



## Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop

Scenes against solitude: dialog in pop duets

Daniel Party  
Instituto de Música, Facultad de Artes  
P. Universidad Católica de Chile  
[dparty@uc.cl](mailto:dparty@uc.cl)

Andrés Kalawski  
Escuela de Teatro, Facultad de Artes  
P. Universidad Católica de Chile  
[akalawsk@uc.cl](mailto:akalawsk@uc.cl)

Recibido: 7/11/2019  
Aceptado: 27/12/2019  
Publicado: 30/ 1/ 2020

### Resumen

Este artículo es un estudio exploratorio del dueto pop, categoría que definimos como una canción pop con dos cantantes que se alternan, ambos con roles protagónicos distinguibles y con subjetividades independientes. El dueto pop experimentó un auge de popularidad en la década de 1980, aunque sus formas tienen vínculos con tradiciones mucho más largas. Consideramos al dueto como un espacio interesante para el análisis tanto por su éxito comercial como por su intensidad emocional y su relativa alteridad respecto del paisaje pop solista. Los duetos establecen una situación de interacción entre los cantantes a la que asistimos como auditores-espectadores, por lo que pueden ser considerados como escenas. Dada su cualidad teatral, lo abordamos interdisciplinariamente. Definimos el dueto desde los estudios de música popular y lo analizamos incorporando perspectivas de los estudios dramáticos y teatrales. Presentamos dos conclusiones principales: en la gran mayoría de los duetos pop no existe un conflicto dramático entre los personajes, y la cualidad lúdica del dueto sobrepasa la posibilidad de desarrollo dramático.

**Palabras clave:** música pop, dueto, teatralidad, diálogo

### Abstract

This article is an exploratory study of the pop duet, a category we define as a pop song with two vocalists that sing in alternation, both with leading roles that are recognizable and with independent subjectivities. The pop duet experienced a *boom* in popularity in the 1980s, although it has ties to much older traditions. We consider the duet an interesting object of analysis because of its commercial success, its emotional intensity and its relative alterity within a pop landscape dominated by soloists. Duets establish a situation in which two singers interact and that we attend to as listeners-spectators; this is why we consider them scenes. Given its theatrical quality, we approach the duet interdisciplinarily. We define it from within popular

music studies and analyze it incorporating perspectives from playwriting analysis and theatre studies. We present two main conclusions: in most pop duets there is no dramatic conflict between the characters, and pop duets' playful quality surpasses the possibilities of dramatic development.

**Keywords:** pop music, duet, theatricality, dialogue

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes se propone estudiar el habla del sujeto enamorado hacia su objeto, “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (Barthes 1993: 13). La preocupación central de Barthes en este texto es el soliloquio amoroso, no el diálogo. Esto se debe, al menos en parte, a que el origen de *Fragmentos* fue un seminario dictado en torno a la novela epistolar de Goethe, *Las penas del joven Werther*. En *Fragmentos*, el asunto del diálogo amoroso aparece solo en la discusión que Barthes realiza sobre el encuentro físico entre Werther y Carlota. Para Barthes, este encuentro constituye la primera escena, una transformación sustancial motivada por la aparición del diálogo enamorado<sup>1</sup>. La sección se titula “Hacer una escena”. Para resaltar el profundo cambio que introduce el diálogo, Barthes parafrasea a Nietzsche cuando se refiere al fin de la tragedia, “Es el diálogo (la justa de dos actores) lo que ha corrompido a la Tragedia incluso antes de que llegara súbitamente Sócrates” (84).

En la música pop, el tipo de discurso dominante es el monólogo. Una canción pop tradicional es, en términos de discurso, un monólogo cantado. El discurso de una canción, sea una apelación de la hablante lírica a sí misma (soliloquio) o a una contraparte silente, está definido por la ausencia de respuesta. Esta ausencia, una ruptura del intercambio en la comunicación, es la que constituye la estructura profunda del monólogo (Pavis 1984: 286). Una enorme mayoría de las canciones pop se elabora como una “proyección de la función exclamativa” (Todorov citado en Pavis, ídem). No espera respuesta cantada.

Como en *Werther*, en el pop el diálogo, amoroso o de otro tipo, entre dos cantantes principales en copresencia es inusual y, por lo mismo, sorprendente. Se le conoce como dueto y, hasta ahora, no parece haber sido objeto de estudio en sí mismo. En ciertos aspectos el dueto es indistinguible de la canción pop con un solo cantante principal. Estamos de acuerdo con la musicóloga Susan Fast cuando propone que “el dueto no es un género, sino una categoría” (Fast 2012: 292-3). Un dueto country, por ejemplo, no es menos música country que una canción country solista. Esta dispersión del objeto ha dificultado su estudio a pesar del éxito masivo que han obtenido muchas de estas canciones, su influencia en la industria musical y en la experiencia auditiva de tantas personas. Nos parece que el dueto es un espacio interesante para el análisis tanto por su éxito comercial como por su intensidad emocional y su relativa alteridad respecto del paisaje pop solista.

Concordamos con Barthes en que la introducción del diálogo, musical en nuestro caso, “hace una escena” y que a través del diálogo se produce un cambio profundo en el modo de comunicación y las posibilidades estéticas de una canción. Los duetos establecen una situación de interacción a la que asistimos como espectadores-auditores, por lo que pueden ser abordados como escenas relativamente autónomas. Dada la cualidad dramática de la canción dueto, es que en este artículo lo abordamos desde una perspectiva interdisciplinaria. Lo definimos desde los estudios de música popular para luego analizarlo incorporando perspectivas de los estudios

<sup>1</sup> En este artículo ocupamos el término “escena” en su sentido teatral, no en su acepción de ambiente o subcultura, ampliamente utilizado en la sociología de la música de las últimas décadas.

dramatúrgicos y teatrales. El acercamiento interdisciplinar puede ser provechoso para la comprensión de estas canciones, porque supone una manera de salvar la brecha entre expresión musical y lírica y evita el problema de la dicotomía contenido/forma preguntándose por los sistemas que estructuran la interacción en una canción. Nos preguntamos: ¿qué tipos de escena genera el dueto pop? ¿Qué tipos de interacción se observan entre los cantantes principales? ¿Supone el diálogo una posibilidad de transformación de la situación?

Por ser este un análisis exploratorio de un objeto hasta ahora poco considerado por los estudios en música popular, nos centramos en el objeto mismo y su cualidad definitoria. Por ahora no entramos en las formas empíricas de recepción del corpus. Duetos pop con dos cantantes protagónicos han aparecido regularmente en las listas de mayores ventas, desde los años cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días. Sin embargo, durante la década de 1980 se produjo un aumento extraordinario en el número de duetos en los puestos más altos de los ranking de popularidad. Por esto hemos decidido ilustrar nuestras ideas con ejemplos de canciones de esa década. Consideramos principalmente repertorio norteamericano, ya que en el período estudiado es el repertorio con mayor poder industrial, difusión y alcance internacional, pero incluimos también referencias a canciones en español, italiano y francés.

A partir de 1990, el dueto, como nosotros lo entendemos, es gradualmente reemplazado por lo que hoy en día la industria de la música denomina con el término más amplio, “colaboración” (Molanphy 2015). La popularidad de las colaboraciones solo ha ido en aumento en este siglo y, como ha mostrado Seabrook, ha ido de la mano de una transformación fundamental en los procesos de producción de la música pop reciente. Consideramos que las dinámicas que se producen en las “colaboraciones” son de un carácter distinto a las presentes en el dueto tradicional, y por tanto escapan al foco de este estudio<sup>2</sup>. No obstante, es posible que muchas de nuestras reflexiones se apliquen a colaboraciones contemporáneas que distribuyen de manera equitativa el protagonismo de la canción.

### **Definición, estado del arte y límites de esta investigación**

El dueto pop es, primero, una canción pop. Esto quiere decir que sus características generales son comunes a los de una canción pop monologal: extensión de entre tres y cinco minutos, énfasis en la voz como elemento central, sonido contemporáneo y tecnológicamente novedoso o al menos actualizado y autonomía semántica y musical relativa (funciona junto a canciones de otros artistas, sin necesitar el contexto de un elepé completo o una obra más larga). Las letras en su mayoría, aunque no siempre, abordan temas amorosos.

Lo que diferencia al dueto de una canción pop tradicional es que en él se escuchan dos cantantes, ambos con roles protagónicos distinguibles y con subjetividades independientes. Para que se distingan dos roles protagónicos es necesario que ambos cantantes tengan al menos un momento en que cante cada uno por separado, en alternancia (uno canta, otro calla). Sin canto individual, no es posible que cada voz se constituya como sujeto. Además, el canto individual, en el contexto de un dueto, es esencial para la posibilidad de existencia de diálogo.

<sup>2</sup> Entre otras diferencias, en las colaboraciones la participación de los dos cantantes tiende a ser menos equitativa que en el dueto (por ejemplo, un artista sólo participa cantando o rapeando solo en el puente), las colaboraciones no necesariamente incluyen momentos de canto simultáneo o los artistas no intentan dialogar entre ellos, sino que ambos dirigen su discurso hacia el auditor. Ciertamente, existen grabaciones posteriores a 1990 que calzan con nuestra definición de dueto, como “La tortura” (2005) de Shakira y Alejandro Sanz. También dejamos fuera duetos en que uno canta y otro habla (“Parole, parole, parole”) o uno canta y otro principalmente gime (“Je t’aime... moi non plus”), y duetos entre un cantante y un instrumentista, como la versión de “All The Way” de Frank Sinatra y Kenny G.

El silencio de uno que los cantantes, que permite el canto individual sugiere que el otro está escuchando. En este sentido compartimos la definición de dueto que propone la filósofa italiana Adriana Cavarero, “un llamar y un responder –o, mejor, una intención recíproca de escucharse–” (Cavarero 2005: 5).

El doble protagonismo distinguible es clave en nuestra concepción, ya que no consideramos como duetos canciones con un cantante solista y un segundo cantante que aporta solo armonía, lo que se conoce en música popular como “segunda voz”. En estos casos la segunda voz tiende a aparecer solo en el coro de la canción, pero también existe la práctica de cantar a dos voces durante toda la canción. Esto podría denominarse canto homofónico a dos voces y es común en muchas tradiciones musicales, como la música sertaneja brasileña; el chamamé argentino, la cueca chilena interpretada por dúos de mujeres, la guaracha cubana, y en diversos dúos pop, desde los norteamericanos Everly Brothers hasta las argentinas Perota Chingó. En la gran mayoría de los casos, en el canto homofónico el objetivo es lograr la fusión de las dos voces, cantar como si las dos fuesen una. Así, el carácter monológico del pop no se ve alterado en el canto homofónico. Con algunas excepciones, en el canto homofónico no existe una intención de comunicar dos subjetividades al auditor o auditora ni tampoco de generar un diálogo entre las partes<sup>3</sup>.

El dueto pop ha tenido una presencia constante y relevante en todo el desarrollo de la música popular mediatizada. Sin embargo, este parece no haber sido objeto de estudio en sí mismo. En el *Grove Dictionary of Music*, por ejemplo, la entrada dueto refiere solamente al uso del término en ópera y en música clásica instrumental, sin considerar su uso en musicales de Broadway ni en música popular.

En su libro, *Ritos de la interpretación*, el influyente sociólogo de la música Simon Frith dedica una sección breve, al final de un capítulo dedicado a la voz, a las canciones en dueto. El foco de Frith es la distinción entre tradiciones duetales de varios estilos musicales. Frith propone que en la música country norteamericana, “el dueto hombre/mujer suele ser conflictivo; las voces masculina y femenina están grabadas por separado, presentando los diferentes puntos de vista y con la armonización del coro sugiriendo una tregua” (Frith 2014: 354). En el soul afroamericano, en cambio, “el dueto fue utilizado como una forma de intensificación de los sentimientos, como un medio de conversación seductora, en que las voces masculinas y femeninas se deslizan hacia la unión musical y sexual” (Frith 2014: 354). Y en el rock, “los duetos más eficaces trabajan no tanto con los efectos [sic] realistas (un hombre y una mujer discutiendo o reconciliándose) como con la calidad de la estrella y a través de líneas de género” (Frith 2014: 354). Las observaciones de Frith son iluminadoras, pero se limitan a duetos hombre-mujer que interpretan a una pareja en una relación afectiva. Nuestra intención es extender estas observaciones a un rango más amplio de canciones, incluyendo duetos en que los cantantes no necesariamente interpretan a una pareja romántica y duetos grabados por dos cantantes del mismo sexo.

Existen reflexiones y propuestas importantes sobre duetos particulares: “Je t’aime... moi non plus” como ejemplo paradigmático de la presencia sonora de la excitación sexual femenina en música popular (Stratton 2014); “Parole, parole, parole” como ejemplo de la tensión entre lo hablado –masculino– y lo cantado –femenino– (Szendy 2009); el fenómeno

<sup>3</sup> Excepciones son algunas canciones cantadas homofónicamente por un hombre y una mujer, en las cuales la separación de registro entre las dos voces hace posible percibir dos subjetividades, dos personalidades que, aunque superpuestas, ocupan planos o espacios sonoros distinguibles. Por ejemplo, las dos canciones grabadas por Violeta Parra y Alberto Zapicán, “Maldigo del alto cielo” y “Púpila de águila”, o “Somethin’ Stupid”, grabada por Frank y Nancy Sinatra.

extraño de los duetos con artistas ya fallecidos, que Toop denomina “exhumación electrónica” (Toop 2001: 92) (ver también Stanyek y Piekut 2010); “One”, en la versión de U2 y Mary J. Blige, como ejemplo de la arrogancia del poder patriarcal blanco y de la ausencia de derechos de las mujeres afroamericanas (Brooks 2008); la considerable presencia de duetos en soundtracks de películas románticas norteamericanas en la década de 1980 y el modo en que estos duetos hollywoodenses refuerzan el patriarcado (Kile 2001); las dinámicas de poder que generaba Bing Crosby en sus duetos (Holbrook 2005); las connotaciones homoeróticas de los duetos mujer-mujer en Broadway (Wolf 2006) y en televisión (Peraino 2006: 119ff); las dinámicas entre hermanos en duplas de música sertaneja brasileña (Dent 2009). Aunque estos estudios no desarrollan reflexiones transversales sobre la categoría dueto, sí sugieren aspectos que nosotros exploramos en este artículo, como la importancia de la distinción sonora entre los dos cantantes y las dinámicas de poder entre ellos.

Para referirnos a canciones con dos cantantes protagónicos utilizamos el término dueto; reservamos el concepto de “dúo” para clasificar agrupaciones constituidas por dos artistas. La distinción es importante porque solo algunos dúos, como Pimpinela, tienen dos cantantes y privilegian el formato dueto. Otros dúos graban principalmente canciones con un solo cantante protagónico, como Eurythmics o Hall & Oates. Lee Cooper ha realizado varios estudios cuantitativos del éxito comercial de dúos, tanto hombre-hombre (Cooper 2010) como hombre-mujer (Cooper 2015). Aunque los trabajos de Cooper están enfocados en dúos y no duetos, algunas de las canciones mencionadas en sus textos cumplen con nuestra definición de dueto.

Siendo este un estudio exploratorio, decidimos centrarnos en aquellos duetos que surgen como canción pop, excluyendo aquellos que llegaron a convertirse en pop. Hay una extensa lista de canciones teatrales, sobre todo compuestas para musicales en Broadway, que se movieron al espacio discográfico, emancipándose parcialmente de su contexto de producción original y de sus vínculos temáticos y narrativos. No estarán aquí canciones que van desde “Let’s Call The Whole Thing Off” (1937) a “City Of Stars” (2016), escenas dialógicas y dialogadas de obras dramáticas cuyo contexto original de escucha era una obra mayor. Este vínculo supone una historia y un objeto de estudio en sí mismo y preferimos enfocarnos por ahora en una versión más pura del pop, si es que pureza y pop pueden caber en la misma frase.

En este artículo nos interesa la experiencia estética de un auditor frente al dueto, no su proceso de creación. Esto implica que describimos lo que ocurre en un dueto como un evento que se desarrolla en tiempo real al momento de audición. Es decir, imaginamos a los dos cantantes y a la banda acompañante ocupando el mismo espacio-tiempo. Sabemos que esto es una fantasía. En la mayoría de los duetos pop, la grabación no se realiza “en vivo”, con cantantes y músicos interactuando en tiempo real. Por el contrario, los cantantes graban sus partes sobre un acompañamiento grabado con anterioridad. Es más, en muchos casos los dos cantantes hacen esto de manera independiente, en el mismo estudio en momentos distintos o incluso en estudios de grabación distintos, en algunos casos sin siquiera conocerse<sup>4</sup>.

Un caso extremo pero no inusual es el del dueto póstumo (un dueto grabado con un artista fallecido) o, en un caso aún más provocador, una colaboración entre dos artistas muertos<sup>5</sup>. En todos estos casos, el efecto de copresencia, la intimidad que percibimos, es fabricada por el ingeniero de sonido, es él quien acopla las voces<sup>6</sup>. Sin embargo, la falta de

<sup>4</sup> El disco *Duets* (1993), de Frank Sinatra, fue grabado enteramente a distancia y la cualidad telemática de su grabación fue parte importante de la estrategia de marketing del disco.

<sup>5</sup> Para un estudio del fenómeno del dueto póstumo ver Stanyek y Piekut.

<sup>6</sup> Destacamos que, desde la década de 1990, el proceso de acoplar las voces ni siquiera es propiamente sonoro, sino visual, ya que se realiza frente a una pantalla con un software como ProTools.

copresencia real al momento de grabación no es una preocupación para el auditor o auditora – ni siquiera para los críticos musicales, que rara vez mencionan esto en sus reseñas–. Para la gran mayoría de los auditores, el dueto es una representación sonora-musical de un encuentro real e íntimo entre dos cantantes en el espacio-tiempo de la canción.

Tampoco resulta relevante para este estudio si la canción fue concebida originalmente como un dueto o si grabarla como tal fue una decisión de último minuto. Tampoco si su texto articula expresamente un diálogo o si este se produce exclusivamente por la alternancia empírica de las voces. Poner el centro en el dueto como grabación y escucha aleja el análisis de una visión esencialista que identifica la identidad con el origen.

### **El boom del dueto pop**

El dueto ha sido parte de la industria de la música popular desde sus inicios. En los años cincuenta, los encuentros entre Louis Armstrong y Bing Crosby alisaban las diferencias musicales mientras reforzaban la dominación racial. En la misma década también fueron exitosos duetos como “Love Is Strange” (1956), de Mickey & Sylvia. La década del sesenta tuvo en Motown a un proveedor frecuente de duetos, buscando encadenar y hacer sinergia entre la fama de sus artistas individuales, como en el caso de Tammy Terrell y Marvin Gaye. En la misma década también podemos observar un “crossover” hacia el pop de la tradición de duetos del country, en las canciones de Sonny & Cher y las de Lee Hazelwood y Nancy Sinatra.

Esta presencia esporádica de duetos en las listas de mayores ventas es también observable en la década de los setenta, pero algo notable ocurre en Estados Unidos a partir de 1981. Este cambio que examinaremos, repercutió también en la balada latinoamericana, siempre atenta a las modas metropolitanas, y como un todo –dado el poder industrial de Estados Unidos– influyó fuertemente en el repertorio disponible en radios, tiendas de música y los otros espacios de difusión de la música pop en latinoamérica, de manera que, aunque no sea un cambio originado en nuestro continente, este no fue inmune a sus efectos<sup>7</sup>.

Comienza en 1981. Desde ese momento los duetos no solo son éxitos aislados, sino que logran posicionarse entre las canciones más populares de todo el año. Esto es aparente si uno revisa, por década, las 25 canciones que más semanas estuvieron en el puesto número uno del ranking de popularidad de la revista norteamericana *Billboard* (Whitburn 2010). En los períodos 1955-9, 1960-9 y 1970-9, no es posible encontrar duetos en estas listas<sup>8</sup>. En la década de 1980, en cambio, tres duetos aparecen en la exclusiva lista de canciones que estuvieron más semanas en el número uno: “Endless Love”, de Diana Ross & Lionel Richie (9 semanas); “Ebony & Ivory”, de Paul McCartney & Stevie Wonder (7 semanas); y “Say Say Say”, de Paul McCartney & Michael Jackson (6 semanas)<sup>9</sup>.

Esas tres canciones son solo la punta del iceberg. Si ampliamos el corte a las canciones que alcanzaron el Top 20, encontramos, además de las tres anteriormente mencionadas, una extensa lista de duetos (ver Tabla 1). De manera evidente, esta lista muestra que el dueto pop experimentó un *boom* durante la década de los ochenta. Aunque no disponemos de cifras para

<sup>7</sup> Consideremos solo un ejemplo de la influencia, directa en este caso: la enorme popularidad del dueto entre Sheena Easton y un muy joven Luis Miguel cantando “Me gustas tal como eres” en 1984.

<sup>8</sup> La primera mitad de la década de 1950 no está contabilizada porque el ranking de Whitburn comienza en 1955. En la década de 1960 una de las canciones en la lista es “Cathy’s Clown”, de los Everly Brothers. Para efectos de este conteo no la consideramos un dueto, ya que no cumple con la definición que hemos establecido: las dos voces solo aparecen en el coro y lo hacen homofónicamente, es decir, no tienen un protagonismo distinguible.

<sup>9</sup> Aunque no es un dueto, otra canción con múltiples cantantes protagonistas en la lista es “That’s What Friends Are For...”, de Dionne Warwick & Friends (#25).

otros mercados en la misma época (Latinoamérica, Europa continental), la enorme popularidad de canciones de similares características y la posición hegemónica de Estados Unidos en la cultura popular permiten suponer un desarrollo similar.

No es el objetivo de este artículo explicar dicho *boom*, pero consideramos que, al menos en parte, este se debe a la popularización del uso de duetos en los soundtracks de grandes producciones cinematográficas de Hollywood con trama amorosa. Una buena parte de los duetos de la lista siguiente fueron grabados específicamente para su uso como temas románticos (“love theme”) de películas.

Tabla 1. Duetos que alcanzaron el Top 20 de popularidad en el ranking de la revista *Billboard* (por al menos una semana) durante la década de 1980.

<b>Título de la canción</b>	<b>Artistas</b>	<b>Posición más alta alcanzada en el ranking (por al menos una semana)</b>
“Endless Love”	Diana Ross & Lionel Richie	1
“Ebony & Ivory”	Paul McCartney & Stevie Wonder	1
“Say, Say, Say”	Paul McCartney & Michael Jackson	1
“Up Where We Belong”	Joe Cocker & Jennifer Warnes	1
“Almost Paradise... Love Theme From Footloose”	Mike Reno & Ann Wilson	7
“Surrender To Me”	Ann Wilson & Robin Zander	6
“I Just Can’t Stop Loving You”	Michael Jackson & Siedah Garrett	1
“The next time I fall”	Peter Cetera & Amy Grant	1
“The Girl Is Mine”	Michael Jackson & Paul McCartney	2
“I Knew You Were Waiting (For Me)”	Aretha Franklin & George Michael	1
“Friends And Lovers”	Gloria Loring & Carl Anderson	2
“Stop Draggin’ My Heart Around”	Stevie Nicks & Tom Petty	3
“(I’ve Had) The Time Of My Life”	Bill Medley & Jennifer Warnes	1
“Baby, Come To Me”	Patti Austin & James Ingram	1
“Easy Lover”	Philip Bailey & Phil Collins	2

“Separate Lives”	Phil Collins & Marilyn Martin	1
“Don’t Know Much”	Linda Ronstadt & Aaron Neville	2
“All My Life”	Linda Ronstadt & Aaron Neville	11
“On My Own”	Patti LaBelle & Michael McDonald	1
“Islands In The Stream”	Kenny Rogers & Dolly Parton	1
“After All”	Cher & Peter Cetera	6
“Can’t We Try”	Dan Hill & Vonda Sheppard	6
“It’s Only Love”	Bryan Adams & Tina Turner	13
“Close My Eyes Forever”	Lita Ford & Ozzy Osbourne	8
“Put A Little Love In Your Heart”	Annie Lennox & Al Green	9
“Somewhere Out There”	Linda Ronstadt & James Ingram	2
“Don’t Fall In Love With A Dreamer”	Kenny Rogers & Kim Carnes	4
“Leather And Lace”	Stevie Nicks & Don Henley	6
“Suddenly”	Olivia Newton-John & Cliff Richard	20
“Nothing’s Gonna Stop Us Now”	Starship	1
“Guilty”	Barbra Streisand & Barry Gibb	3
“What Have I Done To Deserve This?”	Pet Shop Boys and Dusty Springfield	2
“Don’t You Want Me”	The Human League	1
“U Got The Look”	Prince & Sheena Easton	2
“Always”	Atlantic Starr	1
“Secret Lovers”	Atlantic Starr	3
“We’ve Got Tonight”	Kenny Rogers & Sheena Easton	6

En su estudio sobre las canciones de amor de filmes románticos hollywoodenses, Kile propone que las canciones pop funcionan tan bien en una película porque “estas canciones nos recuerdan los ‘momentos perfectos’ cinematográficos que acompañaron dentro de narraciones

románticas ricamente desarrolladas y en las cuales el auditor o la auditora ya se proyectó a sí mismo/a en el contexto erotizado del ritual voyerístico del visionado” (Kile 2001: 419). En particular, el dueto pop hombre-mujer puede encapsular o sintetizar de manera notable a la pareja protagónica de las comedias románticas norteamericanas. Así, la escucha de la canción durante los créditos finales nos permite repasar la narrativa de la película sin necesidad de imágenes. Y, posteriormente, la escucha de la canción fuera del contexto del cine puede operar como un recordatorio de la película y sus personajes.

Los duetos del *boom* presentan una característica común: todos incluyen cantantes protagónicos claramente diferenciados. Es evidente que esta diferenciación es intencional, ya que en la mayoría de los casos se logra mediante la superposición de factores musicales (registro, timbre y estilo vocal) y no musicales (raza, nacionalidad). En los duetos hombre-hombre de la lista, esta diferencia se manifiesta consistentemente en cuanto a nacionalidad y raza.<sup>10</sup> Los cuatro duetos hombre-hombre que alcanzaron el Top 20 (“Ebony & Ivory”; “Easy Lover”; “The Girl Is Mine”; “Say, Say, Say”) presentan a un cantante inglés blanco (Paul McCartney, Phil Collins) en dueto con un artista negro estadounidense (Stevie Wonder, Michael Jackson, Philip Baley)<sup>11</sup>.

En los duetos mujer-hombre, la diferenciación se genera de manera más evidente por el registro vocal<sup>12</sup>. En estos duetos el registro vocal del hombre siempre está por debajo del de la mujer, lo que los mantiene en mundos sonoros independientes. Incluso cuando el hombre canta en un registro agudo y la mujer en un registro bajo (y ambas cosas ocurren con regularidad en estos duetos), las voces rara vez se confunden. Los roles se mantienen bien demarcados, y en la gran mayoría de los casos, el rol de género –masculino y femenino– coincide con la expectativa de identidad sexual, expresada en el registro vocal. Así, es posible aseverar que el dueto pop se enmarca en una perspectiva heteronormativa.

Una excepción notable a la heteronormatividad de los duetos pop mujer-hombre es la canción “I Just Can’t Stop Loving You”, de Michael Jackson con Siedah Garrett. En este dueto es particularmente difícil distinguir entre los dos cantantes, dado que utilizan un registro vocal y un timbre muy similares. En las estrofas, Jackson y Garrett cantan la misma música en alternancia y en el mismo registro vocal. En el estribillo cantan juntos al unísono, algo inusual para un dueto hombre-mujer<sup>13</sup>. Estas cualidades llevan a Michael Faust a proponer que “I Just Can’t Stop Loving You” presenta un “amor sacro”, ya que en la canción “no existe un desbalance de poder y por ende tampoco una oposición binaria a ser musicalizada” (Faust 2012: 233). Susan Fast, en cambio, propone entenderla como una “balada romántica entre personas del mismo sexo” o como una canción “autoerótica” (Fast 2012: 293).

<sup>10</sup> En este artículo, entendemos “raza” como una construcción histórica de la que se ha hecho uso para la dominación y la violencia. La variable raza en el dueto, especialmente en el contexto norteamericano, amerita una reflexión que escapa los límites de este artículo. Un buen punto de partida es el análisis que propone Brooks (2008) de “One”, grabada por U2 y Mary J. Blige.

<sup>11</sup> Durante la década de 1980, los duetos mujer-mujer no alcanzaron los más altos niveles de popularidad.

<sup>12</sup> La diferencia racial también está presente en varios duetos mujer-hombre, como “Put a little love in your heart”, “It’s only love”, “On my own”, “Don’t know much”, “All my life”, “Somewhere out there” y “I knew you were waiting (for me)”.

<sup>13</sup> La única excepción ocurre en cinco sílabas que son cantadas a la tercera (Faust 2012: 239).

## La teatralidad del dueto: una escena lúdica y de acuerdos

Dada su similitud con la canción pop tradicional, el dueto se puede integrar sin dificultades en discos, playlists o programaciones radiales de canciones pop con un solo cantante. Sin embargo, el dueto propone al auditor o auditora una posición de escucha distinta a la de la canción con solo una voz protagonista. La canción pop tradicional es una suerte de soliloquio o monólogo en el cual el sujeto al que se le canta está ausente en la grabación, al no manifestarse sonoramente. En este sentido, es similar al discurso amoroso de Barthes, en que el objeto amado no habla. Frith observa que esta cualidad permite que escuchemos el “tú” explícito o implícito de la canción de múltiples maneras (Frith 2014: 324). Podemos tomar el lugar del “tú”, ser el objeto de la canción. Podemos pretender que somos observadores de un monólogo dirigido a un tercero. Incluso podemos imaginarnos en el lugar del cantante y hacer propia su posicionalidad, como ocurre frecuentemente cuando “dedicamos” una canción.

En el dueto, por el contrario, la copresencialidad de las voces crea un receptor interno en la canción. El destinatario interno de un dueto es una segunda voz que aparece sensorialmente para una auditora o auditor. Para crear esta impresión, es muy importante la alternancia de las voces. En un dueto en que ambos cantantes suenan y callan al mismo tiempo resulta mucho más difícil distinguir las individualidades. Al alternar, en la práctica el silencio de cada cantante se vuelve significativo. Este silencio crea la impresión de escucha al interior del espacio imaginario de la canción, así como en la pragmática de su interpretación<sup>14</sup>. De esta manera, la palabra del dueto tiene doble destinatario, como el diálogo en una película o una obra de teatro. Escucha quien escucha y escucha quien canta. Hay un espacio interno de recepción del discurso en la canción a la vez que uno externo, común a cualquier canción, pragmático, de escucha verdadera. En el dueto los dos vocalistas se dirigen el uno al otro, para el placer de los auditores.

Según Anne Ubersfeld, en el acontecimiento espectacular, la presencia del espectador es no solo central para la escena, sino abiertamente reconocida y estructural:

[...] es inútil decir que la presencia del espectador no es ni desconocida por el actor ni extraña a las palabras mismas del diálogo: el espectador no es un verdadero *voyeur*, él participa de la relación triangular que es la de todo diálogo de teatro, que es palabra no solamente frente a un tercero, sino también para ese tercero previsto (2004: 36).

Esta triangulación de la palabra transforma la situación de escucha y, por esta vía, transforma la canción misma. Puede llevar, por ejemplo, a una resignificación de su contenido lingüístico. Veltrusky argumenta que:

El diálogo, el verdadero diálogo existe no solo en el lenguaje sino en el mundo, en algún mundo [...] a diferencia del monólogo, el diálogo siempre se inserta en una situación extralingüística. Esta comprende no sólo la situación material, es decir, el conjunto de cosas que rodean a los hablantes, sino también a los mismos hablantes (1990: 16).

Al guardar silencio, cada cantante reconoce la existencia del otro como individuo, separado como subjetividad pero cohabitando el espacio común de la canción. Una canción que es un dueto crea una escena al obligar sensorialmente a la creación de una situación de enunciación, extralingüística, que contiene la enunciación.

Al crear un espacio de interacción, un dueto desplaza la mirada –auditiva– de quien escucha la canción. Este proceso “crea un ‘espacio otro’ que se vuelve espacio del otro –espacio

<sup>14</sup> Por supuesto, la tecnología permite falsear la escucha al combinar dos voces de personas que nunca compartieron espacio. El propio falseo es el que valida su existencia, a la manera que la trampa valida la regla de un juego.

virtual— y deja jugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción” (Féral 2004: 91). Esta cualidad escénica que el dueto produce es lo que entendemos por su teatralidad. La escucha, como forma de interacción, permite que los cantantes se canten uno a otro. Esto crea un espacio imaginario entre ellos. Ese espacio excede a su interacción y la contiene. Es un espacio que condiciona la escucha. En ese sentido, es un espacio distinto o un “espacio otro” respecto de la canción monologal que no tiene necesariamente una situación incorporada que la abarque. El dueto arrastra una teatralidad estructural en su cualidad dialogada, el dueto construye una escena.

Existe una tradición importante que considera la teatralidad como una sustancia, como una esencia o cualidad. Aquí la entendemos como un proceso, que puede generarse desde los espectadores (auditores, auditoras) o desde los artistas. Teatralidad sería el proceso de abrir un espacio distinto que permite la emergencia de una percepción intensificada. En ese sentido, no importa si la apertura de ese espacio se produce por una transformación sonora, por una progresión armónica inusual o por la expectativa que la fama disímil de los cantantes del dueto produce en quien escucha; lo importante es el espacio que se abre.

¿Qué tipos de escena genera el dueto pop? La cualidad dialogal del dueto con alternancia de voces y el carácter teatral, tienta a considerarla en la tradición dramaturgica, pensando las dinámicas que emergen de la interacción dialógica. Analicemos, por lo tanto, la escena en tanto que situación dramática. El drama, según la formulación hegeliana requiere la representación dialógica pero, igualmente importante, es la interacción transformadora<sup>15</sup>. “Su resultado está determinado por la naturaleza esencial de los deseos perseguidos [...] y de las colisiones en que se enrolan” (Hegel 2008 [1838]:139). La tradición dialógica es una tradición dialéctica. Las cosas se transforman en la palabra, de manera que ella no es solo expresiva ni descriptiva sino performativa. La palabra hace cosas, transforma al mundo, transforma a los demás personajes o al mismo hablante durante la locución. Tanto en los sofisticados intercambios del barroco como en los intercambios breves y afilados de las obras de David Mamet (1947-), el diálogo es la acción central de la obra y es su transformación lo que seguimos.

La canción pop, en cambio, rara vez sigue este tipo de desarrollo. Luego de revisar un extenso corpus de cientos de duetos, principalmente en inglés, pero también en español, italiano y francés, concluimos que en la gran mayoría de los duetos pop no existe oposición, desacuerdo o confrontación entre los personajes<sup>16</sup>. El hecho de compartir una melodía, como ocurre generalmente en el estribillo de un dueto, contribuye sustancialmente a sugerir acuerdo entre las partes. En la gran mayoría de los duetos pop los dos personajes comparten el mismo sentimiento, ya sea de felicidad de estar juntos, dolor por estar separados u otro<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> En la tradición dramaturgica resulta imposible ignorar el modelo aristotélico hegeliano que sostiene el teatro burgués: la definición fuerte de lo dramático no se trata solo de que sea el modo “por defecto” que se atribuye al teatro y al que otros modelos refieren por oposición. Su huella está en la manera en que desde otras disciplinas se ha entendido lo teatral y lo dramático, desde los comentarios airados sobre el desenlace de una serie de televisión a las analogías de Goffman sobre el funcionamiento de las interacciones sociales.

<sup>16</sup> Para dar una idea de la amplitud estilística del corpus, considérese: desde “Up Were We Belong” cantada por Joe Cocker y Jennifer Warnes a “É isso aí”, cantada por Ana Carolina y Seu Jorge; de “Bonnie And Clyde”, cantada por Brigitte Bardot y Serge Gainsbourg a “Colgando en tus manos”, cantada por Carlos Baute y Marta Sánchez; de “The Dull Flame Of Desire”, cantada por Björk y Antony Hegarty a “Cosas del amor”, cantada por Ana Gabriel y Vicky Carr; y de “Palabras de amor”, cantada por Amaya Uranga y Joan Manuel Serrat a “Scream”, cantada por Janet y Michael Jackson.

<sup>17</sup> La estrategia de que en los duetos se privilegie la expresión de un sentimiento compartido es aparente también en la ópera barroca. En “Pur ti miro” (*L’incoronazione di Poppea*, Monteverdi), Nero y Poppea cantan felices de estar por fin juntos); En “Son nata a lagrimar” (*Giulio Cesare in Egitto*, Handel), madre e hijo comparten la pena

Muchos duetos construyen su escena a la manera que sugiere Barthes de la escena amorosa. “Ninguna escena tiene un sentido, ninguna progresa hacia un esclarecimiento o una transformación. La escena no es ni práctica ni dialéctica; es lujosa, ociosa” (Barthes 1993: 86). Si estamos juntos, en pleno contacto, no tiene sentido la seducción que intenta eliminar la distancia. Si tenemos acuerdo sobre nuestro deseo, no tiene objeto tratar de compatibilizarlo. Expresarlo simultáneamente se vuelve un derroche energético, celebratorio. Como la vibración, que es un movimiento sin desplazamiento, las palabras y la melodía de un dueto pueden hacer vibrar la relación de la pareja que canta, sin modificarla.

Este tipo de escena amorosa –sea o no erótica– puede entenderse como un juego, en el sentido de una acción no teleológica, que produce goce amplificando el estado emotivo mediante el derroche de energía. Retomando los ejemplos anteriores, en “Endless Love” los amantes están de acuerdo en su deseo. En “Separate Lives” los dos personajes se sienten igualmente solos y aislados. La canción es doliente, emotiva pero sin movimiento de resolución posible. Es más bien la amplificación de un sentimiento que su desarrollo dramático. Así, aunque no sea alegre en un sentido evidente, la canción es lúdica en el sentido barthesiano, por exceso y derroche sin teleología. Las voces se encuentran en su dolor y resuenan juntas en él, amplificándose. En “I Just Can’t Stop Loving You” el acuerdo es aún más evidente, ya que además del acuerdo a nivel de letra, existe acuerdo a nivel de registro y timbre vocales. Como observa Faust, “I Just Can’t Stop Loving You” “no sugiere un contenido dramático [...] no existe oposición binaria a ser musicalizada” (Faust 2012: 233).

Para entender esta cualidad lúdica que sobrepasa la posibilidad dramática en muchos duetos, consideremos “The Girl Is Mine”, de Michael Jackson y Paul McCartney, un dueto hombre-hombre en el que los cantantes no representan una pareja amorosa. En “The Girl Is Mine”, dos hombres disputan el amor de una mujer, o más exactamente, la propiedad exclusiva de una mujer. No es sorprendente que no sepamos nada de ella. Su voz no es parte de la canción. Los dos hombres alternan sus argumentos para hacerle ver al otro y a los auditores, que quedan aquí en posición de juzgar, los indicios que permiten saber que la mujer lo prefiere por sobre su rival. Sin embargo, la pretensión opuesta los funde en un estribillo. En el coro los rivales coinciden hermanados porque su deseo es idéntico.

No hay verdadero conflicto. Para la existencia del conflicto no basta la oposición, es necesario el desarrollo que transforme la oposición. La mujer en realidad no interesa; son dos hombres exagerando sus logros lúdicamente. La canción no resuelve la disputa. O, si se prefiere, la canción, con el virtuosismo conversacional de ambos intérpretes, disuelve la disputa convirtiéndola en acuerdo. Esto es particularmente acusado hacia el final de la canción, cuando se rompe la isometría de los versos y se pasa a un momento de habla para luego retomar el canto, con enorme soltura. El *groove* rítmico, el *vamp* armónico de tónica-subdominante y la melodía simple y repetitiva del estribillo tienen más peso que los argumentos de cada uno sobre las preferencias de la muchacha. Incluso la competencia ascendente –“the girl is mine”, “the girl is mine” en alternancia–, típico momento de exhibición de potencia y registro, se quiebra cuando McCartney salta al registro grave. Es más importante el juego entre hombres que el amor romántico. Entre hombres puede colaborar juguetonamente, a condición de mantener a las mujeres en silencio.

La crítica despreció la canción por su carácter juguetón, sin reparar en que es este rasgo el que posibilita la interacción<sup>18</sup>. Lo que a nuestro juicio falló en esa apreciación fue que el solo

de la muerte del esposo y padre. Lo mismo ocurre en la cantata barroca: en “Mein Freund ist mein!” (Cantata BWV 140, Bach), el Alma y Jesús cantan juntos sobre los sentimientos compartidos de amor y amistad.

<sup>18</sup> Esto se hace particularmente patente si se considera el componente racial de este dueto.

encontrarse con alguien, de verdad encontrarse con alguien y compartir un momento, es ocasión de alegría, a pesar del desacuerdo. Hay un mensaje de armonía que brota del goce del encuentro. Es verdad que es más fácil observar esta superación de las diferencias en canciones sobre la igualdad a pesar de la diferencia entre razas, como “Ebony & Ivory”, interpretada por el mismo McCartney junto a Stevie Wonder, pero el rivalizar como pares en el amor (“I’m A Lover, Not A Fighter”) aún siendo dos personas de distinta raza, edad y nacionalidad, bien puede entenderse como un acontecimiento feliz.

Ciertamente, existen duetos que contienen desacuerdo, incluso expresado en melodías distintas para cada voz. Las canciones más famosas de Pimpinela, como “Olvidame y pega la vuelta” o “Dímelo delante de ella”, son buenos ejemplos. No todo es coincidencia y armonía en los duetos. A nuestro juicio, la falta de interacción dialógica, es decir, de posibilidad transformadora de la palabra, no depende de la coincidencia o del sentimiento entre los cantantes, sino que es estructural al dueto.

El encuentro puede ser doloroso en la superficie, como en “Separate Lives” y las canciones de Pimpinela o abiertamente gracioso como en “The Girl Is Mine”. Al centrar la canción en la coincidencia en el desacuerdo, por sobre la superación posible del desacuerdo, los duetos jerarquizan la reunión por sobre la transformación. Esa reunión es la que juzgamos como lúdica por ser lujosa, ociosa. En ese sentido, cuando en el dueto se sufre, se sufre con derroche, celebrando. Caillois (1986: 80) desarrolla los postulados de Huizinga sobre el juego. Según esta visión el juego tiene que estar de alguna forma separado de la vida y sus consecuencias para existir como tal. De otra manera, un juego se convierte en trabajo, en ritual, se desnaturaliza. En este sentido los duetos son perfectamente juguetones. La falta de transformación argumental hace que quede separada la discusión de su posible consecuencia. El sufrimiento queda como encapsulado, disponible para su repetición y no podemos desarrollarlo, resolverlo, sino solo contemplarlo.

Consideremos un caso. Se trata de un dueto no romántico pero sí de pareja. Los cantantes están evidentemente en una relación de largo plazo, pero la canción no trata los problemas del deseo<sup>19</sup>. En “Don’t Give Up”, interpretada por Peter Gabriel y Kate Bush, un hombre enfrenta el dolor del desempleo y el desarraigo, mientras una mujer le pide, múltiples veces, que no se rinda. Dado que la mujer insiste en que “aun nos tienes” –you still have us– es razonable pensar que hay una relación entre ellos que precede al momento de la canción. No obstante, el hombre abunda en la descripción de una situación para ella conocida. Si aceptamos las máximas conversacionales de Grice, el exceso de información conocida es irrelevante<sup>20</sup>. Esto significa que ella no es la destinataria del discurso. El hombre habla al auditor o auditora. Es la mujer la que sólo tiene al hombre en mente cuando canta. Esto es relativamente inusual dentro del paisaje de duetos exitosos de la misma época (ver Tabla 1). Sirve aquí para recordarnos hasta qué punto, como señalamos antes, la presencia de alguien externo a la canción que escucha es estructural para el diálogo.

En “Don’t Give Up”, el hombre canta mucho más y con más desarrollo. Sus partes se acompañan de un bajo rítmico que cede cuando ella canta. La mujer que consuela, además de

<sup>19</sup> La ubicuidad del deseo y el romance en el pop es engañosa. En “Ebony & Ivory”, nada más que la letra lo separa de sus otros duetos de la misma época que sí son de tema amoroso. La cualidad interactiva del dueto sí empuja a la reflexividad sobre la relación encarnada.

<sup>20</sup> Las máximas conversacionales propuestas por Grice proponen un ideal comunicativo en que todos los esfuerzos (Cantidad, calidad, pertinencia y modo) van dirigidos a la cooperación en la comunicación. Así, las transgresiones a estas máximas, como la ambigüedad o la falta de información necesaria, suponen interpretar implicaturas comunicativas que permitan salvar la distancia que media entre lo que se dice y lo que se quiere decir.

tener intervenciones más breves, parece condenada a la repetición quizás inútil de pedirle a él que no se rinda (“don’t give up / please don’t give up”). El hombre tiene un cambio, argumental y musical: “Got to walk out of here...”, que incluye la nota más aguda de la canción, su punto más intenso. Podríamos pensar que es efecto del apoyo que ella le ha estado manifestando. Él parece aconsejarse a sí mismo que el río sigue fluyendo, pero luego retoma la melodía y el contenido de la estrofa y vuelve la desesperación.

Es verdad que la letra y el canto se cierran con ella, insistiendo que hay un lugar para nosotros (“there’s a place where we belong”), pero el mismo bajo que acompañó las partes que corresponden al hombre sigue hasta el final de la canción, insistiendo en el desasosiego. Ella no tiene manera de cambiarlo. Él está demasiado angustiado como para escuchar. En parte, la belleza de la canción consiste en que se trata de un conjunto de intervenciones alternadas, no de un verdadero diálogo. De hecho, es un dueto sin canto simultáneo, algo relativamente inusual y que comunica la falta de acuerdo entre ellos<sup>21</sup>. Esta falta de coincidencia melódica dificulta percibir el goce lúdico del encuentro del que hablamos antes, aunque esté ahí de fondo en la simple posibilidad de encontrarse en un mismo espacio, en la comunión de la canción. La canción sostiene puntos de vista inmodificables. Las melodías no se modifican una a la otra, solo coexisten alternadas sobre un mismo arreglo. Se renuncia al desarrollo dramático en pos de la intensidad de la emoción. De esta manera, la escena es una escena de encuentro, de coincidencia, de posiciones inmodificables.

### **Conclusiones: el dueto como escena de encuentro**

Falta todavía mucha investigación y reflexión sobre los duetos y su posición en el mundo de las canciones pop. Un acercamiento histórico podría develar las maneras en las que la soledad, la colaboración y el poder se han ido elaborando como discurso musical industrial. Las importantes transformaciones tecnológicas y sus consecuencias en la manera en la que entendemos la mediación y la copresencialidad hay que considerarlas a la vez que los vínculos entre las tradiciones artísticas del musical en el teatro y el cine. Respecto del cine, es necesario ampliar además la influencia recíproca entre ambas industrias para efecto de los duetos.

También es importante abordar los elementos ajenos a la canción que condicionan la escucha de un dueto, como la manera en la que interactúan las trayectorias y fama de los cantantes en los duetos estelares. No basta afirmar, como Cooper, que en los duetos impulsados por un afán comercial “la fama le gana al contenido artístico” (Cooper 2016: 247). Fama y comercio son parte del pop y condicionan –pero no disuelven– los otros componentes de la experiencia de su escucha. El dueto, desde su lugar dentro del pop, es inseparable de los circuitos de la industria mediática de la música popular. Pero incluso dentro de la maquinaria del pop, el dueto es un producto que hace evidente su proceso de comercialización.

Al revisar las historias de origen de los duetos que alcanzaron el Top 20 durante el *boom*, observamos que una proporción importante de ellos surgieron como proyectos comerciales ideados por productores, managers y ejecutivos de empresas de discos. Los duetos más populares rara vez son el resultado de un encuentro artístico, entendido como una afinidad entre músicos que orgánicamente evolucionó hasta convertirse en un gran *hit*. Al mismo tiempo, la canción emerge de su contexto de producción, a veces incluso a su pesar, y su estructura dialogal contiene una promesa que excede el comercio y la transacción por conveniencia.

<sup>21</sup> La ausencia de canto común de alguna forma prefigura el mundo sonoro de las colaboraciones, que se volverían hegemónicas en las décadas siguientes.

A pesar de todo lo que falta por investigar, una primera idea aparece que permite explicar, al menos parcialmente, lo que el dueto posibilita estéticamente y el espacio que ha cumplido para el pop. Al comienzo del artículo mencionamos la distinción que hace Barthes entre el ensimismamiento del amor en el que el otro es objeto y la escena como lugar de encuentro y diferencia, en su acercamiento a *Werther*. El marco de la sensibilidad romántica sigue siendo adecuado para pensar la experiencia de la música pop. Donde discrepamos con Barthes es en su visión del discurso amoroso como un acto necesariamente solitario. Esto queda claro desde la justificación inicial de *Fragmentos del discurso amoroso*: “La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso de hoy es *de una soledad extrema*” (Barthes 1993: 12). Según Heath, para Barthes “el amante es una soledad” (Heath 1982: 104).

El dueto, el diálogo amoroso, es por definición una escena de encuentro. Los duetos negocian la diferencia o armonía entre los intérpretes en la fantasía de un espacio sonoro común, creando la sensación de escucha interna. Aunque los personajes de la canción se ignoren o desprecien, al menos en el momento de la canción comparten un aquí y ahora. Aun cantan juntos. Como reconoce Barthes, “Cuando dos sujetos disputan de acuerdo con un intercambio regulado de réplicas y con vistas a tener la ‘última palabra’, estos dos sujetos están *ya casados*” (Barthes 1993: 84). En nuestro caso, diríamos, estos dos sujetos están *todavía* casados, aun comprometidos el uno con el otro y ese compromiso, ese encuentro es central para el dueto mucho más que su desarrollo o transformación.

En un dueto los dos personajes pueden cantar desde sus soledades individuales y declarar tanto la soledad como el dolor de la separación. “Separate Lives”, de Phil Collins y Marilyn Martin, es un conmovedor ejemplo. Sin embargo, desde la perspectiva de los auditores la sensación es de que aun hay esperanza de reconciliación. La pareja aun parece dispuesta a dialogar. Y no solo a dialogar, sino a moverse dentro de un marco musical común acordado: un tempo, una armonía, un acompañamiento, un estilo musical. Los múltiples niveles de acuerdo musical problematizan el discurso semántico de separación y soledad que presenta la letra de la canción.

Los duetos serían canciones dialogales o dialogadas, pero no dialógicas, en la mayoría de los casos, al menos atendiendo al aspecto lingüístico de la interacción. La escasez de transformación, que es fundante de las tradiciones dialógicas de la filosofía y el drama, por ejemplo, parece ser estructural a su funcionamiento como canción pop. Si el pop necesita la repetición para su funcionamiento, la transformación dificulta el regreso al punto de retorno que fomenta una nueva escucha. Privilegiando la repetición sobre el avance, es solo la fricción y no la trayectoria lo que el dueto pop ofrece. Se trata de que no hay transformación posible. No hay razón transformadora pero la canción preserva en sí un espacio de encuentro que puede repetirse al volver a escuchar la canción.

¿De dónde surge el placer del dueto, entonces? ¿En qué reside su intensidad? En todos estos ejemplos, la creación de un espacio de escucha al interior de la canción, embotella la posibilidad de un encuentro. Como dice Bentley, refiriéndose al placer del teatro: “En nuestra vida usual ‘tal cual se la vive’, reinan las inhibiciones. El hecho de estar juntos, a menudo, no llega a construir un encuentro. Ni podría serlo: sería demasiado inconveniente, demasiado agotador” (Bentley: 71). Porque los encuentros tienen una intensidad inconveniente, son un derroche, son peligrosos, nos exponen y consumen una enorme cantidad de energía.

Al interior del dueto, no solo con las palabras que se dicen, sino sabiendo que se las escucha, podemos fantasear con decir y escuchar lo que necesitamos. El dueto es un espacio para la fantasía de un encuentro, la fantasía de una escucha. Es verdad que no produce

transformación mediante el diálogo, que en ese sentido es una negación de la tradición filosófica, pero contiene la esperanza de un encuentro, de superar la subjetividad individual que el mismo pop exagera, dándonos una pequeña esperanza de libertad, de liberación de la soledad mediante un espacio en común que es un espacio de escucha mutua.

## Bibliografía

- Barthes, Ronald. 1993. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, DF: Siglo XXI.
- Bentley, Eric. 1992. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- Brooks, Daphne A. 2008. ““All That You Can’t Leave Behind””: Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe” en *Meridians: feminism, race, transnationalism* 8/1: 180-204.
- Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cooper, B. Lee. 2010. “Charting the Success of Male Recording Duos: Billboard Recognition of Country, Pop, and R&b/Rap Pairs, 1944–2004.” *Popular Music and Society* 33/2: 237-57.
- Cooper, B. Lee. 2015. “Male/female Recording Duos” en *Lyrical Legacies*. Eds. B. Lee Cooper, and Frank W. Hoffmann. Charleston, SC: Paw Paw Press. 74-120.
- Cooper, B. Lee. 2016. “Duets; it Takes Two: Dynamic Duos of the Rock & Roll Era; Lovin’ Time Blues: Great Jump and R&b Duets; Great R&b Duets; Soulful Love—duets” en *Popular Music and Society* 40/2: 247-48.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Dent, Alexander Sebastian. 2009. *River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Fast, Susan. 2012. “Michael Jackson’s Queer Musical Belongings” en *Popular Music and Society* 35/2: 281-300.
- Faust, Jeremy Samuel. 2012. ““When You Have to Say ‘I Do’”: Orientalism in Michael Jackson’s “Liberian Girl”” en *Popular Music and Society* 35/2: 223-40.
- Féral, Josette. 2004. “La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral” en su: *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna: 87–106.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Grice, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Heath, Stephen. 1982. “Barthes on Love.” *Substance* 11: 100-6.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2008 [1838]. *Estética*. Buenos Aires: Losada.
- Holbrook, Morris B. 2005. “Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society.” *Consumption Markets & Culture* 8/2: 153-82.
- Kile, Crystal. 2001. “Endless Love Will Keep Us Together: The Myth of Romantic Love and Contemporary Popular Movie Themes” en *Women and Romance: A Reader*. Ed. Susan Ostrov Weisser. New York: New York University Press: 414-27.
- Molanphy, Chris. 2015. “Feat. Don’t Fail Me Now: The Rise of the Featured Rapper in Pop Music,” *Slate*, [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/07/the\\_history\\_of\\_featured\\_rappers\\_and\\_other\\_featured\\_artists\\_in\\_pop\\_songs.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/07/the_history_of_featured_rappers_and_other_featured_artists_in_pop_songs.html) [acceso 9/2019].
- Pavis, Patrice. 1984. *Diccionario Del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.

- Peraino, Judith Ann. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity From Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press.
- Seabrook, John. 2017. *La Fábrica De Canciones: Cómo Se Hacen Los Hits*. España: Reservoir Books.
- Stanyek, Jason, y Benjamin Piekut. 2010. "Deadness: Technologies of the Intermundane" en *TDR: The Drama Review* 54/1: 14-38.
- Stratton, Jon. 2014. "Coming to the Fore: The Audibility of Women's Sexual Pleasure in Popular Music and the Sexual Revolution" en *Popular Music* 33/1: 109-28.
- Szendy, Peter. 2009. *Grandes Éxitos: La filosofía en el jukebox*". Vilaboa, Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Toop, David. 2001. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.
- Ubersfeld, Anne. 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Veltrusky, Jirí. 1990. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- Whitburn, Joel. 2010. *The Billboard Book of Top 40 Hits, 9th Edition*. New York: Billboard Books.
- Wolf, Stacy. 2006. "We'll Always be Bosom Buddies": Female Duets and the Queering of Broadway Musical Theater." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12/3: 351-76.