltar al contrato monogámico sin sufrir una sanción social equivalente a la que reciben las mujeres por la misma causa.

#### 4. Conclusiones

Los privilegios masculinos, que se cuestionan en las canciones de pelea, pueden comprenderse mejor si se tiene en cuenta que, más allá de la paradoja que señala Giddens, la narrativa que tiene como significación imaginaria central la secuencia amor pasión/matrimonio, ha tenido una función ideológica fundamental en el disciplinamiento de las mujeres. Según ha mostrado Silvia Federici, ese disciplinamiento fue parte sustantiva del proceso de acumulación primitiva del capitalismo. En ese proceso, y ante la necesidad de acumular una fuerza de trabajo sometida al régimen del salario, a los trabajadores varones les correspondió la esfera de la producción, y a las mujeres la de la *reproducción*. Y la manera de convertir a las mujeres en una máquina de reproducir, era confinarlas a las tareas domésticas y al cuidado de los hijos y del marido (Federici, 2010). Semejante disciplina requería un enorme trabajo discursivo que, por una parte, apuntaba a fijar la jerarquía marido/esposa, que Federici observa, por ejemplo, en *La fierecilla domada*, de Shakespeare, aunque los ejemplos podrían multiplicarse. Pero, por otra parte, era necesario construir consenso, generar aceptación. La enorme difusión del amor romántico, el amor verdadero como fundamento del matrimonio, formó parte de ese esfuerzo discursivo.

Lo que sostenemos es que la respuesta afectiva que obtuvieron las canciones de pelea del dúo Pimpinela desde principios de la década de

los ochenta, se debe a que muchas mujeres encontraron allí un modo de expresar un malestar que todavía no tenía un discurso en el que pudiera ser nombrado y pensado. Todavía las luchas del feminismo no habían logrado poner en la agenda pública las conceptualizaciones del patriarcado que hoy ocupan un lugar central.

Pero esa respuesta afectiva fue posible debido a la fuerza expresiva lograda por la articulación de elementos textuales, sonoros y performativos, como hemos intentado demostrar en los análisis desarrollados. Una articulación que se estructura en el marco de un dispositivo de enunciación original, distintivo y que hasta cierto punto introduce elementos de ruptura en relación con los duetos pop tan característicos en la canción romántica.

Las canciones de pelea expresaban ese malestar de las mujeres que estaba allí, en solución. Un malestar que anunciaba cambios en las sensibilidades, significados y valores que ya se empezaban a manifestar. Y en los *shows* del dúo Pimpinela, el ritual de las canciones de pelea ofrecía una suerte de resolución simbólica (Jameson, 1989) a un conflicto que en la realidad estaba (aún está) lejos de resolverse.

## Bibliografía

- Agawu, Kofi (1992). «Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied”», *Music Analysis*, vol. 11, n.º 1 (marzo), págs. 3-36.
- Austin, John (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Mexico.
- Basarte, Ana y Dumas, María (2012). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, UBA, Buenos Aires.
- Benveniste, Emile (1977). *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia-Rivera, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1993). *La Institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Danuta T. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Homo Sapiens, Rosario.

- (2015). *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*. EDUVIM, Villa María, págs. 161-208.
- De la Peza, María del Carmen (1999). «El bolero y sus formas de decir amor», en *Anuario UAM. Departamento de Educación y Comunicación*, México, págs. 233-251.
- De Rougemont, Denis (1959). *El amor y occidente*, Sur, Buenos Aires.
- De Toro, Fernando (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires.
- Galán, Lucía y Galán, Joaquín (2017). *Hermanos. La verdadera historia*, Planeta, Buenos Aires.
- Giddens, Anthony (2008). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Cátedra, Madrid.
- González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet, Buenos Aires.
- Guerrero, Juliana (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización», *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 16.
- Halperin, David (1985). «El Eros platónico y lo que los hombres llaman amor», en *Revista Ancient Philosophy*, 5, págs. 161-204.
- Henault, Anne (1979). *Las claves de la semiótica. Introducción a la semiótica general*, Presses Universitaires de France (P.U.F.), París.
- Jameson, Frederic (1989). *Documentos de cultura/ Documentos de barbarie*, Visor, Madrid.
- Madrid, Alejandro (2016). «Más que “tontas canciones de amor”: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s», en Ulhoa, Martha y Perira, Simone (organizadoras), *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*, Folio digital, Río de Janeiro.
- Matos, Cláudia Neiva; Travassos, Elizabeth y Teixeira de Medeiros, Fernanda (organizadoras) (2008). *Palavra cantada. Esaios sobre Poesia, Música e Voz*, Viveiros de Castro Editora, Río de Janeiro.
- Micheli, Raphaël (2011). «Las emociones como objetos de construcciones argumentativas», en revista *Versión*, n.º 26, UAM-X, México.

- Milanesio, Natalia (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Neiva de Matos, Claudia (2008). «Poesia e Música: laços de parentesco e parceria», en Matos, Cláudia Neiva; Travassos, Elizabeth y Teixeira de Medeiros, Fernanda (org.), *Palavra cantada. Esaios sobre Poesia, Música e Voz*, Viveiros de Castro Editora, Río de Janeiro.
- Party, Daniel y Kalawsky, Andrés (2020). «Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop», en *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2/2.
- Pereira, Simone Luci (2016). «Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina», en Ulhoa, Martha y Pereira, Simone (org.), *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*, Folio digital, Río de Janeiro.
- Ulhoa, Martha y Pereira, Simone (organizadoras) (2016), *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*, Folio digital, Río de Janeiro.
- Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Barcelona.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Península, Madrid.

Edición no venal