

# E

## stereotipos y estrategias de seducción en la canción romántica

Silvia Tabachnik

*Hoy en día y en nuestro ámbito cultural la canción romántica, más allá del aparato comercial en que está implicada, ocupa de manera casi exclusiva el espacio de una poética oral colectiva de contenido amoroso.*

*El texto que aquí se presenta forma parte de una investigación que propone analizar la inscripción de lo codificado y lo simbólico en el género "canción romántica". En este trabajo se plantea que las marcas del género, es decir, las huellas de la norma de escucha a nivel textual, responden a un código de referencia que se ha denominado "Código de lo verosímil pasional", conjunto heterogéneo de valores del orden de la opinión que coexisten en el terreno imaginario de la representación colectiva de la experiencia amorosa.*

*La presencia del código, pues, está marcada en el texto por ciertos índices de verosimilitud que el receptor deberá decodificar. Este mecanismo se sustenta en el determinismo, principio fundamental de una psicología proyectiva, de carácter colectivo, tal como la concebía la retórica aristotélica.*

*Por lo que respecta a la calificación de los personajes, el determinismo implica interpretar sus actos, conductas, actitudes y declaraciones como consecuencias o efectos de una ley psicológica impersonal de carácter universal que funciona como causa primera y omniexplicativa, como factor de cancelación de la diferencia en la norma de asimilación de lo particular en lo general.*

### I. Los estereotipos

*En la canción romántica, la decodificación sustentada en el determinismo causal se traduce en la reconstrucción de ciertas figuras estereotipadas o estereotipos caracterológicas con que el código describe, delimita y sanciona los "atributos" de lo masculino y de lo femenino en la relación amorosa.*

*El estereotipo funciona como lugar de reconocimiento y de identificación. Es un modelo, un paradigma y también una imagen, aunque no forzosamente una idealización.*

*Sin pretensiones de exhaustividad, es posible concebir una especie de "léxico" de los estereotipos caracterológicos más recurrentes, aquéllos que pueden considerarse "clásicos" en la canción romántica. Lo que se propone es algo así como un vocabulario de los estereotipos "clásicos" indicando algunas constantes de la calificación y tratando de respetar y reproducir, en lo posible, las expresiones con que los describe el código de verosimilitud.*

### ELLOS

*el experto-iniciador:*

El "mero galán", se aproxima al paradigma del macho: viril, seguro, decidido, "sabe lo que quiere y cómo obtenerlo". "Maduro", tantito cínico y tantito escéptico. Profundo conocedor en materia de "mujeres". Su función fundamental es la de maestro en el arte del erotismo. Es el que deja "marcada" a la mujer, o sea, "el primer hombre", ese que ella "jamás



FOTO: VIII Concurso de fotografía antropológica 3er. lugar Pablo Labastida

podrá olvidar”, el que “la hizo mujer”, el que le “enseñó todo lo que sabe. . .”

Si las “circunstancias” le impiden asumir el papel de iniciador, se convierte en *el amante-insuperable*.

*el infiel-arrepentido:*

Torturado, atormentado. Se inculpa, se autodenigra. “El no la merece”, fue tentado, no supo resistir, pero “Ella es la única”, “jamás podrá amara otra”, las demás son “tan sólo aventuras pasajeras”; Ella, la única verdad.

*el romántico-soñador:*

Empecinado constructor de utopías y sostenedor de promesas desmesuradas: él la hará “eternamente feliz”, “cada minuto, cada instante” de su vida, la llevara a “volar entre las nubes”, la “llenará de flores”, no cesará de escribirle “mil poemas de amor”, le cantará “día y noche y noche y día”. El amor es su “única ley”.

*el pecador-extraviado:*

El “Universo” son ellay él. Hipérbole del *infiel-arrepentido*. El “lo ha probado todo”, “fue de todo y sin medida”. “Ha caído muy bajo”, “ya ni sabe quién es. . .” pero por ella, sería capaz de “volver a empezar”. Ella es “su luz, su estrella, su esperanza”.

O bien:

El “no la merece”. Es “mejor que ella se aparte” y que “siga su camino”, “ya encontrará un hombre que merezca su amor”. El “le haría mucho daño”.

*el desvalido:*

Figura recurrente del abandonado. Infantiliza-

do, sentimental, quejoso por convicción. El mundo se desmorona, ella no está. Rememora y exalta: “Nunca volverá a tener lo que ella le dió” y ella “nunca volverá a tener lo que él le dió”.

“Ya nada tiene sentido”. Nunca dejará de esperarla. Y cuando ella vuelva “todo será igual que antes. . .” Él “creyó en ella”, él “la hizo mujer”, pero en ella “todo era falsedad”. Ya no le importa. Se marcha para siempre (“mordiéndose de rabia y de tristeza”) y “que sienta con el otro lo que en su día sintió con él. . .”

*el crédulo-traicionado:*

*el subyugado:*

“Arrastrarse a sus pies”; “recoger las migajas de su amor”. “Uno no es lo que quiere sino lo que puede ser”.

## ELLAS

### LAS HECHIZADAS

*la fiel-abnegada:*

Sufrida, resistente. Ella “siempre comprende y perdona”.

La que le “cura las heridas”, “la que espera en el hogar”.

*la redentora:*

Ella “sabe muy bien” que él “ha caído muy bajo” pero con ella él puede “empezar una vida nueva”. (ella se hace cargo)

*la poseasa:*

“La esclava de honor que le sirve el amor cuando él lo desea”, su muñeca, su juguete. Su “corriente la ha arrastrado” y ahora “flota a la deriva”.

*la romántica-espiritual:*

Todo es “maravilloso”.

El "sol brilla y él le da la mano". "No hay nada que temer". "El mundo es perfecto". "Juntos son indestructibles"; "su amor es eterno", "morirán juntos"; incluye *la ingenua-principiante*: El "la hizo mujer". "Ahora todo es distinto". "Ella será siempre suya". "No lo dejará jamás. . ."

### LAS HECHICERAS:

#### *la tentadora-fatal:*

La figura es clásica: la irresistible, la que "arrastra" al pecado, la que "destruye la dignidad" del hombre. Ella "nunca supo amar"; para ella "el amor sólo es un juego"; "todas sus palabras son falsas". Voluble y mentirosa "no tiene corazón".

#### *la tentadora-inocente:*

Infantil, despreocupada, como "mariposa-que-vuela-entre-las-rosas", caprichosa, la que "lo vuelve loco", la que "le quita el sueño"; apasionada, vehemente, ella "no sabe que el amor no es juego".

### LAS DESENCANTADAS

#### *la desengañada:*

Antes, *ilusa-sentimental*. Todos sus "castillos en el aire" se desmoronaron. Él "le mintió, él le dijo que la amaba y no era verdad". Su "rey" era "un monstruo de piedra". Ya "nunca jamás volverá a creer en ningún hombre. . ."

#### *la "auténtica-liberada":*

Ella "cambió", ya no es "la de antes". (La liberada lo es siempre *por culpa* de él).

"Aprendió a conocerse a sí misma"; ahora "sí sabe lo que quiere" y "dice su verdad", "de frente". Qué más da "lo que piense la gente". Además: "ahora va a ver él de lo que ella es capaz". Su discurso se dirige a un interlocutor, una figura masculina, cuya imagen resulta bastante incierta, no está asimilada al código, no corresponde a un estereotipo de lo masculino. Podría denominársele "*el obtuso-engreído*"; aquél que se cree "muy hombre" pero que "no entiende y nunca entendió nada de ella".

#### *la pecadora-extraviada:*

También "por culpa de él". También ella "creía en el amor". Ahora "ya no le importa nada", "perdió su dignidad" porque "cuando entregó su corazón" la traicionaron. Ahora "se entrega a cualquiera", "ya no siente nada": "su corazón está muerto".

### LOS ESTEREOTIPOS SIN VOZ:

#### *La inaccesible:*

Clásica figura de la poesía amorosa masculina. Es la "estrella" inalcanzable, siempre lejana, distante, irremediablemente ausente. Ideal de lo femenino perfecto. Intangible. Destinataria de pasiones siempre confesadas a un tercero; a ella no se le habla, se le admira en silencio.

#### *el férreo-indiferente:*

Versión masculina de lo inaccesible. El que ni se da cuenta que ella "se muere

de amor”, que “por él dejaría todo”, que por “una mirada suya le entregaría el alma”. Ella “se consume de pasión” y él “ni siquiera se ha dado cuenta que ella existe”. Ella sería su esclava, su sombra...

Los estereotipos mudos son aquellos que sólo aparecen en el discurso del otro. Carecen de voz puesto que no son sujetos del discurso amoroso, en la misma medida en que no son sujetos de la pasión.

El estereotipo, pues, no es sólo un mecanismo de cristalización de la calificación; es también un micro-relato, un núcleo narrativo o, si se quiere, el *condensado de una biografía imaginaria*. Generalmente funciona por pares según una combinatoria que se actualiza de maneras diferentes para cada texto. Aún así hay ciertos pares recurrentes cuya constancia permite considerarlos *estereotipos caracterológicos binarios*, modelos clásicos de “parejas verosímiles”. De su conjunción resulta en el texto una connotación global de *sensualidad* (acento sobre el erotismo, alusión al amor físico, exaltación de las sensaciones ligadas al cuerpo, etc.) o de *espiritualidad* (platonismo, idealización, exaltación del sentimiento, etc.). Es evidente que la antítesis “*espiritualidad/sensualidad*” funciona también como un estereotipo.

Indicaré a continuación algunas de las combinaciones más frecuentes. La flecha doble indica que el discurso es reversible, es decir, que puede ser enunciado por una u otra figura indistintamente; la flecha simple indica que sólo una de las direcciones tiende a actualizarse en los textos de la canción romántica. Las siglas S y E indican respectivamente el predominio de las connotaciones de “sensualidad” y “espiritualidad”; el signo + señala las situaciones paradigmáticas respecto de esta oposición connotativa; “ $\phi$ ” se refiere a la ausencia de marca en este sentido.

I. <i>el experto-iniciador</i>	<i>la ingenua-principiante</i> <i>la romántica-sentimental</i> <i>la auténtica-liberada</i> <i>la posea</i>	S+ S S+ S+
II. <i>el romántico-idealista</i>	<i>la inaccesible</i> <i>la pecadora-extraviada</i> <i>la romántica-sentimental</i>	E+ E/S E+
III. <i>el crédulo-traicionado</i>	<i>la pecadora-extraviada</i> <i>la "auténtica-liberada"</i> <i>la tentadora-fatal</i> <i>la tentadora-inocente</i>	$\phi$ S+ S+ S
IV. <i>el subyugado</i>	<i>la inaccesible</i> <i>la pecadora-extraviada</i> <i>la tentadora-fatal</i> <i>la tentadora-inocente</i>	E/S S+ S+ S
V. <i>el infiel-arrepentido</i>	<i>la fiel abnegada</i> <i>la desengañada</i> <i>la "auténtica-liberada"</i> <i>la tentadora-fatal</i> <i>la tentadora-inocente</i>	E E S E E/S
VI. <i>el pecador-extraviado</i>	<i>la redentora</i> <i>la romántica-sentimental</i> <i>la fiel-abnegada</i> <i>la inaccesible</i>	E E E E
VII. <i>la "auténtica-liberada"</i>	<i>el obtuso-engreído</i>	$\phi$
VIII. <i>el férreo-indiferente</i>	<i>la posea</i> <i>la tentadora-inocente</i> <i>la tentadora-fatal</i>	S S S

Como seguramente se habrá notado, algunos de los estereotipos binarios constituyen modalidades de la relación amorosa planteada en términos de sado-masochismo. Una revisión de los pares más recurrentes indica que en los textos de la canción romántica no se ve favorecida la correspondencia *masculino: sadismo/femenino: masochismo*. Las situaciones son variadas y, en el nivel de los estereotipos, ambas figuras pueden asumir una u otra posición. Lo que es posible identificar en el código, son ciertos estereotipos marcados claramente por el masochismo o por el sadismo, tanto femeninos como masculinos. Indicar la marca sería redundante, está determinada en la calificación que se ha propuesto y en el nombre que se ha escogido para identificarlos. Lo importante, en todo caso, es señalar que la marca misma de “sadismo” o “masochismo” está incorporada a la calificación cristalizada en términos de “víctimas” y “victimarios(as)”. En el código, por ejemplo, *la fiel-abnegada* lleva una marca muy precisa de masochismo, lo cual no significa que en el campo simbólico la calificación se altere

en otro sentido o, sobre todo, que se mantenga ambivalente, puesto que lo que marca una relación de este tipo no es la polarización, sino precisamente la ambivalencia. Lo que el código no soporta es justamente lo incierto, los interrogantes sin respuesta.

## 2. Las estrategias de seducción

La identificación del estereotipo binario encuentra su correlato a nivel de lo que Kibedi Varga denomina la "situación interna" del texto.<sup>1</sup> En la canción romántica hay dos tipos de situaciones recurrentes; por un lado las de tipo descriptivo con predominio del elogio y la exaltación y, por el otro, las situaciones *connativas* entre las cuales es posible distinguir dos subtipos: la persuasión y su forma negativa, la disuasión y la acusación. A diferencia de las modalidades de persuasión, con claro predominio de la *impresividad*, la situación de acusación se define —dentro del marco de las situaciones connativas— por una acentuación de la *expresividad*. La relación entre los tres tipos de situación internas actualizables en el texto podría establecerse según el siguiente esquema:

	Descripción	Persuasión	Acusación
impresividad	—	+	+
expresividad	+	—	+

donde (—) indica grado débil y (+) grado fuerte.

El acento en la expresividad dota a los textos con predominio de la situación de acusación de una tensión de orden dramático. Una de las figuras recurrentes es la que Fontanier denominaba *imprecación* (incluida en su clasificación entre las pretendidas figuras de pensamiento) y que definía como la expresión de la ira ya que se vale de maldiciones y violentas promesas de venganza.<sup>2</sup> La imprecación constituye también una figura impresiva en la medida en que aparece como la forma extrema de la disuasión: precisamente, la intimidación.

Volviendo al juego de los estereotipos la *imprecación* predomina en aquellos textos donde se actualiza la combinación *el subyugado la tentadora fatal*. Por ejemplo:

“.....  
 porque tú, tú, tú,  
 tú, no tienes corazón  
 Tú, tú, tú,  
 ¿tú qué sabes del amor?  
 Maldita tú, tú, tú,  
 tú de hielo y yo de sol  
 .....

(de *Tú no tienes corazón*  
 autor: Herrero; int. Luis Miguel)

La imputación de falsedad indica un desplazamiento en el estereotipo masculino, en lugar de *el subyugado* aparece *el crédulo-traicionado*:

“.....  
 De pronto  
 mi vida se llenó de tu existencia  
 mi suerte se cambió con tu presencia  
 y descubrí que el mundo era bello  
 volar por los caminos del ensueño  
 Y fue creyendo en tí  
 sin sospechar  
 que sólo estaba frente a una profesional  
 de la mentira.  
 .....

(de *Mentira*, Budi Richard)

En este último texto, como siempre que se habla de abandono por parte de la mujer, el estereotipo femenino se desliza al de *la pecadora-extraviada*. Como se habrá observado los estereotipos de lo femenino y de lo masculino no son simétricos ni equivalentes. Por ejemplo, la figura de *el infiel-arrepentido*, de hecho no connotada negativamente, no encuentra su correspondiente en el estereotipo femenino. En la medida en que la calificación pasa de la indiferencia, la incapacidad de entrega de la mujer (*la tentadora-fatal*) al tema de la falsedad y la traición se va configurando el estereotipo de *la pecadora-extraviada*. Para el código, lo que en el hombre es “tan sólo una aventura pasajera” en la mujer es “pecado”, “traición” imperdonable. No creo necesario insistir sobre las connotaciones ideológicas de este fenómeno; el tema ya ha sido abundantemente tratado en otros ámbitos y en otros tipos de análisis.

En el discurso femenino la situación de acusación pone en juego los estereotipos del grupo de *las desencantadas*, la “pareja” más frecuente es la constituida por *la pecadora-extraviada* y *el experto-iniciador*:

“.....  
 Marcaste mi vida  
 dejándome olvidada aquí  
 .....  
 Dejé de ser tuya  
 fui de otro como fui de tí  
 .....”

(de *No soy una señora*  
 Autor: Fossati/Peter  
 Int.: Melissa)

Hay, sin embargo, ciertos textos de las desencantadas que se dirigen a una figura masculina indefinida; ya no se trata del estereotipo de *el infiel-arrepentido*, se trata de un amante, o más a menudo un esposo que ha decidido marcharse (infiel, tal vez, pero arrepentido no). El código no contempla esta situación tal vez por motivos similares a los que señalaba para el caso de *la pecadora-extraviada*.

Cuando uno de los estereotipos se desdibuja, su par correspondiente se ve también alterado. El estereotipo de *la fiel-abnegada* encaja perfectamente con el de *el infiel-arrepentido*, pero se agrieta cuando su correlato masculino no responde a la calificación cristalizada en la medida en que su conducta resulta precisamente, —para el código— *incalificable*.

En estas situaciones la figura femenina aparece como el resultado de una conjunción incierta de dos estereotipos: *la fiel-abnegada* / *la desengañada*. En el siguiente texto puede observarse la oscilación entre los dos estereotipos:

“.....  
 Te marchas con ella, no me cuentes  
 más mentiras, lo sé desde hace tiempo  
 no me digas que nuestro  
 amor se convirtió  
 en rutina.  
 Te marchas yo se que nada  
 puede detenerte  
 recoge tu equipaje y mucha suerte  
 quizá cuando regreses  
 no me encuentres.  
 No, ella no es mejor que yo, no,  
 no, te equivocas corazón, no,  
 es quizá un poco más joven  
 más hermosa  
 pero eso es poca cosa  
 si piensas que todo eso  
 yo te dí y más. ....”

(de *No es mejor que yo*  
 Autor: Jaén, Int.: Angélica María)

Tal vez la situación interna “clásica” de la canción romántica, es aquella denominada por la función *persuasiva*, que en los textos del discurso amoroso adopta la forma paradigmática de la *seducción*. Siguiendo las propuestas de un trabajo de C. Bremond sobre *El rol del “influenciador”*<sup>3</sup> trataré de determinar algunas de las *estrategias de seducción* a partir de lo que la retórica clásica, específicamente la de Fontanier, denominaba “pretendidas figuras del pensamiento”.<sup>4</sup>

**DEPRECACION:** equivale al ruego o la exhortación. Es el discurso por antonomasia de *el desvalido*. Por ejemplo:

“.....  
 Cariño mío vuelve a mi lado  
 y prométeme que  
 todo está olvidado.  
 Rompe el silencio  
 no me dejes caer así  
 regresa a mí. ....  
 .....  
 No, no,  
 no me desplaces, no me destroces  
 .....  
 No, no,  
 me echas a un lado, no me arrincones,  
 tú eres mi reina de corazones. ....”

(de *Reina de Corazones*,  
 Napoleón)

Pero la deprecación es también una de las estrategias privilegiadas del seductor, ya sea *el amante-insuperable* o *el experto-iniciador*:

“.....  
 Déjame  
 amarte, amor, deja, déjame,  
 díme que sí, díme que también  
 yo soy lo que quieres conocer  
 .....”

(de *Déjame*, Napoleón)

**JURAMENTO:** Bremond lo define como “la orden o la prohibición que una persona se intima a sí misma”.<sup>5</sup> Si en la deprecación, por lo general, los móviles son de tipo hedónico (tendientes a la satisfacción del deseo, a la obtención del placer) en este caso los móviles suelen ser más bien de tipo ético. El juramento es una estrategia típica de dos pares de estereotipos:

*el infiel-arrepentido  
el pecador-extraviado*

*la fiel-abnegada  
la redentora*

He aquí un ejemplo muy claro del segundo caso:

“.....  
Yo he rodado de aquí para allá  
fui de todo y sin medida,  
pero te juro por Dios  
que nunca llorarás  
por lo que fue mi vida  
.....”

(de *Mi vida*, int.: José José)

**CONMINACION:** equivale a la advertencia y, en su forma extrema, a la amenaza. Estrategia recurrente en la tópica de los celos:

“.....  
Cuando vayas conmigo  
no mires a nadie  
que tú sabes  
que yo  
no consiento un desaire.  
Que me sienta muy mal  
que tú vuelvas la cara  
cuando tienes al lado  
a quien tanto te ama. . . .  
.....”

(*Cuando vayas conmigo*,  
autor: Manuel Alejandro, Ana Magdalena, int.: José José)

La conminación es una estrategia recurrente en los textos de *la tentadora-fatal*:

“.....  
cuando ya no haya niebla,  
y te sepa querer,  
prepárate  
que noche a noche vas a ver  
lo que puede cambiar  
tu Cenicienta. . . . .  
que si tú eres volcán  
yo soy tormenta. . . . .”

(de *Prepárate*, autor: Bourbon int:  
Nydia Caro)

Finalmente, la estrategia de la amenaza suele coincidir con el par: *el crédulo-traicionado* *la pecadora-extraviada*:

“.....  
Y yo la voy a matar  
estoy siendo verdadero  
la mato dentro de mí  
antes que ella me mate primero.  
Abren camino, señores,  
pues de hoy en adelante  
yo soy un peligro. . . . .”

(de *Y yo la voy a matar*, Nelson Ned)

**EPITROPE y CONTRAFISION:** son dos figuras emparentadas con la ironía. Se trata de una estrategia de *disuasión* donde se simula aconsejar o recomendar aquello que se intenta evitar. La diferencia entre ambas figuras consiste en que en la epítrope los móviles son más bien de orden ético (relacionados con la obligación), en tanto que en la contrafisión serían más bien de orden hedónico. La epítrope aparece frecuentemente en los textos de *la fiel-abnegada*, de *el desvalido* y de *el crédulo-traicionado*.

“.....  
Vete a volar a otro cielo  
y deja abierta tu jaula  
tal vez otro gorrión caiga  
pero dale de beber. . . . .”

(de *Lo que no fue no será*, Napoleón)

Pero uno de los ejemplos más acabados de contrafisión es el texto de *Lo dudo* (autores: Manuel Alejandro y Ana Magdalena, int.: José José), extraño caso de oscilación entre dos estereotipos masculinos aparentemente inconciliables, *el amante-insuperable* y *el desvalido*:

“Anda y vé  
te está esperando  
anda y vé  
no lo hagas por mí  
si al fin y al cabo  
sólo somos amigos. . .  
Anda y vé  
te veo nerviosa  
anda y vé  
y que sientas con él  
lo que en su día  
tu sentías conmigo.  
Pero lo dudo  
conmigo te mecías en el aire  
volabas en caballo blanco el mundo  
y aquellas cosas no podrán volver  
Y es que lo dudo  
porque hasta a veces me has llorado

por un beso  
llorando de alegría y no de miedo  
y dudo que te pasa igual con él. . .  
.....”

Si, como se ha señalado, la vacilación del estereotipo podría explicarse en razón de que el otro, interlocutor o destinatario, no puede ser sujeto de una calificación cristalizada y, en tal medida, no ha sido asimilado al código, el factor fundamental de los desplazamientos en el sistema de estereotipos obedece a la naturaleza esencialmente *histórica* del “código de lo verosímil pasional”. Un código cultural es un terreno de acomodamientos y desplazamientos constantes, sometido a procesos de caducidad y de asimilación, donde ciertos sectores de sedimentación coexisten con zonas en movimiento, espacios de filtración o de resquebrajamiento. Incluso una captación sincrónica no puede pasar por alto los procesos de modificación provocados por la asimilación —aunque sea lenta, parcial y selectiva— del cambio social y de las transformaciones del pensamiento que ponen en crisis, o al menos cuestionan, los campos sedimentados de la opinión. Esto se percibe con mayor claridad en la canción de intérprete femenina: tras el estereotipo persistente de la mujer “que-vuela-entre-las-rosas”, la “que-sabe-a-chocolate”, la “reina-de-corazones”, el “cimiento-de-mi-hogar”, la que afirma: “sin tí ya no soy nada” y (reconoce) “me castigas, lo sé muy bien” o la que promete: “me vas a tener cuando tú lo quieras, del modo y manera que tú prefieras”, es posible percibir una voz de acentos diferentes, de una agresividad muy primaria, pero que no deja de perturbar en cierta medida el equilibrio codal. La que confiesa: “todo lo que ves cuando ya sabes, es fingido”. . . “todo lo que siento es hielo”; la que se observa: “tu muñeca (esa es) la que tienes arras-

trándose a tus pies. . . la esclava de honor que te sirve el amor cuando tú lo deseas”; la que se interroga: “pero por qué será que en el amor se quiere lo que no se tiene. . .”<sup>6</sup>

¿Cómo filtra el código estos índices de cuestionamiento, de auto-interrogación? Es probable, por ejemplo, que el estereotipo de la “auténtica-liberada” —el de más reciente ingreso al código— provoque un reacomodamiento de todo el espacio de cristalización de la calificación, tanto de los estereotipos femeninos, como de los masculinos. Es probable, también, que llegue a definir sus contornos esa imagen incierta a que se dirige su discurso mediante la constitución de un nuevo estereotipo masculino que —de alguna manera— pueda responderle desde un lugar diferente a los que actualmente ofrece el código.

Y, por último, es probable que el ingreso de ese nuevo estereotipo de la mujer termine por desplazar ciertos modelos consagrados de lo femenino, sancionando su caducidad.

Para concluir es preciso subrayar el carácter parcial de una aproximación a los textos de la canción romántica como la que aquí se ha presentado. El hecho de señalar ciertos aspectos recurrentes y proponer una tipología inevitablemente generalizadora no implica suponer agotadas las posibilidades de acercamiento a este tipo de manifestación cultural. Se trata solamente de reconstruir algunas modalidades de escucha, precisamente las que favorecen la inscripción del texto en la norma del género.

La producción de sentido del texto, trasciende los marcos del código y del género, pero para abordar la estructuración simbólica de éste se requiere de otro tipo de lectura: no ya la reconstrucción de los mecanismos de decodificación sino la *interpretación*.

## Notas

<sup>1</sup> El autor propone definir la “situación interna” dominante en el texto, aquella que determina la estructura global de éste, a partir de ciertas analogías con los “géneros” de la antigua retórica. En *Rhétorique et Littérature, études de structures classiques*. Didier, París, 1970.

<sup>2</sup> Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*. Flammarion, París, 1968, pág. 435

<sup>3</sup> En *Investigaciones Retóricas II*, págs. 93-107.

<sup>4</sup> Fontanier, *op. cit.*, págs. 433-447.

<sup>5</sup> Bremond, *op. cit.*, pág. 103.

<sup>6</sup> Todas las citas pertenecen a canciones ampliamente difundidas en el periodo 1985-86.