

# PERO VAS A ESTAR MUY TRISTE Y ASÍ TE VAS A QUEDAR

ANNA MARÍA FERNÁNDEZ PONCELA



COLECCIÓN DIVULGACIÓN

Primera edición: 2002

D.R. © **Instituto Nacional de Antropología e Historia**  
Córdoba 45, col. Roma, c.p. 06700, México D.F.

**ISBN 970-18-7181-2**

*Impreso y hecho en México*

# Índice

---

<b>Breves notas sobre “lo popular” en el estudio del cancionero mexicano</b>	
Ricardo Pérez Montfort . . . . .	9
<b>Presentación . . . . .</b>	<b>19</b>
<b>I. Introducción: Los estudios culturales, tradición y modernidad, cultura y comunicación</b>	
De la cultura popular a las industrias culturales . . . . .	29
Lo tradicional recreado en la modernidad . . . . .	38
La creación de la canción y la funcionalidad del lenguaje . . . . .	41
<b>II. La canción popular mexicana: origen y funcionalidad</b>	
Presencia y actualidad de la canción popular . . . . .	49
Los romances: la deshonra se paga con la muerte . . .	54

Coplas, sones, jarabes, valeses, polkas, mazurkas y choús: idealismo y deshonor en antiguas letras . . .	74
El corrido: hombres muy machos, soldaderas abnegadas y mujeres infieles . . . . .	82
Son jarocho, huapango y chilena: inocencia y picardía de la canción regional . . . . .	120
El bolero y la canción romántica: amor idealizado, llanto y traición . . . . .	130
La ranchera: machismo, quejumbre y alcohol . . . . .	178
 <b>III. Conclusiones: la configuración de la identidad de género en el marco de la identidad nacional</b>	
Reproducción de los estereotipos de género . . . . .	203
Del melodrama vengo, al melodrama voy . . . . .	213
La invención del carácter mexicano . . . . .	215
La construcción social de los sexos . . . . .	222
A modo de reflexiones finales . . . . .	230
 <b>Bibliografía . . . . .</b>	 243

## Breves notas sobre “lo popular” en el estudio del cancionero mexicano

---

*Nuestro nacionalismo es abierto y defensivo. Siempre hemos sabido que no hay ideas exóticas. Las ideas sólo pueden ser exóticas para quien no tiene ideas. Siempre hemos sabido que toda cultura es nacional...*

Luis Cardoza y Aragón

En el *Calendario Cívico Mexicano* de 1930, Gerardo Murillo —el Dr. Atl— escribía lo siguiente:

Los cantos emanados del pueblo son casi sin excepción, muy bellos, impregnados de una profunda melancolía, lo mismo aquellos que nacen entre los indios de las riberas del Yaqui, o en los llanos áridos de Coahuila, o en los cultivados campos del Bajío. Son cantos o sones que brotan del fondo del pueblo vilipendiado, explotado, empobrecido, y que llevan en sus notas la amargura de seculares desengaños, la tristeza de cosas perdidas...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Calendario Cívico Mexicano*, 28 de septiembre de 1930, México. Departamento del Distrito Federal.

Éstas no serían ni con mucho las únicas generalizaciones que se le aplicarían a la actividad cancionera popular de México, pero sí podrían servir como ejemplo de ese afán que pareció rondar a quienes se ocuparon del tema a lo largo del siglo XX. Desde los padres fundadores de los estudios folclóricos en el México de principios de siglo hasta los últimos autores de compendios y cancioneros mexicanos auspiciados por instituciones oficiales o por la iniciativa privada, una extraña tentación por tratar de calificar si no a todo, sí a la mayor parte del repertorio nacional con frases omniabarcadoras, se ha mantenido con una constancia asombrosa.

Así, desde los clásicos textos de Rubén M. Campos e Higinio Vázquez Santa Ana hasta *El cancionero mexicano*, preparado por Mario Kuri-Aldana y su equipo, pasando por el imprescindible volumen de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza o la muy limitada *Historia de la música popular mexicana* de Juan S. Garrido, prácticamente no hubo trabajo que no se publicara con pretensiones de mostrar la existencia de “algo” especial en la expresión cancionera mexicana que la distingue del resto del mundo musical pero que la mantiene como una unidad en sí y para sí. Algo tiene la canción mexicana que la mayoría de los autores la ha identificado como una expresión unívoca capaz de ser por sí misma. Si bien se le han reconocido sus multiplicidades a partir de estructuras, temáticas, regiones de origen y funciones, tal parece que se trata de un universo cerrado. Por eso se ha llegado a hablar de “la canción mexicana” como si se tratara de una dimensión genérica; y ella misma ha sido utilizada como elemento definitorio de la “mexicanidad”. La canción mexicana, no cabe duda, fue un componente fundamental de los sentimientos e imaginarios nacionalistas que poblaron el discurso cultural oficial de gran parte del siglo XX en México, y tal vez lo siga siendo hasta la fecha. Ahí yace, creo yo, uno

de los elementos que podría servir para identificar ese “algo” implícito en el universo autocontenido que es la canción mexicana y que pareciera más una tendencia a la simplificación que al reconocimiento de su compleja evolución histórica.

Aun cuando en gran medida se reconoce como producto de una gran cantidad de autores conocidos u olvidados, la canción mexicana pareciera emanar de aquella dimensión esencialista e inmutable que es “el alma del pueblo” de México. Por eso puede cargar orgullosamente el adjetivo de “mexicana” y apelar de alguna manera u otra a una constante que va más allá de las formas, los contenidos, las estructuras, las temáticas, los sentimientos expresados, los tiempos; en fin, de cualquier pauta contenida dentro del resbaloso mundo de lo popular.

A la hora de hablar de la “canción mexicana” nos situamos sobre todo en el mundo de lo popular. Rompiendo la mayoría de las veces con los criterios cronológicos o estilísticos, un concepto amplio de “mexicanidad” ronda las expresiones cancioneras populares e igual de “mexicano” parece el vals de “La Llorona” que la pieza ranchera “El rey” o el bolero “La mentira”. La diferencia entre éstas no podría ser más grande; sin embargo, las tres entran en la categoría de “canción mexicana”, en gran medida porque son populares y conocidas en amplios sectores del país e incluso del extranjero.

Aunque desde el siglo XIX muchas composiciones románticas, algunos sones y no pocas piezas para voz y acompañamiento ya llevaban bajo el título, en letra más pequeña, la descripción genérica de “canción mexicana” no fue sino hasta comienzos del siglo XX cuando ese subtítulo cambió algunas de sus atribuciones. Si bien en los tiempos decimonónicos lo mexicano se refería al origen del autor o al estilo que se le quería imprimir a

la pieza, para la segunda década del siglo XX la cosa había cambiado. Poco a poco la connotación popular se fue incorporando a la condición de "mexicana".

Sin embargo, para muchos compositores, y sobre todo para aquellos que convertirían la materia popular en recurso nacionalista, el mundo en donde se expresaba lo popular era todavía bastante pequeño y había que ayudarlo mucho para expandirlo. Por ejemplo, para Manuel M. Ponce en materia musical popular sólo parecían existir tres espacios: el norte, el Bajío y la costa. Así describió su labor previa a la publicación de sus *25 canciones mexicanas* en 1912:

Necesitábase una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular; era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los compases, las modalidades de cada región. Entonces pudo comprobarse que los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos ("La Valentina", "La Adelita", "Triguena hermosa", etc.), reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío ("Marchita el alma", "Soñó mi mente loca", etc.) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas ("A la orilla de un palmar", "La costeña", etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales...<sup>2</sup>

Independientemente de lo limitado de las reflexiones del maestro Ponce y de que las piezas en verdad fueran oriundas de la región que les atribuía, lo que las definía como mexicanas era sobre todo su origen popular. Este criterio se convertiría en una regla general que mostró

<sup>2</sup> Manuel M. Ponce, "El folclor musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse", en *Revista Musical de México*, núm.5, t.I. México, 15 de septiembre de 1919.

su trascendencia al seguirse aplicando hasta fines del siglo XX.

Pero fue durante la Revolución cuando le tocó moldearse y sobre todo autenticarse. La llamada canción mexicana como expresión del pueblo se vio envuelta en numerosos procesos de recreación e invención. Tal vez uno de los más notables fue el que apareció bajo el título *Del Bajío y arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas pensó, escribió y publicó Marcelino Dávalos*, trabajo que la Oficina Impresora de Hacienda en el México de 1917 tuvo a bien editar.

Si se toma en cuenta el año de su publicación queda claro que en el aire, y gracias en gran medida al proceso de introspección que trajo consigo la Revolución, canciones como "Hermosa flor de pitaya", "La valona del preso", "Y tenía chiquito el pie", "Cuiden su vida", "Cielito lindo", "Las mañanitas", "A la orilla de un palmar", "El sombrero ancho", "El abandonado" o "Marchita el alma" ya parecían ser referencia identitaria "mexicanista". Marcelino Dávalos las implicó en una dimensión escénica y fue capaz de proponerlas en la siguiente recomposición:

Al pasar por la vera de su palmar  
haz cuenta que yo tuve en todo mi juicio,  
una de esas visiones que por mi vicio  
del maldecío trago, suelo alcanzar...

Ella se juzga guérfana... ¡naturalmente!  
¿pos quién iba a decirle lo qui hay de cierto?  
La madre... aunque es desgracia... pos... no, nu ha  
muerto;  
y aunque la hija nu es de ésas... así es la gente.

¿Ya ves por qué está sola? Y los diversos  
que la pretenden, guardan mu malos fines...

Ahi tienes una historia de folletines:  
tú que eres medio pueta hazle unos versos...

A la orilla de un palmar  
yo vide una joven bella  
su boquita de coral  
cada ojito era una estrella...<sup>3</sup>

Tan auténtico sonaba el poemario de Marcelino Dávalos que Rubén M. Campos e Higinio Vázquez Santa Ana lo catalogaron como un transmisor directo de la sabiduría popular.<sup>4</sup> Y don Vicente T. Mendoza no dudó en considerarlo como fuente primaria en su clásica obra *La canción mexicana*, publicada en 1961.<sup>5</sup>

Pero justo es decir que las intenciones mexicanistas asociadas con el mundo popular no fueron exclusivas de la música. Como es bien sabido también lo fueron en otras expresiones culturales como el arte plástico, la danza, la literatura, el teatro, el cine, la filosofía, la educación, etc. El nacionalismo cultural, tan caro para el discurso justificatorio de los gobiernos posrevolucionarios, insistió en que la autenticidad mexicana se encontraba precisamente en la dimensión popular. Martín Luis Guzmán llegó a hacer incluso el planteamiento siguiente:

<sup>3</sup> Marcelino Dávalos, *Del Bajío y arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas pensó, escribió y publicó Marcelino Dávalos*, México, Oficina Impresora de Hacienda, 1917, pp. 185-187.

<sup>4</sup> Rubén M. Campos, *El folclore y la música mexicana*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública/ Talleres Gráficos de la Nación, 1925, e Higinio Vázquez Santa Ana, *Historia de la canción mexicana*, tt. I, II y III, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

<sup>5</sup> Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

el verdadero México no está en (los) extremos, sino en el contraste y la armonía de sus tintas medias, en el escenario modesto donde, a la luz del sol o bajo las sombras, se renuevan día a día los atributos de dos razas, de dos culturas, de dos atomismos fundidos ahora en un solo nuevo modo de ser, peculiar e incongruente: en la vida de nuestras poblaciones chicas...<sup>6</sup>

A la simplificación y la tendencia a dar con un esencialismo mexicanista pareció entonces seguir el reconocimiento de lo popular como el elemento definitorio de la llamada "canción mexicana". Pero quienes la definieron fueron las estudiosas élites mexicanas<sup>7</sup> que buscaron y reconocieron no tanto su multiplicidad sino más bien aquello que la parecía convertir en canción mexicana como tal y eso era su condición popular. Cerraban así aquel círculo autocontenido en el que todo y nada podía caber. En una noción tan abierta de "canción" y en una laxitud adjetivada tan ambigua como "mexicana" entraba todo lo que su amplio criterio consideraba capaz de contener y quedaba fuera todo lo que en ese mismo criterio no cabía. La verdad es que muy pocos trabajos trascendieron este esquema generalizador y por lo tanto la mayoría sólo fueron compilaciones de materiales con ciertas pretensiones de catalogación, sin mayores análisis ni mucho menos reflexiones originales.

El texto de Anna María Fernández Poncela es un buen presagio de que dicho esquema ya se ha roto y nuevos temas y enfoques podrían empezar a poblar el desierto panorámico de los estudios críticos sobre la música popular mexicana.

Ricardo Pérez Montfort

<sup>6</sup> Martín Luis Guzmán, *Otras páginas*, México, Cía. General de Ediciones, 1958.

<sup>7</sup> Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites*, México, UNAM, 1969.

*El espacio de la simulación es el de la  
confusión de lo real y del modelo.  
Ya no hay distancia crítica y especulativa  
de lo real a lo racional. No hay ni siquiera  
exactamente proyección de modelos en lo real  
(lo que equivale otra vez a la sustitución  
del territorio por el mapa en Borges),  
sino transfiguración en el mismo lugar, aquí  
y ahora, de lo real en modelo.*

*Corto circuito fantástico: lo real es  
hiperrealizado. Ni realizado ni idealizado:  
hiperrealizado. Lo hiperreal es la abolición  
de lo real no por destrucción violenta,  
sino por asunción, elevación a la  
potencia del modelo. Anticipación,  
disuasión, transfiguración preventiva, etcétera:  
el modelo opera como esfera de absorción de lo real.*

(Baudrillard. 1978: 85)

## Presentación

---

*Dirás que no me quisiste  
pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar.*

José Alfredo Jiménez, "El rey"

Un día, allá por 1992, perdida por las calles de la colonia Santo Domingo en la ciudad de México, viajaba en un pesero –camión de transporte colectivo– cuando escuché a un padre que frente a mí enseñaba a su hija de no más de ocho años una canción; jamás pude recordar la letra exacta y todavía hoy la ando buscando. Pero nunca olvidaré que el mensaje era sobre lo malvadas y traicioneras que son las mujeres, por lo que merecían ser humilladas y castigadas; tampoco olvidaré el rostro de la niña que perseveraba en ser buena alumna e hija a la vez, y hacía grandes esfuerzos por memorizar aquella canción para demostrarle a su progenitor que sí podía, amén de su afán de obediencia y superación.

Esa anécdota fue quizás la que desencadenó en mí inquietudes y búsquedas, angustias y desasosiegos, y me impulsó a hurgar entre las letras de las canciones populares para percatarme que era todo un mundo, no

suficientemente tomado en cuenta, que transcurría inconscientemente entre los resquicios y grietas de la vida cotidiana de la gente; un planeta no estudiado desde los puntos de vista semántico y cultural; un continente no descubierto. Se trata pues de un universo en el cual se reproducen, alegremente y por generación espontánea, los estereotipos y roles de hombres y mujeres, y cierta clase de relaciones de género que denigran y subordinan profundamente a las segundas, y marcan y dificultan la existencia de los primeros. Un mensaje potente grabado en un discurso dominante, que está vivo, muy vivo en la sociedad de nuestros días, aunque se circunscriba a una expresión popular de la lírica oral tradicional en ocasiones de origen antiguo, y aunque tenga más que ver con una narrativa social y su inserción en el subconsciente colectivo cultural que con las prácticas societarias reales de la actualidad.

De lo que aquí se trata es de esclarecer una vieja interrogante relacionada con cómo se producen y reproducen las imágenes y papeles sociales de género. Cómo a través de las expresiones tradicionales y populares —el folclor oral y la canción actual—, y con la colaboración de los modernos medios de comunicación y las industrias culturales, estos mensajes pertenecientes al discurso del modelo cultural hegemónico pueden penetrar e imponerse en la mentalidad, el imaginario social y la lógica de la cultura popular.

El objetivo es realizar un análisis discursivo de la canción popular cuyo eje es la construcción de la identidad de género, como parte de la identidad nacional, a lo largo de la historia del país y en nuestros días. La canción expresa la tradición oral que contribuye a normar actitudes y comportamientos, como cierta forma de control social entre otras cosas. Cabe mencionar que no se trata de un estudio lingüístico ni sociohistórico de la canción popular, cuestión ésta que ya han

abordado otros especialistas en la materia, ni tampoco sobre la música e interpretación de las canciones.<sup>1</sup>

Lo que un niño o una niña escuchan por primera vez son las palabras de su madre con la utilización preferencial de un tipo de lenguaje y el habla establecida socialmente en su comunidad. Luego, los cuentos y leyendas narradas también por voces femeninas —abuelas, tías, hermanas— poblarán su mundo y sus sueños. Las conversaciones de los mayores o de otros infantes que les rodean —con toda suerte de refranes y frases hechas— serán parte del aprendizaje de vivir en sociedad. Posteriormente, entrarán en la escuela y la enseñanza los formará en las pautas culturales dominantes por medio de las maestras —y los maestros— y los libros de texto. Mientras tanto se entretendrán escuchando los medios de comunicación más extendidos —radio y televisión— principalmente. Así, podemos afirmar que “desde la cuna estamos rodeados de música” (Reuter, 1980: 12).

Todos estos espacios y sus voces reproducen y crean a través del lenguaje un modelo cultural hegemónico en la sociedad. En nuestra realidad cotidiana, la endoculturación infantil está permeada por un determinado mensaje que afirma y legitima el orden sociocultural y que establece y justifica hasta cierto punto, como vamos a mostrar a lo largo de esta investigación, el dominio del hombre y la subordinación de la mujer, sin por ello negar o menospreciar la posibilidad de contestación y cambio. Y tratando de indagar e imaginar el porqué esto es así.

En otros trabajos se ha abordado el sexismo<sup>2</sup> que refleja el lenguaje, su contenido y utilización (Fernández

<sup>1</sup> Esto es muy importante, ya que aunque aquí analizamos únicamente la letra, hay que tener en cuenta que la fuerza del mensaje también proviene de la melodía y de la emoción que los y las artistas imprimen a su interpretación, todo ello conjugado con el coprotagonismo activo y dinámico del auditorio.

<sup>2</sup> Entendemos por sexismo la preponderancia de un sexo sobre el

Poncela, 1997), la reproducción de estereotipos y roles<sup>3</sup> tradicionales de género –como construcción social de la diferencia sexual– en la literatura o el folclor oral –refranes, cuentos y leyendas– (Fernández Poncela, 2000b, 2001); esto es, revisamos, analizamos y reinterpretemos el discurso tradicional envasado en medios también tradicionales.

De modo similar, aquí nos centraremos en la canción,<sup>4</sup> pero con la notable diferencia de que su difusión tecnológica –por medio de la radio, la industria discográfica, el cine y la televisión– implica no sólo un radio de acción y homogenización superior, sino también un salto cualitativo en cuanto a su reproducción. Se trata de un producto de la combinación de las viejas ideas –modelo cultural hegemónico– en formatos clásicos –canción– que se expande por medio de canales de alto nivel de tecnología y modernización comunicativa. Sin embargo, y en contra de lo que en un primer mo-

---

otro; en el caso que nos ocupa, son los métodos empleados para mantener la situación de inferioridad y subordinación del sexo dominado: el femenino.

<sup>3</sup> El rol es el conjunto de expectativas de conducta de los individuos que realizan determinadas tareas, papeles o funciones sociales, o el conjunto coherente de actividades normativas efectuadas por un sujeto; en ocasiones se hablará de papeles sociales con el mismo significado. Los estereotipos son las imágenes, ideas o conceptos muy simplificados de algo o alguien; a veces lo evocaremos como imagen. El género es la construcción cultural de la diferencia sexual.

<sup>4</sup> La autora carece de especialización en materia musical y no siente mayor pasión por las canciones que aquí se analizan, lo cual ayuda para no perderse en cuestiones específicas de la musicología ni dejarse llevar por el gusto y placer que pudiesen provocar la melodía o la letra en cuestión. Esta caracterización inicial sirve para mantener una relativa dosis de objetividad para el desarrollo de las reflexiones generales y los análisis concretos que contiene el presente trabajo. Se advierte también que se trata de una interpretación sobre una selección de letras de canciones; esto es, priva cierto grado de subjetividad. Esta selección sobre una muestra más amplia significa que no es la única ni quizás la mejor; sin embargo, se ha tomado como base para el desarrollo de las ideas que se abordan en este texto, por considerarse representativa de lo que se desea transmitir.

mento podría suponerse, esta modernización no implica un discurso de avanzada o equitativo entre los sexos. Más bien, al contrario que en los cuentos, leyendas o refranes de carácter tradicional, anónimos, no insertos en los medios modernos de comunicación y transmitidos por boca de mujer muchas veces, aquí existe un mayor control en su producción y reproducción que imposibilita la introducción directa o velada de cuestionamientos o propuestas alternativas, o de reivindicaciones parciales o semiocultas, como sucede en otros espacios de la narrativa oral popular (Fernández Poncela, 2000b, 2001). Partimos de la creencia de que hay una clara relación entre los usos y contextos del lenguaje con la forma de autoconcebirse y ver el mundo por parte de los individuos y las colectividades (Wittgenstein, 1988). Las imágenes culturales y los roles sociales a veces son engañosos, pero otras pueden llegar a contener algunas grandes verdades (Brandes, 1991). Es por ello necesario descifrar los mensajes que encierra, entre otros discursos, la literatura oral tradicional y la canción popular, porque el lenguaje y comportamiento se interrelacionan y retroalimentan, y los mensajes del primero contribuyen a la internalización de creencias, costumbres y normas de una sociedad; y ante esto, sólo resta desarrollar la interpretación cultural y simbólica (Sahlins, 1980; Geertz, 1991) y la crítica racional (Habermas, 1987). Pero además todavía hay espacios poco explorados y el poder de la interpretación es evidentemente uno de ellos (Franco, 1994).

La visión dominante se expresa en las diversas formas o expresiones de la cultura popular (Bourdieu, 1999). En esta investigación se aborda la canción popular mexicana en general, en sus diversos géneros y épocas, con la única condición que se consideren canciones “muy mexicanas” y difundidas masivamente entre la población; se da un trato especial a aquellas que con-

Poncela, 1997), la reproducción de estereotipos y roles<sup>3</sup> tradicionales de género –como construcción social de la diferencia sexual– en la literatura o el folclor oral –refranes, cuentos y leyendas– (Fernández Poncela, 2000b, 2001); esto es, revisamos, analizamos y reinterpretemos el discurso tradicional envasado en medios también tradicionales.

De modo similar, aquí nos centraremos en la canción,<sup>4</sup> pero con la notable diferencia de que su difusión tecnológica –por medio de la radio, la industria discográfica, el cine y la televisión– implica no sólo un radio de acción y homogenización superior, sino también un salto cualitativo en cuanto a su reproducción. Se trata de un producto de la combinación de las viejas ideas –modelo cultural hegemónico– en formatos clásicos –canción– que se expande por medio de canales de alto nivel de tecnología y modernización comunicativa. Sin embargo, y en contra de lo que en un primer mo-

---

otro; en el caso que nos ocupa, son los métodos empleados para mantener la situación de inferioridad y subordinación del sexo dominado: el femenino.

<sup>3</sup> El rol es el conjunto de expectativas de conducta de los individuos que realizan determinadas tareas, papeles o funciones sociales, o el conjunto coherente de actividades normativas efectuadas por un sujeto; en ocasiones se hablará de papeles sociales con el mismo significado. Los estereotipos son las imágenes, ideas o conceptos muy simplificados de algo o alguien; a veces lo evocaremos como imagen. El género es la construcción cultural de la diferencia sexual.

<sup>4</sup> La autora carece de especialización en materia musical y no siente mayor pasión por las canciones que aquí se analizan, lo cual ayuda para no perderse en cuestiones específicas de la musicología ni dejarse llevar por el gusto y placer que pudiesen provocar la melodía o la letra en cuestión. Esta caracterización inicial sirve para mantener una relativa dosis de objetividad para el desarrollo de las reflexiones generales y los análisis concretos que contiene el presente trabajo. Se advierte también que se trata de una interpretación sobre una selección de letras de canciones; esto es, priva cierto grado de subjetividad. Esta selección sobre una muestra más amplia significa que no es la única ni quizás la mejor; sin embargo, se ha tomado como base para el desarrollo de las ideas que se abordan en este texto, por considerarse representativa de lo que se desea transmitir.

mento podría suponerse, esta modernización no implica un discurso de avanzada o equitativo entre los sexos. Más bien, al contrario que en los cuentos, leyendas o refranes de carácter tradicional, anónimos, no insertos en los medios modernos de comunicación y transmitidos por boca de mujer muchas veces, aquí existe un mayor control en su producción y reproducción que imposibilita la introducción directa o velada de cuestionamientos o propuestas alternativas, o de reivindicaciones parciales y semiocultas, como sucede en otros espacios de la narrativa oral popular (Fernández Poncela, 2000b, 2001).

Partimos de la creencia de que hay una clara relación entre los usos y contextos del lenguaje con la forma de autoconcebirse y ver el mundo por parte de los individuos y las colectividades (Wittgenstein, 1988). Las imágenes culturales y los roles sociales a veces son engañosos, pero otras pueden llegar a contener algunas grandes verdades (Brandes, 1991). Es por ello necesario descifrar los mensajes que encierra, entre otros discursos, la literatura oral tradicional y la canción popular, porque lenguaje y comportamiento se interrelacionan y retroalimentan, y los mensajes del primero contribuyen a la internalización de creencias, costumbres y normas de una sociedad; y ante esto, sólo resta desarrollar la interpretación cultural y simbólica (Sahlins, 1980; Geertz, 1991) y la crítica racional (Habermas, 1987). Pero además todavía hay espacios poco explorados y el poder de la interpretación es evidentemente uno de ellos (Franco, 1994).

La visión dominante se expresa en las diversas formas o expresiones de la cultura popular (Bourdieu, 1999). En esta investigación se aborda la canción popular mexicana en general, en sus diversos géneros y épocas, con la única condición que se consideren canciones “muy mexicanas” y difundidas masivamente entre la población; se da un trato especial a aquellas que con-

tienen una temática que refleja las relaciones de género. Esto es, ser hombre o ser mujer, los roles y estereotipos, los arquetipos y convenciones, el deber ser y hacer, y especialmente el modelo de relaciones amorosas y sociales entre los sexos, y las máximas morales ejemplarizantes como consejo, advertencia o castigo a su transgresión, que se entrelazan en el discurso o narrativa cultural hegemónica mostrada a través de sus mensajes y sus interpretaciones contenidos en las expresiones de la cultura popular. Dentro de ésta, la canción es uno de los medios para transmitir ideas, valores y conductas incluso más allá del contexto histórico originario y a pesar de que ya no respondan tanto a la realidad actual, porque poseen un peso histórico anclado en la tradición que las respalda.

Consideramos que la sociedad es dinámica, está en constante movimiento, y el cambio existe en muy diversos grados en cuanto a las relaciones de género (De Barbieri, 1990; Gutmann, 1993; Safa, 1994). Sin embargo, ciertos mensajes grabados en el discurso social hegemónico se reiteran de forma obstinada como núcleos duros de la cultura (López Austin, 1993). Por otro lado, a pesar de la transformación del mundo especialmente en el ámbito de la tecnología comunicativa (Giddens, 1993; Castells, 1998), y de cierta homogeneización, no se ha destruido la diversidad ni ha significado la desaparición de la cultura popular tradicional que coexiste con la modernización (García Canclini, 1995). A veces, como veremos en estas páginas, se recrea y expande con ella; se trata de una apropiación de esta última (Lombardi Satriani, 1988).

Así, encontramos letras con mensajes que reproducen un antiguo discurso social en los modernos medios de comunicación masiva, ampliando con ello su alcance en cuanto a difusión y perpetuación. Tal vez supervivencias y arcaísmos, más o menos refuncionalizados y

readaptados (Lévi-Strauss, 1967; Malinowski, 1976); en todo caso, los medios escuchan el latir del gusto popular que todavía persiste y cual eco lo esparcen a los cuatro vientos. La canción popular debe ser aprehendida no como resultado puro de lo popular, sino a través de sus usos, su apropiación creativa y los procesos de producción y reproducción de los bienes culturales, fruto quizás de este nuevo mestizaje. Más allá de sus orígenes, ha sido apropiada por la industria y reiterada en función del mercado, en este íntimo nexo entre transmisión, reproducción y consumo. Es importante el contexto de producción y reproducción, la comunidad a la cual pertenece, y entre otras cosas, puede conducirnos a descubrir y descifrar los valores culturales reales o imaginarios de una colectividad, en la actualidad o en un pasado no muy lejano, en las prácticas cotidianas o en los universos simbólicos legitimadores (Berger y Luckmann, 1986) y en sus representaciones sociales (Ibáñez, 1988).

En el caso mexicano, es claro que la canción popular colaboró en la estructuración de un imaginario social y nacional (Monsiváis, 1984, 1994a; Bartra, 1987). Y también consideramos aquí que es genérico, pues hombres y mujeres tuvieron y tienen estereotipos y roles asignados, a modo de un escenario inventado pero bien anclado en concepciones e incluso acciones. Los gustos del público se entretrejieron en íntima relación con la producción, recreación y comercialización industrial, e incluso con los intereses del discurso cultural hegemónico, creándose cierto consenso más que sometimiento. Dichas construcciones y representaciones quedaron fijadas como parte del alma nacional. Yes que la canción desempeña una función social relacionada con la creación y recreación de la identidad cultural y nacional (Rowe y Schelling, 1993), así como con las cuestiones de género. Los mensajes de sus letras inventan, recuer-

dan, organizan formas de ser, sentir, pensar, hacer, que una colectividad determinada comparte y en las cuales se autorreconoce y diferencia de otras. En el umbral del tercer milenio es un vehículo de identidad colectiva que cruza el país y el continente a través de la radio, la televisión, el cine, la Internet y la industria discográfica en general.

Se trata de música popular en dos sentidos: porque en ocasiones es tradicional, anónima y colectiva –como algunos corridos–, y otras son composiciones de autor que los medios de comunicación se han encargado de difundir ampliamente contribuyendo en gran medida a su popularidad.<sup>5</sup> Es popular porque la aprecia el pueblo al que va dirigida, mismo que muestra su gusto por ella al margen de su origen y autoría. Sin embargo, hay que precisar que es popular también en el sentido transciasista, pues son muchas las melodías como “El rey” –algunos de cuyos versos dan título a esta obra– que son entonadas por todas las clases sociales sin distinción. Si bien existen modas y épocas, hay dinamismo en su producción y consumo, siempre sujeto a condiciones económicas, sociales, políticas y culturales que intentaremos contextualizar brevemente en cada momento. No interesa realizar aquí un estudio detallado y profundo de la canción misma, sino recoger y esclarecer algunos de sus mensajes que consideramos androcéntricos y machistas,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> En estas páginas no se abordará la música étnica propiamente dicha –perteneciente a un grupo étnico–, a veces denominada también folclórica, típica o etnográfica: no porque no forme parte de la música popular, sino porque requeriría otro tipo de tratamiento, y en todo caso, su difusión con sentido está limitada a un espacio geográfico determinado y a una comunidad concreta.

<sup>6</sup> Entendemos por androcentrismo la adjudicación del hombre como medida de todas las cosas, y al machismo como el comportamiento del hombre que se cree superior a la mujer, así como el conjunto de actitudes socioculturales del hombre que de este modo producen o mantienen la sumisión de la mujer en todos los niveles de la sociedad.

y que machaconamente se reiteran en los medios de comunicación, llegándose a considerar parte de la identidad nacional y cultural del país.<sup>7</sup>

Algunos autores afirman que “cada canción, cada son instrumental, cada corrido constituye en México un elemento de unión y comunicación entre un grupo mayor o menor de sus habitantes” (Reuter, 1980: 12). Y es que la identificación a través de la música se da en diferentes niveles, desde la étnica, pasando por la regional, hasta la considerada nacional. La música tradicional constituye un factor importante de cohesión cultural.

Se pretende emprender la ardua tarea de llenar un espacio que las ciencias sociales en general, y particularmente la antropología –que sería la disciplina más próxima por su objeto de estudio: la cultura–, han obviado. Esta investigación se enmarca en la antropología como ciencia que se empeña en problematizar cuestiones e intentar esclarecerlas, una ciencia útil al servicio de la sociedad (Jarvie, 1975; Llovera, 1990). “En breves palabras podemos definir a la antropología aplicada como la utilización formal de los conocimientos aportados por la ciencia antropológica para la solución de problemas prácticos.” (Nolasco, 1966).

Por otra parte, compartimos con los estudios del folclor la creencia de que la canción popular, como ex-

<sup>7</sup> Se dice que quien busca encuentra: por lo tanto, si buscamos sexismo en las letras de las canciones, lo encontraremos. Por ello se ha intentado analizar tanto aquellas letras que no son sexistas como otro tipo de mensajes relacionados con la contestación y resistencia de las mujeres al sexismo que impera en la sociedad, ya sea de forma pasiva o directa, o a través del doble sentido y la ambigüedad que con una lectura atenta y profunda puede interpretarse. Los resultados exigüos sobre estas búsquedas paralelas se encuentran también en este trabajo. En todo caso, nos interesa dejar claro que este estudio es sólo una de las posibles interpretaciones sobre el sexismo en la canción popular. La intención es abrir brecha, motivar e invitar a profundizar esta temática tan escasamente abordada desde el análisis social en general y la disciplina antropológica en particular.

presión de la tradición oral, puede proporcionar información en torno de los intereses de la gente y su particular visión del mundo. A través de las letras se puede apreciar la complejidad de la sociedad, el conjunto de normas culturales que diferencian y caracterizan a las culturas y subculturas, así como las motivaciones que generan comportamientos. En el ámbito semántico pueden apreciarse dos dimensiones: por un lado la referencial –simular comportamientos que crean la cultura de un mundo posible–, y por otro la intencional –que como acto del habla, tiene la función de expresar una actitud.

Concluimos esta breve presentación aclarando que la elección del título se debe principalmente a que la letra seleccionada, y de hecho la canción entera de “El rey”, contiene un mensaje fuertemente impregnado de sexismo, además de cierto fatalismo que tiene que ver con la presentación de las relaciones amorosas, y más específicamente, la explicación tradicional y arquetípica del carácter o ser nacional mexicano. Dos elementos que, a mi modo de ver, son los puntos nodales del mensaje que crea y reproduce por antonomasia la cultura popular mexicana a lo largo de su historia y que están grabados en las letras de las canciones estudiadas con una perfección e insistencia que abruma y asusta.

Este texto va dedicado a todas y todos los antropólogos –y otros científicos sociales– que sembraron en mí la duda universal, la pasión por investigar para entender las culturas y las relaciones entre hombres y mujeres, y a sentir goce en el conocimiento, la comprensión y el análisis de dichas relaciones y de la cultura popular en general, sobre todo en medio de la incertidumbre y el caos aparente del mundo finisecular y milenarista que nos rodea.

## 1. Introducción: Los estudios culturales, tradición y modernidad, cultura y comunicación

---

### Desde la cultura popular a las industrias culturales

*La expansión e interpretación de los estudios culturales y de la comunicación no son fortuitos ni ocasionales, responden al lugar estratégico que la comunicación ocupa tanto en los procesos de reconversión cultural –que la nueva etapa de modernización requiere en estos países– como en la crisis que la modernidad sufre en los países centrales. No es posible comprender el escenario actual de estos estudios sin pensar esta encrucijada.*

Martín-Barbero

Desde la ya clásica definición de cultura dada por Edward Burnett Tylor en el siglo XIX,<sup>1</sup> diversos autores,

<sup>1</sup> “Es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, la costumbre y otras facultades y hábitos adquiridos por

disciplinas y enfoques, en diferentes épocas y contextos geográficos, se han pronunciado al respecto.

Dicho concepto puede ser aprehendido como un sistema social interrelacionado de valores y creencias, estructuras socioeconómicas, políticas y de personalidad; es decir, un conjunto de relaciones materiales y espirituales de un grupo humano concreto (Juliano, 1985). Es todo aquello que mujeres y hombres han elaborado en el ámbito conceptual, manual o industrial, con objeto de satisfacer sus necesidades básicas y emanciparse como seres vivos; se trata de un proceso colectivo de creación y recreación (Stavenhagen, 1991). La cultura es también herencia social, un conjunto de patrones, una configuración de conducta aprendida, compartida, modificada –dinámica– y transmitida de generación en generación por los miembros de una colectividad determinada (Herskovits, 1952; Kroeber y Kluckhohn, 1963). Como fenómeno social sólo existe por la relación organizada entre los individuos de una sociedad concreta (Bonfil Batalla, 1991). Es considerada también un texto o documento activo y público, en tanto su significación e interpretación lo es (Geertz, 1991).<sup>2</sup>

Hay quien habla de tres tipos de cultura: la cultura producto de las élites, que responde por otra parte al concepto tradicional de la misma; la transmitida por las industrias culturales en los medios masivos de comunicación denominada cultura-mercancía, y la cultura popular, del pueblo, que no proviene de las alturas ni de las vías electrónicas y que va de abajo hacia arriba en la tarea cotidiana, creadora y dinámica. Respecto a este último tipo, todo parece indicar que se va diluyendo y

el hombre en cuanto miembro de una sociedad..." (Tylor, 1871).

<sup>2</sup> Únicamente resumimos unas cuantas definiciones conceptuales de cultura; sobre este vocablo existe un amplio acervo de significados y recreaciones (Kroeber y Kluckhohn, 1963; Kahn, 1975).

desapareciendo, se está transformando en un acto pasivo de consumidor de mercancías, ante el avance imparable del segundo tipo de cultura (Stavenhagen, 1991). Sin embargo, otros enfoques consideran que no se trata de un proceso unidireccional, y tampoco implica que uno de los polos, el receptor por así llamarlo, sea totalmente pasivo (Thompson, 1993).

Lo popular es un término formulado por J.G. Herder en las postrimerías del siglo XVIII, cuando se revitaliza el interés por las actitudes, los valores y la vida cotidiana del pueblo. El folclor, como denomina William Thomas la cultura tradicional y popular, fue objeto de estudio y alabanza por parte de los románticos que exaltaban los sentimientos, lo nacional y lo exótico reacomodándolo (Burke, 1984). Así, el discurso sobre el pueblo hace presente como legitimación de los gobiernos burgueses, seculares y democráticos de la época, ya desde el siglo XVII (Martín-Barbero, 1987).

Muchas veces lo popular ha sido considerado como revalorización de grupos "arcaicos" –premodernos, industriales, regionales, tradicionales– en la sociedad global y de "supervivencias" de épocas pasadas, especialmente desde la racionalidad de la Ilustración (siglo XVIII), que veía lo popular como superstición, ignorancia y turbulencia (Martín-Barbero, 1987). En otros momentos ha sido aprehendido, más que como un referente empírico de sujetos y situaciones sociales reales, como una construcción ideológica (García Canclini, 1990b).

Estrictamente lo popular es memoria de una matriz cultural amenazada y negada. Sin embargo, lo popular activo puede ser "una cultura que tiene que negar las diferencias verdaderas, los conflictos, reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo el mundo. Lo masivo de las masas, o mejor la imagen de sí mismas que éstas deben interiorizar para que cotidiana-

namamente sea legitimada la dominación que aquélla ejerce" (Martín-Barbero, 1978: 95). "Pero lo masivo es también mediación histórica de lo popular, porque no sólo los contenidos y las expresiones populares sino también las expectativas y los sistemas de valoración, el 'gusto' popular, están siendo moldeados por lo masivo..." (Martín-Barbero, 1978: 95-96). Es en esa cultura en la que hoy las masas invierten deseo y de la que extraen placer. Desde arriba es lo considerado "vulgar" y de mal gusto, un arcaísmo a superar según algunos sectores de la derecha, aquello alienante y reaccionario para grupos de izquierda. Varios políticos e intelectuales han señalado la existencia de culturas populares que constituían "una esfera pública plebeya", informal, con predominio de comunicaciones visuales y orales (García Canclini, 1995).

La cultura popular en América Latina es fácil de identificar, mas de difícil definición. Es fácilmente reconocible en la realidad inmediata de los objetos culturales como las telenovelas, la salsa, los carnavales, la música folklórica, las creencias mágicas y las narraciones orales -producciones éstas que, en cierta medida, nos llevan a conceptualizar lo popular como una esfera definida (Rowe y Schelling, 1993: 14).

La cultura popular se entiende aquí como una realidad viva y dinámica, en la cual todos y todas participamos, de una u otra manera, consciente o inconscientemente; se concibe más como hecho y relación que como estructura y sustancia (Cirese, 1979); como un sitio o sitios dispersos más que como un objeto (Rowe y Schelling, 1993); como una construcción ideológica, cuya consistencia aún está por encontrarse (García Canclini, 1989b). Está formada por tradiciones y manifestaciones culturales que contribuyen a expresar la unión y solidaridad entre los segmentos heterogéneos del pueblo, entendido éste en sentido amplio.

Como parte de la cultura popular está la literatura oral tradicional—también denominada folclor literario—, y la utilización del mismo lenguaje, los cuentos y leyendas, los dichos y refranes, las canciones, son parte nodal de ella. Dentro de este marco contextual, la canción popular está inscrita en la literatura oral que narra lo popular, la historia cotidiana, pequeña, no escrita, representativa del temperamento de la gente sencilla. Su discurso puede ser interpretado como un conjunto de mensajes que transmiten cierto "saber popular" y la tradición cultural de un grupo humano concreto. Condensa ideas, sentimientos, advertencias, consejos, normas de conducta y enseñanzas, con un lenguaje llano y conciso, fruto de la experiencia y del ingenio, apoyado por la melodía y el ritmo musical. La canción popular, como los cuentos y leyendas o el refranero, contiene mensajes que reproducen hasta cierto punto el orden social vigente, o bien, muestran un relativo resquebrajamiento en una más profunda interpretación semántica de los mismos, más en los segundos que en la primera por sus características de producción y reproducción. En todo caso, su escucha atenta y su entendimiento oportuno nos pueden acercar a la comprensión de la configuración y el mantenimiento de algunas formas de pensar, maneras de ver el mundo y hábitos de conducta entre ellos los que tienen que ver con la perpetuación de los roles y estereotipos de género y las relaciones amorosas, tema sobre el cual profundizaremos en esta obra.

Si reconocemos en nuestros días la existencia de esta forma de expresión popular y su importancia, deberíamos tener en cuenta la emisión de sus mensajes sobre creación y perpetuación —o, en su caso, cambio— de imágenes culturales de hombres y mujeres, sus funciones y las relaciones entre ambos sexos. La canción popular es, por tanto, una potente transmisora de men-

sajes morales, explicativos y educativos que constituyen un elemento de cohesión social y reconocimiento e identidad grupal básico. Las canciones son un hecho comunicativo, tan vigente y actual como la lengua misma, a pesar de los cambios producidos por el imperioso paso del tiempo y las grandes transformaciones telecomunicativas que han tenido lugar en los últimos años (Martín-Barbero, 1978; García Canclini, 1982; Castells, 1998). La mayoría de la gente común y corriente sigue oyendo y haciéndose escuchar a través de este medio de expresión. Sus letras no son meras supervivencias de las formas folclóricas tradicionales, arcaicas y reaccionarias como a veces se afirma de manera equívoca y superficial; mantienen su significado y función en nuestra sociedad actual readaptándose al nuevo contexto (Lévi-Strauss, 1967; Malinowski, 1976). Y es que el folclor es una elaboración cultural muy específica de los sectores subalternos; es contestataria a veces, adaptativa casi siempre, y goza de una gran dosis de ambivalencia (Lombardi Satriani, 1988). Pertenecería, pues, a un modelo cultural hegemónico en el sentido de consenso gramsciano, más que a una dominación sin vuelta de hoja (Gramsci, 1977; Cirese, 1979). Pero, además, gran parte de la canción popular mexicana actual no pertenece al folclor; tiene fecha, lugar y firma. Aunque eso sí, las melodías folclóricas son parte de la canción popular. Y es tan popular un corrido anónimo como un bolero firmado y escrito para la industria discográfica, si bien su origen y contextos serían distintos.

Hoy por hoy, lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo hegemónico y lo subalterno se trenzan o se hibridan (García Canclini, 1995). El estudio y la interpretación del significado de los mensajes grabados en la cultura popular, en este caso expresados a través de la canción, nos permitirá encontrar y descifrar lo que el pueblo cree y dice respecto de

los roles que tienen en la sociedad hombres y mujeres, y en cuanto a sus relaciones intersubjetivas.

Actualmente no podemos pensar lo popular —y lo folclórico como una de sus partes— al margen del proceso histórico de la construcción de lo masivo, el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social y la clasificación en que históricamente el proceso se materializa. Los mercados culturales de masas, los medios de comunicación, la educación, además de los aparatos ideológicos del Estado, son clave en el nuevo espectro de la cultura-mercancía de consumo popular (Martín-Barbero, 1987). Lo masivo es también mediación histórica de lo popular, su visibilidad, una nueva sociabilidad que se expresa mediante la transformación de expectativas de vida y del gusto de las clases populares (Martín-Barbero, 1978).<sup>3</sup>

Las industrias culturales dominan el panorama de la cultura y la comunicación en la época de la globalización (Castells, 1998), en la que la circulación y el consumo tienen un papel fundamental frente a la creatividad u origen social de la mercancía (García Canclini, 1989a). Pero es a través de estos medios electrónicos que las masas populares irrumpen en la esfera pública y colaboran a desplazar el desempeño ciudadano hacia las prácticas de consumo (García Canclini, 1995). La transición de las formas simbólicas cada vez está más mediada por los aparatos técnicos e instalaciones de las industrias de los medios de comunicación (Thompson, 1993),<sup>4</sup> cuya misión es “mantener la coherencia, pro-

<sup>3</sup> A pesar de todo existen todavía dos marcos disciplinarios para aproximarse a la cultura popular: el primero se asocia con la idea de folclor, y el segundo con la noción de cultura de masas. Sin embargo, la cultura popular incluye a ambos (Rowe y Schelling, 1993), y en todo caso el segundo parece tener más peso e importancia en nuestros días.

<sup>4</sup> “Hoy día vivimos en un mundo en que la amplia circulación de formas simbólicas desempeña un papel fundamental y cada vez mayor. En todas las

ducir y reproducir el consenso, la voluntad colectiva que garantiza el funcionamiento armonioso del cuerpo social y la coexistencia en su seno de los diferentes grupos y clases" (Mattelart, 1982: 9).

Varias son las interpretaciones en torno de la denominada cultura de masas. Una de ellas afirma que se trata de una estrategia de los sectores dominantes para manipular a los dominados, y no procede de los sectores que la comparten, sino de los medios de comunicación de masas y la industria de los bienes de consumo, que es controlada por otros sectores; está, eso sí, asignada a los sectores populares (Juliano, 1985). Así pues, desde este punto de vista la cultura de masas relacionada con los medios de comunicación debería denominarse cultura para las masas (García Canclini, 1989b). El impacto interaccional de los medios técnicos implica un flujo unidireccional del productor al receptor, una ruptura o asimetría, lo cual transforma la interacción social y las maneras en que los individuos producen y transmiten los mensajes. Sin embargo, los modernos medios no son únicamente nuevos canales de difusión que coexisten con las relaciones sociales preexistentes; se trata de una verdadera reorganización potencial de las relaciones sociales, al posibilitar nuevas formas de acción e interacción en el mundo social (Thompson, 1993). Hay que contemplar también el diálogo que se establece entre codificadores y descifradores, y sin desconocer el peso de los primeros, relativizarlo, y aún, considerando la poca intervención de los segundos, tenerla en cuenta.

Los novedosos procesos de producción industrial –electrónica e informática–, otros formatos –televisión–, los procesos de circulación masiva y los nuevos tipos de re-

---

sociedades, la producción e intercambio de formas simbólicas –expresiones lingüísticas, gestos, acciones, obras de arte y demás– es, y ha sido siempre, un rasgo definitivo de la vida social" (Thompson, 1993:1).

cepción y apropiación por parte de la gente, esto es, las tecnologías comunicativas, no sustituyen las tradiciones sino que cambian las condiciones de obtención y renovación de saber, en términos de la cultura como inversión comercial (García Canclini, 1989a). Las formas simbólicas están sujetas a valoración económica y se transforman en mercancías, en bienes simbólicos que pueden comprar, vender e intercambiar en el mercado (Thompson, 1993).

La integración en nuestros días es un fenómeno que depende de la mano de la cultura de masas, por ello la integración social de la conciencia a través de los medios de comunicación es impresionante. La dominación del futuro la ejercerá la información o, lo que es lo mismo, quien la controle (Shaff, 1982; Hall, 1984). Si se entiende por ideología las maneras en que el significado ejercido por las formas simbólicas sirve para establecer y mantener las relaciones de dominación, con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, el alcance del fenómeno ideológico tiene enormes implicaciones (Thompson, 1993).<sup>5</sup>

Lo popular hoy en día no es sólo lo tradicional y antiguo –oral, local, familiar–, sino también lo tradicional creado en la modernidad a través de la negociación y la hibricación híbrida entre lo culto y lo popular, lo hegemónico y lo subalterno. Lo popular, hoy por hoy, es lo

<sup>5</sup> En primer lugar se debe reconocer que en las sociedades caracterizadas por el desarrollo de la comunicación de masas, el análisis ideológico debería centrarse en las formas simbólicas transmitidas por los medios de comunicación. En segundo lugar, el alcance de la operación ideológica se expande en gran medida, pues las formas simbólicas se transmiten a públicos extendidos, potencialmente grandes y dispersos en el tiempo y el espacio. En tercer lugar, hay que detenerse no sólo en los rasgos de organización de las instituciones de los medios o las características de sus mensajes; éstos han de revisarse también en relación con los contextos y procesos específicos en que los individuos los reciben y se apropian de ellos (Thompson, 1993).

que gusta y se vende a las multitudes; a la industria cultural le interesa más que lo popular como cultura o tradición, la popularidad, que construye y renueva el contrato entre emisores y receptores (García Canclini, 1989b).

### Lo tradicional recreado en la modernidad

*Si tanto las culturas hegemónicas como las populares son ahora culturas híbridas, es innegable en este sentido que vivimos una época posmoderna, tiempo de bricolage donde se cruzan diversas épocas y culturas antes alejadas. La tarea del investigador no puede ser elegir entre tradición y modernidad. Más bien se trata de entender por qué en América Latina somos esta mezcla de memorias heterogéneas e innovaciones trunca.*

García Canclini, 1991: 24

El binomio tradición-modernidad se combina de forma dialéctica, no dicotómica (Balandier, 1975), y es difícil encontrar en nuestros días fenómenos en estado puro (Warman, 1992). Los rasgos modernos y tradicionales se entrecruzan; antiguos significados se reinterpretan en nuevos elementos que reacomodan el significado de los viejos valores (Herskovits, 1952). Si las llamadas supervivencias continúan es porque han adquirido nuevos significados y funciones (Malinowski, 1976). Si hay costumbres que subsisten es por su viscosidad histórica, pero sobre todo, como señalábamos, porque permanece vigente alguna de sus funciones (Lévi-Strauss, 1967). Y más allá de las "supervivencias" o las "reinterpretaciones", los valores del pasado están vivos en el presente, "readaptados", esto es, no son restos his-

tóricos sino que sobreviven como recreaciones contemporáneas, bajo renovadas presentaciones y funciones, de ese supuesto pasado. Por otra parte, hay ciertos hábitos o modelos culturales que poseen una gran persistencia, y pueden reproducirse más allá de las condiciones sociales en las cuales han emergido (Dobry, 1988).

En el marco del auge de los estudios culturales en América Latina durante los dos últimos decenios del siglo XX, varias han sido las aportaciones que han aunado esfuerzos para combinar la investigación sobre la producción cultural hegemónica y popular, la reproducción a través de las nuevas tecnologías comunicativas y el consumo por parte de públicos masivos en el mercado (Martín-Barbero, 1987; García Canclini, 1989a). Estos estudios ponen énfasis en la relevancia de la comprensión de los problemas culturales contemporáneos; desde los orígenes populares de los mensajes hasta la problemática dominación y manipulación en términos de hegemonía cultural, hay una refuncionalización de los bienes simbólicos tradicionales para el mercado moderno. La globalización no sustituye las culturas locales ni ausura los Estados nacionales, como tampoco los estudios culturales suprimen la variedad de tradiciones disciplinarias que han ayudado a entender las interacciones entre los seres humanos (García Canclini, 1993).<sup>6</sup>

La cultura cotidiana de las mayorías se apropia de la modernidad sin dejar su cultura oral, cambian eso sí los dispositivos narrativos —radio, cine, televisión. Las telenovelas, por ejemplo, están cargadas de pesados esquematismos narrativos, cómplices de mistificadoras mercaderías ideológicas; son, en fin, parte importante de los dispositivos de recreación del imaginario latinoame-

<sup>6</sup> Las condiciones multiculturales complejas del desarrollo global no llaman a las ciencias sociales ni a las humanidades a suicidarse, son estímulos para reconsiderar lo adquirido y renovarlo (García Canclini, 1993).

ricano. Un imaginario cuya formación remite al lugar estratégico que las industrias de la imagen ocupan en los procesos de constitución de identidad, como la larga experiencia del mercado de condensar saberes que rentabilizan aspiraciones humanas y demandas sociales. Las industrias culturales captan en la estructura repetitiva de la serie las dimensiones ritualizadas de la vida cotidiana (Martín-Barbero, 1993).

Así las cosas, lo moderno no suprime las culturas populares tradicionales, éstas se transforman y buscan cómo sobrevivir por su propia razón de ser; además, aquí entran en juego los intereses económicos de los productores que quieren aumentar sus ingresos según la lógica del mercado capitalista en la cual estamos inmersos. Por otro lado, lo popular no es exclusivo de los sectores populares, se constituye en procesos híbridos y complejos, utilizando signos que proceden de divisiones de clases sociales y regiones geográficas (García Canclini, 1989a).

Al principiar el siglo XXI es innegable que la comunicación y la información por medio de los avances tecnológicos participan de forma directa y activa en la creación de los nuevos modelos culturales de nuestra sociedad (Baudrillard, 1985). Si los folcloristas del siglo XIX registraron la cultura popular, los medios de comunicación masiva también lo hacen hoy a su modo, más allá de las naturales tendencias a la homogeneización, distorsión e invención, que por otra parte no estuvieron ausentes de los estudios del pasado, en sentido estricto.

Hasta la fecha no ha habido mucha reflexión sobre este tema desde una posible perspectiva de análisis sociosemántico, que reinterprete las creaciones populares de concepciones tradicionales difundidas a través de los medios masivos de comunicación modernos en nuestros días. Y en el caso concreto de la canción popular, apenas hay esbozos dispersos de análisis.

## La creación de la canción y la funcionalidad del lenguaje

*Los medios masivos llevan años integrando un imaginario latinoamericano (Monsiváis). La industria del disco y de la radio han convertido la música —el tango, la ranchera, el bolero y últimamente la salsa— en un lugar de encuentro expresivo y creador de modos de juntarse, de bailar, de escuchar y de convivir.*

(Martín-Barbero, 1993: 65)

No hay duda de que el proceso de transformación económico, social y político acaecido en las últimas décadas, en todos los niveles, espacios e instituciones del mundo, no tiene precedentes. Dicho desarrollo se inscribe plenamente en el ámbito de la tecnología comunicativa (Giddens, 1993; Castells, 1998). América Latina y México están insertos cada vez más en un planeta que avanza hacia la globalización, con una reestructuración importante, entre otras cosas, de la cultura y la comunicación, si bien los sistemas más modernos de esta última no han destruido la diversidad ni hay una homogeneización cultural. Los cambios culturales y comunicativos no han significado la desaparición de la cultura tradicional, de modo que puede afirmarse que hay una coexistencia (García Canclini, 1995). Un ejemplo de esta complementariedad o convivencia es la canción popular, objeto de estudio de este trabajo.

En general, los análisis musicales se han ocupado principalmente de la etnomusicología o música folclórica, entendida ésta como la étnica, rural o muy localista, y no de la musicología, esto es, la música erudita. Sin embargo, no han tenido en cuenta, en toda su extensión y profundidad, a la música popular nacida en pue-

blos y ciudades del continente americano desde hace varios siglos (Ulloa, 1993). Más allá de la consideración que algunas personas tienen de este tipo de música, entre lo banal-consumista y lo arcaico-folclórico, es posible descifrar los mensajes sociales, ideológicos y culturales que ya hoy, a través de los medios masivos de comunicación, se reproducen y son compartidos por millones de gentes.

La canción popular ha sido identificada de forma muy amplia, conformada por diversos sectores en función de la forma y el fondo, desde los grupos étnicos hasta las generaciones juveniles, pasando por tendencias políticas y gustos culturales. Simplificando, se suele afirmar que es la que escucha el pueblo, y en esta amplia definición se incluye desde la canción antigua hasta la regional actual; desde los romances y corridos anónimos hasta las rancheras modernas con firma de autor y sello discográfico, que son escuchadas por campesinos y profesionales, indígenas y ciudadanos, jóvenes y mayores, mujeres y hombres.

No obstante, hace falta llevar a cabo una relectura desde el género, esto es, descubrir e interpretar los mensajes en torno de la configuración y reproducción de roles y estereotipos de mujeres y hombres, y de las relaciones entre unas y otros, que en ella se inscriben como una parte medular de su narrar. Así pues, es preciso analizar el discurso que contienen respecto de la construcción de la identidad de género como parte, además, en el caso mexicano, de la construcción de la identidad nacional. Y es que las letras no sólo representan y diferencian etnias, generaciones, clases, ideologías y niveles culturales, sino también la construcción socio-cultural de los géneros.

La música popular latinoamericana surge como tal en el marco del modernismo del siglo XX, emergiendo en varias ciudades del continente de forma simultánea. Sus

orígenes hay que buscarlos en la producción, anónima y colectiva, de amplios sectores populares urbanos y rurales, que al principio no contaban con el supuesto beneplácito oficial y que por sus mensajes era quizá objeto de represión, misma que debió prolongarse por varios siglos. Con el paso del tiempo aparece un proceso de individualización de la producción que dio lugar al surgimiento de autores e intérpretes que poco a poco cobran gran fuerza y popularidad. Más adelante las composiciones se registran y venden por parte de una empresa discográfica. Algún ídolo renombrado las interpreta para el gran público, y su consumo más usual se realiza a través de la compra-venta de la audición (Ulloa, 1993).

Si consideramos las letras de la canción popular mexicana como relativamente tradicionales, su difusión puede ser calificada hasta cierto punto de moderna. Hay una convivencia íntima entre el discurso, el mensaje y la estructura de carácter tradicional, y una circulación tecnificada y comercialización mercantilizada masiva que puede ser denominada como moderna. Hoy en día nos encontramos ante un fenómeno en el cual los modernos medios de comunicación masiva reproducen el antiguo discurso tradicional, pero aumentando su difusión y comercializando el mensaje. Se trata de supervivencias de arcaísmos en el contenido, pero readaptados y refuncionalizados, y de medios masivos que perciben el latir del gusto popular con sensibilidad comercial, como ya hemos dejado claro.

A través de las industrias culturales la canción popular de algunos países se extendió por todo el continente; concretamente la ranchera y el corrido se difundieron por América Latina y en la actualidad pueden escucharse en varios lugares. "El melodrama cantado lo encontramos con las mismas características (melódicas, armónicas textuales) en la ranchera y el corrido mexicanos que

ya cantaban los campesinos del país azteca al invadir los latifundios durante la revolución de 1910, y que se extendió después por Centro y Sudamérica.” (Ulloa, 1993: 66).<sup>7</sup>

La canción popular debe ser percibida e interpretada no como el resultado puro de lo popular, sino a través de sus usos, su apropiación creativa y los procesos de producción y recepción de los bienes culturales. Si bien sus orígenes suelen ser populares, ha sido apropiada por la industria y reproducida en función de un mercado (Ulloa, 1993). La canción popular refleja convenciones, lo que permite relacionar la experiencia con los arquetipos. En el proceso interviene la transmisión, la reproducción y el consumo de la cultura popular, y en el caso concreto que abordamos, se interrelacionan mensajes y medios tradicionales y modernos. En primer lugar, en cuanto a la producción del contenido del discurso, se conservan las ideas tradicionales del modelo cultural dominante. En segundo lugar, el mensaje se plasma en un envoltorio también tradicional: la canción. En tercer lugar, la reproducción, llámese difusión o circulación, se realiza a través de los modernos medios tecnológicos de comunicación masiva —aunque en sentido estricto ya no son tan modernos ni tan nuevos. Y, finalmente, la lectura que se realiza al desenvolver la misiva, se lleva a cabo por los consumidores-espectadores actuales a través de las formas tradicionales y por medio de las aportaciones telecomunicativas modernas. Todo ello sin desconocer los cambios que comporta la dinámica social cotidiana.

<sup>7</sup> “Si la música popular, tradicional y contemporánea floreció en América Latina bajo el auspicio de la modernidad, debemos reconocer que fue con la mediación de la industria cultural como trascendió los límites del solar y del fondo de quintal para otras latitudes, venciendo barreras y distancias, pero conservando, en la mayoría de los casos, los signos de la diferencia étnica y social, las marcas de lo local, lo regional, lo nacional.” (Ulloa, 1993: 67).

Partimos de la idea de que no es posible comprender la música si no tenemos presentes a los seres humanos que la producen e interpretan, y no es posible tampoco entender al autor o cantante si no consideramos la comunidad social a la cual pertenece (Geijerstam, 1976; Reuter, 1980; Devoto, 1993). Es más, lo que pretendemos en este texto es descubrir y descifrar los valores culturales de una colectividad, que produce determinadas letras o mensajes y su aceptación y reproducción social. Sin embargo, debido al objetivo trazado necesitamos realizar generalizaciones y comparaciones históricas, geográficas y sociales, sin detenernos en una contextualización minuciosa y detallista de cada etapa histórica, lugar y estilo de las canciones.

En este sentido, no cabe duda que en el proceso de construcción de la identidad nacional del siglo XX la canción popular ha jugado una importante carta. La radio y el cine —así como la literatura y las artes plásticas— en su medio y medida— contribuyeron a organizar los relatos de la identidad y el sentido de ciudadanía hasta cierto punto. Las historias que se cantaban o se veían, los grandes héroes, los acontecimientos colectivos más destacados, las pequeñas peripecias cotidianas fueron moldeando las formas de hablar y vestir, los hábitos y prácticas comunes y los gustos en general (Bartra, 1987; González, 1994a; García Canclini, 1995). A esto contribuyeron de forma poderosa las letras de las canciones difundidas en esos modernos medios de comunicación masiva, especialmente en la segunda mitad de la centuria. Se estructuró el imaginario social, nacional moderno, en el que hombres y mujeres fueron caracterizados con arquetipos y estilos determinados que les signaron. Son más producto de un espectáculo inventado que de las relaciones sociales reales, pero esas representaciones y construcciones quedaron fijadas como parte del alma nacional y social del pueblo-nación mexi-

cano, como sucediera también en otras épocas y latitudes, y además el éxito de su consumo muestra cierto gusto por el mismo o la necesidad de asirse e identificarse a algo o con algo.

¿Pero por qué esos gustos y no otros? Si bien la cultura hegemónica a través de los potentes medios de comunicación se impone, no es menos cierto que la cultura popular impregnada por la primera se siente más o menos a gusto en ellos y es por eso que los adopta. El cómo ser mexicano o cómo ser mujer tiene que ver con una invención en la cual hombres y mujeres, de alguna manera y hasta cierto punto, se encuentran y reconocen, si no en la elección del estereotipo, sí en su fijación. Y es que la cultura popular tradicional ya está impregnada de ese gusto, y los medios de comunicación sólo lo han recogido, estereotipado, masificado y devuelto. Se trata de un modelo cultural hegemónico, fruto de un consenso más o menos relativo, no de una dominación impuesta unilateralmente (Gramsci, 1977).

Por otra parte, hay que pensar que el lenguaje es más que una herramienta, no se trata de una técnica neutra, limpia, pura e inocente. Es el primer sistema simbólico que se utiliza para estructurar la experiencia, y a un tiempo vehículo de comunicación y comportamiento lingüístico. Es como un molde dentro del cual se nace a la vida de relación, a la cultura (García Meseguer, 1982).<sup>8</sup> El lenguaje es el primero de los signos culturales, y la comunicación es el proceso central y constitutivo de toda cultura (Serrano, 1980).

La lengua tiene la función de representación del pensamiento (Ducrot y Todorov, 1984). Su ejercicio básico es la comunicación (Saussure, 1980). Es un sistema de signos que expresa ideas (Giraud, 1983). "Re-produce"

<sup>8</sup> Este proceso de comunicación es básico y fundamental para el ser humano, junto con el de la alimentación (Sanz Rueda, 1982).

la realidad y el mundo, pero sometiéndolo a su organización propia; representa la facultad de simbolizar. De ahí la estrecha relación entre categorías del pensamiento y categorías de la lengua, y entre el lenguaje y la experiencia humana (Benveniste, 1984). La lengua en la que hacemos a la vida inteligente es el arreglo en el cual estructuramos nuestra forma de aprehender la realidad. El pensamiento toma cuerpo en los moldes predeterminados de la lengua que hablamos; como decía Heidegger, no somos nosotros quienes hablamos a través del lenguaje, éste lo hace a través de nosotros (García Meseguer, 1994).

Sin embargo, más allá de ser un sistema de pensamiento que supuestamente refleja la realidad social, al mismo tiempo la crea y la produce (Violi, 1991). El lenguaje es un hecho social (Ducrot y Todorov, 1984). Su aspecto esencial es el de ser un sistema de comunicación inserto en un sistema social; por tanto, no sólo un proceso cognoscitivo sino también un comportamiento simbólico, actitud esencial y germinación social. El lenguaje es instrumento de objetivación y legitimación de la realidad." (Ricci y Zani, 1990: 93).<sup>9</sup> De ahí la fuerza e importancia del lenguaje en cuanto a la creación y estructuración del pensamiento; de ahí también la trascendencia de su expresión oral, escrita, leída u oída, y en el caso de esta investigación: cantada y escuchada.

El lenguaje es susceptible de transformarse en depósito de acumulación de experiencias y significados, preservados en el correr de los tiempos y transmitidos a futuras generaciones. Se origina en la vida cotidiana que es su primordial referencia. Una de sus características

<sup>9</sup> El estudio del lenguaje puede contribuir a la elaboración de una ciencia social humanística, que sirva como instrumento para la acción social (Tomsky, 1975).

principales es la objetividad, presentándose como una facticidad externa, y su efecto es coercitivo, obliga a adaptarse a sus pautas.

El lenguaje tiene una expansividad tan flexible como para permitirme objetivar una gran variedad de experiencias que me salen al paso en el curso de mi vida. El lenguaje también tipifica experiencias, permitiéndome incluirlas en categorías amplias en cuyos términos adquieren significado para mí y para mis semejantes. A la vez que las tipifica, también las vuelve anónimas, porque por principio la experiencia tipificada puede ser repetida por cualquiera que entre dentro de la categoría en cuestión (Berger y Luckmann, 1986: 57).<sup>10</sup>

Hay que pasar de la creencia en la transparencia del mensaje, del lenguaje o a través de él, a la opacidad de los discursos. De alguna manera discurso es poder, y toda palabra tiene inevitablemente consecuencias sociales. El lenguaje está cargado de significado y valoración, y las personas que trabajan en el campo de las ciencias sociales y la antropología tienen, entre otros, el reto y el compromiso de reflexionar sobre esto. Para efectos de esta obra, consideramos que a través del estudio amplio y profundo del origen, y especialmente la funcionalidad social de la canción, descubriremos la creación popular, la invención nacional y la reproducción sexista producida y reproducida en el lenguaje, discurso y mensaje musical que llega hasta nuestros días.

<sup>10</sup> Por otra parte, es en y por el lenguaje que los seres humanos se construyen como sujetos, el lenguaje funda la realidad, en su realidad que es el ser. el concepto de "ego". La subjetividad es la capacidad del locutor de colocarse como sujeto (Benveniste. 1984).

## La canción popular mexicana: Origen y funcionalidad

### Esencia y actualidad de la canción popular

*La esencia del canto popular consiste en la ingenuidad y en la plenitud, dentro de las más sencillas formas. Es gracia pregonada por la imaginación, como todo arte al que vivifica belleza; pero el canto del pueblo, por falta de refinamiento educativo, tiene una expresión más directa que la emoción estética. El pueblo es crédulo y sencillo ante las maravillas del mundo, el pueblo es niño... Y en el pueblo todo tiene un sentido más gracioso, una virginidad más pura, una inocencia que sobrepasa a toda sabiduría.*

(Lluis Millet citado en Niño, 1976: 7)

La sociedad mexicana en general está constantemente acompañada por música, entre la que sobresale la canción popular y en especial aquella considerada como propiamente mexicana. Tanto en las colonias urbanas como en las zonas rurales los habitantes escuchan la radio o grabaciones musicales a todas horas. Tomar el

transporte colectivo (autobuses, microbuses) o un taxi en la ciudad de México equivale automáticamente a oír música. Esta música es de estilos diferentes, pero destaca en particular la que incluye letras y se denomina popular en el más amplio significado del concepto. Y es que la música popular es expresión individual y social que acompaña prácticamente todos los aspectos de la vida humana, tanto los más cotidianos y rutinarios como los acontecimientos especiales (Reuter, 1980). La música es como un juego, un goce, un descanso, una distracción que se considera agradable; es de alguna manera un medio de no pensar, de evadirse, "un remedio para las penalidades del trabajo" (Aristóteles, 1974: 148); la música también "es el alma de las fiestas populares" (Palma, 1988: 75).

Se entiende por música popular aquella que responde a las necesidades y la demanda de una creciente sociedad institucionalizada e industrializada, con lo que se amplía el marco de la estrecha definición de música popular tradicional que se circunscribe a la que emerge como tradición cultural, transmitida y dinamizada por muchas generaciones que actuaron en un contexto social y ceremonial (Chamorro, 1983) —reducida a la meramente folclórica, étnica o también, en cierto modo, regional.

En cuanto a los orígenes de la música mexicana, se le atribuye fundamentalmente la influencia española y la aportación indígena,<sup>1</sup> además de la herencia africana y afroamericana.<sup>2</sup> En general se puede afirmar que la música profana de los siglos XVI al XVIII es poco

<sup>1</sup> De hecho se ha propuesto para el estudio de la música en América Latina un enfoque que analice la contradicción entre la cultura oficial de corte europeo y la influencia del arte nativo (Chase, 1961) indígena, así como la contribución africana.

<sup>2</sup> Cuya repercusión se deja sentir tanto en la música campesina regional (huapango, son jarocho, etc.) como en el género poético-musical urbano (bolero).

reducida, no así la música sacra, conservada en iglesias, conventos y de cuño directamente español (Tapia, 1982). Se puede hablar de la música mexicana como creación relativamente moderna, que se gesta entre el nacionalismo y la universalización (Mayer-Serra, 1960) a partir del siglo XVIII.<sup>3</sup> La canción popular mexicana tiene en general la forma de la canción europea basada en el ritmo, la melodía y la armonía.

En su lugar común afirmar que la primera inspiración de la música española, y como ejemplo característico se menciona que en el México independiente del siglo XIX cantaban romances y coplas españolas (Garrido, 1981). Sin embargo, se habla también del predominio de la música mestiza enmarcada en la amplitud y complejidad cultural del país (Reuter, 1980).<sup>4</sup> La gran difusión de la música popular mexicana vendría más

A mediados del siglo pasado puede decirse que nuestro folklore musical afirmó, tuvo manifestaciones de transmisión popular en varias regiones de la República (...) tuvo representantes populares que propagaron con canciones y sus bailes el gusto por la música nuestra, que consistía entonces en componer canciones y bailes para pasatiempos de fiestas y saraos, y en cantar romanzas para el recreo de los salones (...). Pero esas manifestaciones de cultura musical quedaron circunscritas a las grandes ciudades, las que eran visitadas anualmente por compañías de ópera italiana, operetas francesas y zarzuelas españolas; pero en las pequeñas poblaciones y los pueblos rurales continuaron viviendo su vida anterior, y en ellos los cancioneros continuaron componiendo sus canciones ingenuas y amorosas (...) y los compositores de bailes populares de los cuales el más típico era el jarabe, continuaban poblando todas las fiestas de bailadores y bailadoras de jarabes..." (Manuel M. Campos citado por Ramón y Rivera, 1993: 149-150).

A partir del Centenario de nuestra Independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía la música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera. Se le abrían las puertas en los precisos momentos en que el cañón revolucionario anunciaba por todo el país la tormenta inminente. Ésta llegó. Pero entre el fragor de las luchas se fueron haciendo y naciendo las canciones que los soldados llevaban de un extremo a otro del país. La 'Adelita', la 'Valentina' la 'Cucaracha', son hijas ilegítimas de la Revolución. La idea nacionalista se impuso. Exhumándose los viejos cantos olvidados, y se compusieron nuevas melodías y nuevos ritmos." (Manuel M. Ponce citado por Ramón y Rivera, 1993: 159).

tarde, en el siglo XX—desde la década de los veinte, con el inicio de la radiodifusión, hasta los años treinta, década dorada del cine mexicano—, cuando a través de los medios de comunicación llega a todos los rincones del país.<sup>5</sup>

A *grosso modo*, pueden distinguirse tres etapas históricas de desarrollo de la música popular mexicana. La primera, denominada por algunos autores como “aculturación”, va del siglo XVI al XVIII. En este periodo se absorben gran cantidad de elementos procedentes de Europa, sobre todo de España a raíz de la colonización. La segunda se fija en el siglo XIX y está marcada por la influencia francesa. En la tercera destaca la importación de estilos musicales norteamericanos de moda en el siglo XX, y en su segunda mitad sobresalen los nuevos elementos de procedencia marcadamente urbana (Chamorro, 1983).<sup>6</sup>

La música, y sobre todo la canción popular, tiene una funcionalidad social en relación con la construcción y reproducción de la identidad cultural y nacional; es un elemento básico de la misma. En los mensajes de sus letras se crean y recrean formas de ser, sentir, pensar y hacer que una colectividad social determinada comparte, en las cuales se autorreconoce y con las cuales se opone a otras colectividades humanas. Es un vehículo de la memoria popular e identidad colectiva que se difunde en el continente a través de la radio y la industria discográfica (Rowe y Schelling, 1993). Se trata de una destacada manifestación popular, factor de conocimiento e identidad, toda vez que arma de manipu-

<sup>5</sup> “La creciente red de radiodifusoras—que, como empresas comerciales, sólo se rigen por las exigencias, por lo general de muy baja categoría, de sus anunciantes— y el increíble número de sinfonolas que funcionan en todas partes, con su correspondiente repertorio de discos comerciales, invaden cada día los lugares más apartados de la República.” (Mayer-Serra citado por Ramón y Rivera, 1993: 260).

<sup>6</sup> “La música que ha existido en mi país es un documento que debe recoger el historiador para presentarlo como elemento integral de la cultura de un pueblo.” (Campos, 1930: 5).

lón ideológica y de dominación, pues a través de ella se han impuesto varios mitos que a su vez se reproducen en su seno (Gómez, 1989; Sakanassi, 1989). Diferentes tipos de canción popular mexicana como el corrido, el bolero o la ranchera son producto directo, junto con el arte y la literatura, de la creación del mito del mexicano, allá por los años 30 y 40 del siglo XX, fruto de un esfuerzo intelectual y político que posteriormente el radio, el cine, la industria discográfica y la televisión se encargaron de fijar en la mentalidad popular, ayudados éstos por la expansión de la educación pública y la adicional reproducción social en el seno de la familia (García, 1987; Ramírez, 1994; Monsiváis, 1994a; Pérez Montfort, 1994).<sup>7</sup>

Sin embargo además del carácter eminentemente nacionalista de la canción popular mexicana, ésta se enraza en diversos usos y costumbres, reflejando y recreando formas tradicionales de ver el mundo, entre las cuales, y a raíz de esta investigación, destacaremos las imágenes del ser hombre y ser mujer, así como los hábitos sentimentales y amorosos. Debe añadirse, en honor a la verdad, que salvando todas las distancias y diferencias culturales, los estereotipos y roles femeninos, casi siempre negativos según se verá a lo largo de estas páginas, son similares en diversas latitudes, épocas y contextos (De Estupiñán, 1981; Zavala, 1990).<sup>8</sup>

El nacionalismo mexicano data de fines del siglo XVII cuando ciertos mitos considerados mexicanos adquirieron relevancia; su antecedente directo es el patriotismo criollo del siglo anterior (Pérez Montfort, 1994). Sin embargo, tras la Revolución mexicana del siglo XX toma un nuevo auge.

Por ejemplo, en un artículo sobre la mujer en la música popular ecuatoriana la autora afirma: “La mayoría de autores, compositores y cantantes ecuatorianos han persistido, con alguna frecuencia, en crear y difundir canciones cuyas letras son altamente ofensivas a la mujer, en las que ponen de relieve su falta de consideración para con ella, empleando términos injuriosos y oprobiosos.” (De Estupiñán, 1981: 357). Y como esta autora aquí también se desea que “Ojalá esta breve nota ayude a los creadores de música

Pasemos ahora a una de las formas más antiguas de canción considerada ya de alguna manera mexicana, a pesar de su clara y directa influencia española: los romances.

### Lo romances: la deshonra se paga con la muerte<sup>9</sup>

De entre las más antiguas expresiones musicales en México sobresalen los romances (Frenk, 1961; Díaz Roig, 1976), importados y adaptados al nuevo contexto geográfico y cultural. Surgidos a finales del siglo XIII en España, son manifestación particular de la balada europea derivada de los cantares de gesta, según algunos.<sup>10</sup>

Se trata de poemas narrativos compuestos de versos octosílabos cuyos pares riman en asonante, quedando libres los impares. Surgen como poesía destinada a la recitación entre el público. Su carácter oral y popular es básico, a pesar de su difusión escrita o su consideración por parte de personas de diferente nivel social (Frenk, 1961; Morillo, 1996).

Aún hoy pueden escucharse en algunas regiones del país, así como en varios lugares del mundo, como parte de un romancero tradicional oral moderno. Ya un cuando para muchos su remoto origen e incluso su empleo cotidiano se haya perdido en el polvo de la historia, sus

(...) a reflexionar en la necesidad de producir piezas sin términos negativos para la mujer, y que aun implícitamente no contengan conceptos o ideas ofensivas para ella." (De Estupiñán, 1981: 357).

<sup>9</sup> En ocasiones resulta sencilla la clasificación de canciones en uno u otro género musical, como en el presente capítulo, pero no siempre será así. Para aquellas que resultaron problemáticas o dudosas, se ha optado por la que señalan los cancioneros y las obras especializadas consultadas al respecto, con objeto de evadir la avalancha de clasificaciones, si no contradictorias, sí poco coincidentes, a veces, bajo una misma calificación genérica.

<sup>10</sup> Según la crítica actual, se considera que el romance como tal no procede directamente de la épica, a pesar de tomar muchos de sus elementos, como temas y recursos literarios; sin embargo, ha de notarse también la raíz folclórica y lírica de muchos romances (Morillo, 1996).

as y mensajes han sido recogidos por otros géneros, no es el caso de los populares corridos, con los cuales pueden establecer algunos paralelismos.

Un romance se mueve en el tiempo y en el espacio y, sin perder generalmente su ser, va dando nacimiento a otros textos semejantes, pero no idénticos. Ya dijo Menéndez Pidal que el romance vive en variantes y que son estas variaciones un factor esencial de su supervivencia. En efecto, la renovación permite una adaptación a los gustos particulares, sociales o temporales, que favorecen tanto la aprehensión del texto como su circulación. El romance se revitaliza al desbordarse en textos que el paso por la tradición oral va moldeando de muy diversas formas (Díaz Roig, 1986: 17).

La colonización transportó los romances españoles a América. Así, al ser éstos olvidados por los gustos literario y artesano, permanecieron en la memoria popular de las márgenes del océano Atlántico, trocándose y matizándose los textos con el irremediable paso de los siglos.

Los romances tradicionales españoles se conservan hasta hoy en todo el territorio americano y son sentidos como propios por los pueblos que los acogieron; forman parte intrínseca de su cultura y conviven con otros géneros narrativos autóctonos. En México consta la presencia del romancero desde 1519, en labios de Cortés y sus soldados (Díaz Roig, 1986: 161).

La conversación entre Cortés y Portocarrero ante las costas de México se nutrió de los versos de romances, de decirse que se trató de su "estreno" en el Nuevo Mundo (Roig y González, 1986).

En general el romance contiene temas de origen diverso, en distintos ambientes y tratamientos; son narraciones que a los oídos de quien escucha se presentan como verosímiles, dados su forma de expresión y el contenido expuesto.

Para efectos de esta investigación, varios romances destacan por su interés como difusores de mensajes morales o, como llamaría Díaz Roig (1986), “líneas de pensamiento”, esto es, distintas posiciones –filosóficas, estéticas o morales– compartidas por la comunidad. Y en concreto aquellos que versan sobre la infidelidad femenina, es decir, los que difunden la típica imagen de la mujer malvada, perdida, deshonrada, indigna del honor del marido, que por otra parte son muy abundantes, si no es que mayoritarios. En contrapartida, hay algunos romances y coplas que presentan a la mujer buena, fiel, digna de ser amada.<sup>11</sup> Entre la temática que abordan destaca:

el amor ilícito (“El quitado”), el ilícito (“Gerineldo”), la liviandad (“La dama y el pastor”), el rapto (“Isabel”), el rescate (“La esposa de don García”), el adulterio (“Blanca niña”), la venganza (“La envenenadora”), el castigo (“Los mozos de Monleón”), la fidelidad (“Las señas del esposo”), la devoción (“El caballero burlado”) y el ingenio (“La doncella guerrera”) (Díaz Roig, 1986: 29).

Según una clasificación, los romances novelescos se centran en un personaje femenino que desencadena la acción y el hombre se ve transportado por la fuerza de los acontecimientos (Morillo, 1996), algo así como las telenovelas de nuestros días.

Como vemos, todos éstos son aspectos muy significativos para el tema y los objetivos que nos ocupan. Si bien este tipo de canciones, ya impresas en cintas para su reproducción, no alcanza los niveles de difusión de otros, en él se inspiraron algunos que llegaron a ser muy populares.

<sup>11</sup> Todo dentro del modelo binario bueno-malo de la cultura y la literatura oral tradicional del mundo occidental, perpetuado en la descripción tradicional y dicotómica de los roles y estereotipos de género (Sau, 1986).

### *esposa infiel y el marido deshonrado*

El siguiente romance se ha seleccionado por su particular maldad, ya que no sólo la mujer es asesinada por su marido, sino que esto sucede con el consentimiento del padre. La mujer, de ser sierva y propiedad del padre, pasa a serlo del esposo; por sí misma no tiene ningún derecho, aunque sí deberes. Nótese que por su forma realmente parece un romance español, pero la manera de vengarse de la mujer –“cinco balazos le dio”– es bien mexicana:

–Tu marido, tu marido,  
¿dónde me esconderé yo?  
–Ahi debajo de la cama,  
mientras me disculpas yo...

Luego la agarró del brazo  
y al suegro se la llevó:  
–Suegro, aquí te entrego a su hija  
que una traición me jugó.

Y el suegro le contestó:  
–¿Para qué la quiero yo?  
¡Anda entriégasela al cielo,  
que el cielo te la mandó!

Luego la agarró del brazo  
y al monte se la llevó;  
hincadita de rodillas  
cinco balazos le dio.

Romance “La esposa infiel”, recogido en Oaxtepec, Oaxaca. Citado por Reuter, 1980: 43-44).

Este tipo de romances, existente en las dos orillas del río, suele concluir con la muerte de la esposa infiel que ha engañado y mancillado el honor de su esposo,

a manos de éste que es “su dueño” y como tal decide sobre su vida. Se trata de un modelo que, cambiando personajes y paisajes, nombres propios y topónimos, reproduce una misma estructura y un mismo mensaje moral. Es una advertencia —con valor ejemplarizante— dirigida a la mujer sobre su comportamiento conyugal, esto es, su “deber ser”, toda vez que presenta para ello y por oposición un tipo concreto de mujer malvada. Sin embargo, más allá de su señalamiento y castigo social, retrata ciertas libertades que las mujeres intentan tomarse a pesar de su trágico final; es decir, no son sujetos o actoras sociales pasivas, sino activas transgresoras de los roles sociales asignados por el modelo cultural hegemónico. Sobre ello profundizaremos más adelante.

En general esta historia expone crudamente la inicial legitimación y consecuente justificación de la muerte de la mujer por infidelidad. Ella causa el deshonor del hombre y mancha la honra, la moralidad y el buen nombre de la familia, institución básica, según el pensamiento occidental, de nuestra sociedad. Sólo puede borrar la deshonra con la muerte de aquella que osó manchar el honor. Así, la esposa infiel debe morir a manos del esposo deshonrado. ¿Crimen de él o martirio de ella?, en todo caso la víctima mortal aparece como la única culpable o responsable,<sup>12</sup> mientras la víctima moral —o verdugo, según se mire— se presenta como un dechado de pureza, virtudes e inocencia. Por otra parte, el hombre que no venga el deshonor para hacerse respetar dentro de las normas tradicionales de la sociedad, pierde la estima y la autoestima configurada a través de la constitución del aparato psíquico según el modelo masculino hegemónico. Está también presionado cultu-

<sup>12</sup> Este ejercicio es conocido: asignar características negativas, y por lo tanto responsabilidades, a las víctimas, culpables en última instancia de su situación desfavorable (Amorós, 1985).

mente, más allá de los sentimientos de pasión, odio y venganza que la situación pueda suscitarle, lo cual debe tenerse en cuenta. ¿Qué tanto hay de sentimientos, pasión y emoción, y qué tanto de adaptación, presión y reproducción cultural?

Esta temática se repite en la literatura oral y escrita, pasando un marco espacio-temporal concreto, sin por ello tener la osadía de atreverse a calificar o a adjudicarle un valor universal o actual, sino únicamente constatar su extensión y popularidad. No hay romances en los que se invierta el modelo, aunque sí alguna que otra versión que expondremos más adelante y que muestran cómo a veces se sale del modelo-corsé imperante. Se justifica esta ausencia por no existir tal realidad, no supuesto, sino precisamente por la adjudicación de estereotipos y roles de género bien específicos, que señalan lo que es y no es permisible para hombres y mujeres en cada cultura.

El romance cuyo fragmento citamos a continuación tiene versiones distintas, y en una de las recogidas en el territorio mexicano —específicamente la titulada “La adúltera”— se concluye con las disculpas de ella y el aparente engaño al marido. Esto es importante remarcarlo, pues aunque se trate de una versión de excepción, troca el mensaje del adulterio castigado al impune, así como la inaudita burla de la esposa al marido. Excepción pero posibilidad, al fin y al cabo.

En tu cama nadie duerme  
cuando tú andas por allá.  
No te enojés chiquitito,  
que yo no me porto así,  
si me tienes desconfianza  
no te separes de mí.

(Romance “La adúltera”, México. Citado por Díaz Roig, 1990: 25).

En otra de las versiones mexicanas de este romance –se conocen 100 versiones en 12 países– en la que sí se da muerte a la mujer adúltera o esposa infiel, después de darle seis tiros se dice: “y el amigo del caballo, ni por la silla volvió”. (Díaz Roig, 1990: 26). Aquí se remarca la cobardía del amante en un tono jocoso, irónico y divertido, como restando importancia tanto al adulterio como al asesinato, los dos puntos de tensión de la narración –nótese que también se trata de una excepción. Sin embargo, en general la mujer es malvada, mentirosa y adúltera, y el hombre debe darle muerte. La mujer es y el hombre debe hacer.

Algunos antiguos romances fueron recogidos y adaptados por el pueblo y llegaron a tener gran popularidad; incluso en nuestros días es posible escucharlos, si bien de forma minoritaria, reconvertidos en canciones líricas o corridos. Uno de estos casos es el “Romance de doña Elena” –versión del “Romance de la amiga de Bernal Francés” recogido por Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos de España*. Esta composición trata también el tema de la infidelidad de la mujer, y “la construcción, el ambiente, los personajes, son puramente mexicanos ya” (Novo, 1953: 64), como veremos a continuación. Se ha tomado este ejemplo porque aborda las relaciones de género, la familia y el honor en la época de la Colonia, que desde España fueron trasladadas a México –se conocen 66 versiones diferentes en nueve países–, en donde parecen reproducirse y adaptarse muy bien entre las clases altas y las élites gobernantes de la sociedad.

Vale la pena recalcar que en la actualidad el romance perdura, aunque relativamente, en la memoria popular; se ha “mexicanizado”, pero a la vez y al mismo tiempo, según la región del país en donde se cante y escuche, pueden distinguirse algunas variaciones de carácter geográfico. Las principales modificaciones tienen que ver, de un lado, con la influencia del corrido y de la canción

–los géneros populares considerados más importantes del país–, y de otro, con el léxico y el entorno histórico y geográfico –la guerra sostenida entre México y Francia– del recreador. Sin embargo, no debe olvidarse la conservación y el poder de permanencia, en un nuevo contexto, de los rasgos originales o adquiridos a largo de la existencia del romance en el espacio y en el tiempo. (Díaz Roig, 1986, 1990). Esto es, la reproducción de lo viejo, la inercia que se erige siempre frente ante el cambio, la adaptación y reinterpretación de antiguos mensajes grabados en discursos que parecen perdurables hasta el infinito.

Fue don Fernando el Francés  
un soldado muy valiente,  
que combatió a los chinacos  
del México independiente.

Vio a doña Elena en su finca  
y de ella se enamoró,  
sabiendo que su marido  
por un crimen se ausentó.

Doña Elena se hizo fuerte  
pero al fin correspondió  
porque era un hombre temible  
don Fernando, y se perdió...

Benito, pistola en mano,  
y un rifle de dieciséis  
le acertó cuatro balazos  
a don Fernando el Francés...

–Ábreme la puerta, Elena,  
que vengo todo rendido,  
que me persigue de cerca

don Benito tu marido...  
-Perdona, esposo querido,  
perdona mis desventuras,  
mira, no lo hagas por mí,  
hazlo por mis dos criaturas...

¡Ay!, ¡pobrecita de Elena!  
¡oh!, ¡qué suerte le tocó!  
de un rifle de dieciséis  
con tres tiros completó...

Ya terminé de cantar  
los versos de doña Elena  
que por mancillar su honor  
sufrió tan terrible pena.

A los hombres atrevidos  
que les sirva de experiencia  
y no enamoren casadas,  
por no manchar su conciencia.

(Corrido de "Doña Elena" citado por Novo, 1953: 66-69).

Este texto, llamado originalmente en España "Bernal Francés", no sólo cambia en México su título, sino los nombres de los personajes y el contexto histórico-geográfico.<sup>13</sup>

Entrando al plan de Barranco,  
sin saber cómo ni cuándo,  
se encontraron dos contrarios,  
don Benito y don Fernando.

<sup>13</sup> Hay una versión mexicana que inicia con un episodio que relata las sospechas del marido y el duelo con el amante, lo cual anula la sorpresa final del desenlace (Díaz Roig, 1990).

Luego metió mano al sable  
y al rifle del dieciséis  
pa' darle cinco balazos,  
a don Fernando el Francés.

Romance "Bernal Francés", México. Citado por Díaz Roig, (1990: 57).

No vemos, las reglas del honor imperan y su quebrantamiento se paga con la muerte –"le acertó cuarenta balazos", "con tres tiros completó". Este romance, vertido en corrido, tiene una clara funcionalidad didáctica, ya que el final puede y debe ser aprehensivo: la fábula: la infidelidad de la mujer le trae como castigo la muerte a manos del marido que está en su deber, en tanto su dueño y señor, y de paso se aconseja a los hombres que "no enamoren casadas". Sin embargo, como todo mensaje, no es unilineal ni unívoco, en el sentido de que si bien es cierto que quien rompe las normas lo paga, también se deja ver que las normas se pueden quebrantar, y que al crear la fábula para advertir, es porque hay por qué prevenir o aconsejar. Nuevamente la esposa mala e infiel y el marido bueno y engañado, por lo que debe o se ve en la obligación de quitarle la vida y a veces limpiar su honor con la propia mancha de la sangre derramada.

#### *Conclusión libre y feliz*

Otra parte, están los romances que dan ejemplo y muestran el camino correcto que una mujer debe seguir, "deber ser": siempre fiel y obediente al marido, incluso después de su muerte, esto es, no casarse otra vez. Hay sin embargo otras composiciones de temática similar –como "Gerihnelo"–, en las que la solicitud de

nuevos amores puede ser aceptada por la viuda en cuestión (Díaz Roig, 1986).

Un nivel de lectura más profundo podría mostrar que la mujer viuda ya no necesita de un marido ni tiene tanta presión social para conseguirlo, antes al contrario, su imagen recatada y de devoción al muerto es bien vista socialmente, por lo que no tienen caso unas segundas nupcias. De la letra puede desprenderse incluso que es preferible optar por el estado monacal que por un nuevo matrimonio; tal vez más que fidelidad al primer marido, es escarmiento y relativización de las bondades del estado matrimonial y anhelo de libertad. Aun es posible interpretar que con la muerte del esposo en la guerra la mujer se libera del contrato matrimonial que, como bien sabemos, es “hasta que la muerte los separe”. Así, la mujer viuda parece hermosa, alegre y con ganas de cantar: es libre por primera vez.

El matrimonio la emancipó del ilimitado poder paterno y la viudez la liberó del yugo que adquirió al casarse, institucionalizándolo de por vida –hasta la muerte que, como vemos, puede ser la suya o la del prójimo.

Yo soy la recién casada  
que nunca me casaré;  
me abandonó mi marido  
por amar la libertad...

–Por las señas que me ha dado  
su marido muerto es,  
y en las guerras de Valverde  
lo mató un traidor francés.

–Señorita, si usted gusta,  
nos casaremos los dos;  
con el gusto de uno y otro  
y la voluntad de Dios.

Diez años que lo he esperado  
y diez que lo esperaré,  
si a los veinte no volviere  
de monja me meteré.

Romance “Las señas del marido”, Las Vegas, Nuevo México  
Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 162).

Este es uno de los romances más difundidos en Nuevo México –territorio originalmente mexicano. Sus diferentes versiones se extendieron a lo largo y ancho del territorio, y aunque documentan la muerte del esposo de diversas maneras y en diferentes lugares, siempre hacen alusión a la guerra entre Francia y México, o bien, a la guerra que se libró para lograr la Independencia, tras la independencia y recontextualización del viejo romance de origen español en México. También existen variaciones en cuanto al desenlace de la historia, ya que algunas versiones mexicanas apuntan a la inseguridad de la mujer viuda –“si en este tiempo no viene/de monja terminaré/porque una viuda es fácil/que dé su brazo a torcer” (Díaz Roig, 1990: 231)–, que bien pudiera interpretarse como la desilusión explícita por contraer segundas nupcias y la ilusión de conservar la libertad en ese estado más que una vocación religiosa en sí, bajo el aparente deseo de ser fiel a su marido manteniendo la castidad y cumpliendo así el mandato social. De otra parte están las versiones que señalan un nuevo matrimonio: “si a los seis años no viene/con otro me casaré” (Díaz Roig, 1990: 231). Aquí se da una imagen de mujer viuda y no de fidelidad ejemplar, como cabría esperar como de hecho sucede en la versión anterior. Puede tratarse de un estereotipo burlesco y satírico de la viuda, que se ofrece como una opción para ésta como persona adulta, emancipada y libre; en todo caso, da qué pensar y abre un camino para reflexionar al respecto. De hecho el volver a casarse significa reintegrarse a la posición deseable para

la sociedad: ser dependiente de un hombre y por extensión de la colectividad, aunque parezca una contradicción. Viuda fiel al difunto, monja fiel a Dios o casada fiel al segundo esposo. En cualquier caso la fidelidad se impone.

#### *Madres consejeras*

Por otro lado, aún se escuchan algunos romances cuyos mensajes se dirigen más específicamente a las mujeres, y que suelen ser los consejos de las madres a las hijas, sobre todo en el momento del matrimonio –una decisión fundamental en sus vidas y que da sentido a su rol social–, que en estos versos se recoge y difunde. Los romances con esta temática muestran cierta intervención femenina en la sociedad, aunque sea desde el modelo imperante o la visión masculina, lo cual no siempre es así. Son los consejos y alianzas entre mujeres, que el modelo hegemónico tiende a ocultar, negar o distorsionar (Juliano, 1992).

Se trata usualmente de una advertencia de la madre a la hija antes de que ésta contraiga matrimonio, pero está claro que una vez llevado a cabo ya nada resta, más que la resignación y la obediencia.

Yo soy la recién casada  
que lloraba sin cesar,  
de verme tan mal casada  
sin poderlo remediar.

Antes que yo me casara  
mi madre me lo decía,  
con lágrimas en los ojos  
muchos consejos me dio:

–Sabías que era borracho,  
ladrón de camino real,

jugador y enamorado;  
ya qué ganas con llorar.

romance “La malcasada”, Albuquerque, Nuevo México.  
Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 171).

En esta versión la progenitora advirtió a la hija sobre los riesgos de un mal matrimonio. Sin embargo, en otras versiones la madre presiona u obliga a su hija a contraer nupcias, situación ésta típica de la ambivalencia de las expresiones de la cultura popular, y por qué no, de los supuestos consejos de madres a hijas.

Me casó mi madre  
con un zaraguat  
que yo no quería  
ni conocía  
y todas las noches  
el pícaro se salía.  
Le seguí los pasos  
a ver adónde iba  
y yo vi que entraba  
a casa de una amiga...

–Ábreme la puerta,  
Laura de mi vida.  
–Hombre de los diablos...  
donde pasaste la noche  
anda pasa el día.  
–Mujer de los demonios...  
¿Quién te dijo tanto?  
–Yo que lo sabía.

romance “La malcasada”, México. Citado por Díaz Roig, 1990: 179).

Este romance muestra a una mujer fuerte, con cierta iniciativa, firme y decidida, y más allá de la abnegación que revela en versiones anteriores, el romance finaliza con la última palabra en boca de la mujer; tal vez se trate de una excep-

ción, pero en todo caso es una posibilidad de opción e iniciativa. Ya sea una mujer infiel, ya una mujer ofendida por el adulterio del marido, el personaje femenino no resulta pasivo, indiferente o conformista, como el modelo cultural hegemónico pretende. La cultura popular y la narrativa tradicional, en este caso los romances, sólo reproducen en parte el discurso dominante. Desde una perspectiva más amplia vemos que a pesar de mostrar una mujer diferente, si la infidelidad hubiera sido cometida por ella, la última estrofa, lejos de recoger una frase de él —como aquél recoge una de ella— habría contenido una narración en la cual ella moriría como castigo a la infamia cometida, según hemos visto en los ejemplos anteriores. Así, el desenlace de una misma historia, la infidelidad conyugal, tiene diferentes finales según su protagonista y su juez sean hombre o mujer. La doble moral es evidente.

#### *La hija buena y desobediente*

Finalmente presentamos un romance que recoge la proposición de un incesto —prototípico entre padre e hija— y el consecuente sacrificio de ella que muere castigada por el padre antes de acceder a sus deseos e intenciones.<sup>14</sup> De este romance se conocen 26 versiones en 11 países, y en general presenta dos cuestiones a destacar: la existencia del incesto narrado como una práctica no usual, si posible, y el omnipotente poder paterno para intentar doblegar la voluntad de la hija —ante el rigor del castigo—, mientras ésta parece enfrentada a un destino fatal: acostarse con su padre o morir de hambre y sed.

<sup>14</sup> Los patriarcas del Nuevo Testamento o los “pater familias” de la antigua Roma, con poder sobre esposas, hijos y haciendas, parecen perpetuar

Éste era un rey que tenía  
tres hijas como la plata,  
la que era más pequeña  
Delgadina se llamaba...

—Ponte el vestido de seda  
porque nos vamos a misa  
al estado de Morelia...

—Hija de mi corazón,  
yo te quiero pa' mi dama.

—Ni Dios lo quiera, papá,  
ni la Virgen soberana...

Bajaron los once criados  
a apresar a Delgadina...

—Papacito de mi vida,  
tu castigo estoy sufriendo,  
regálame un vaso de agua  
que de sed me estoy muriendo...

—Te daré agua, Delgadina,  
si me ofreces tu palabra.

—Mi palabra es imposible,  
prefiero perder el alma.

Cuando los criados bajaron,  
Delgadina estaba muerta

con sus bracitos cruzados  
y con su boquita abierta.

Delgadina está en el cielo  
dándole cuenta al creador

y su padre en el infierno  
da cuenta al diablo mayor.

romance “Delgadina”, México. Citado por Díaz Roig, (114-115).

versión, reelaborada en México, pone énfasis en la fuerza y bondad de la joven y describe al padre en toda su diversidad —se declara, por ejemplo, al salir de misa. En todo caso el mensaje está claro: hay premio y casti-

go; quien sufre en esta vida y se autoinmola va al cielo en cambio, quien pretende subvertir el orden moral va directo al infierno. La vida en este mundo puede ser cruel, triunfar el mal, pero siempre hay la esperanza en el más allá: el premio o el castigo. Nuevamente el hombre ordena y la mujer debe estar dispuesta a obedecer o, de lo contrario, obtendrá una suerte fatal. Ahora muere por ser buena, y no por lo contrario, pero de todos modos es desobediente –responsable en última instancia–, no como la adúltera, castigada por romper las reglas morales, sino por lo que debe hacer, no rompiéndolas. De cualquier modo, si la mujer desobedece los designios y la voluntad del hombre lo paga con la vida, la terrenal por supuesto, pero desde luego tiene ganado el cielo: si ha pecado la redimen y, si no, asciende directamente a la gloria celestial.

Hasta aquí se ha ejemplificado el poder del esposo y el del padre, pero también está el del rey. Y es un romance infantil –con alrededor de 196 versiones en 16 países– el que recoge y reproduce la imagen de éste sobre todas las mujeres que le rodean:

Hilitos, hilitos de oro  
que se me vienen quebrando,  
que manda decir el rey  
que cuántas hijas tenéis.  
–Que tenga las que tuviere  
que nada le importa al rey.  
–Ya me voy desconsolado  
a darle la queja al rey.  
–Vuelva, vuelva, caballero,  
no sea tan descortés,  
de las tres hijas que tengo  
escoja la más mujer.  
–No la escojo por bonita  
ni tampoco por mujer,

escojo esta amapolita  
acabada de nacer.

Romance “Hilitos de oro”, México. Citado por Díaz Roig, (1980: 16).

Después, el dominio de los hombres sobre las mujeres opera en el romancero popular, y si bien ellas pueden desarrollar cierta resistencia o astucia, e incluso no ser sumisas y hasta atreverse a subvertir el orden social, al fin y al cabo se impone un poder eminentemente masculino.

#### *Notaciones finales*

El hecho de que los romances se presenten a veces como testimonios con un aparente carácter histórico y geográficamente ubicados –entre noticia y cuento, verdad y fantasía–, les da una fuerza doble, ya que la credibilidad subsecuente del discurso refuerza y subraya el mensaje. El corrido vendrá a sustituirlo estallando en fuerza, intensidad y popularidad, retomará historias y mensajes, narraciones e intenciones, con un fondo a veces similar. Los romances mexicanizados siguen el modelo original, y sobre el tema de las relaciones de género articulan las diferentes imágenes y roles sociales de hombres y mujeres, destacando el tema de la mujer infiel que muere a manos del marido deshonorado, claro mensaje disuasorio de tal acto, toda vez que indirectamente muestra su existencia. Otro punto a remarcar es el poder omnipresente del hombre sobre la mujer, sea padre, esposo o rey. La mujer debe ser buena y obediente; ha de guardar fidelidad al esposo, someterse al mandato paternal o aceptar sin más los “designios reales”. Sea mala adúltera, o buena y se niegue al incesto, el final para ella siempre es el mismo. La letra de ficción describe

hechos como reales, pero deja entrever la negativa y la libertad de la mujer: es infiel y tiene amantes, no cede a los deseos paternos, aunque ambas conductas desembocan en el mismo paraje –la tumba y el cementerio.

Las “líneas de pensamiento”, según Díaz Roig (1986), son mensajes morales compartidos por una comunidad; el romancero los retoma y reproduce, crea y recrea. Entre los consejos o advertencias destaca, como veíamos, el comportamiento a seguir por los hombres ante la infidelidad femenina y las consecuencias que tal conducta implica para las mujeres; generalmente tal acción se paga con la muerte de la degenerada y malagradecida esposa a manos del deshonorado y humillado marido. Otro de los mensajes es la concepción de la viudez como estado transitorio entre la posibilidad de vestir hábitos o contraer nuevas nupcias. En todo caso, la intención es clara: la mujer no debe estar sola y libre por ningún motivo o circunstancia.

Toda mujer debe ser fiel, obediente y sumisa. Los hombres, por su parte, han de mostrar valor, honor y espíritu vengativo; incluso resultar sanguinarios en un encuentro macabro entre razón y fuerza. Las temáticas de que se valen para difundir los mensajes son muy significativas; muchas de ellas giran en torno de la infidelidad, esto es, el adulterio, la venganza, el castigo, el amor ilícito, el incesto, etc. También resulta una constante el tono de advertencia, que más que consejo es amenaza, sobre la fidelidad, sumisión y obediencia que de la mujer se espera, pues de lo contrario se expone a recibir un castigo ejemplar de manera legítima y socialmente justificada.

Pero además destaca otro nivel de interpretación o análisis: la insistencia en torno del tema indica de alguna manera que las mujeres se toman ciertas libertades o subvierten el orden establecido; de no ser así, no se explica tan intenso esfuerzo por prevenir conductas que

contraponen al modelo prototípico ideal. La esposa fiel, la viuda libre y feliz y la hija desobediente existiendo es imposible la sumisión total.

En un repaso por el romancero tradicional español encontramos romances que refuerzan lo anterior. Por ejemplo, hay algunos en los que la mujer se ofrece al hombre, como “Gentil dama” o “La infantina”; en otros burla de quien intenta violarla –“Niña”–, mata al marido –“Laudarico”–, o bien da muerte al amante que alguna vez mató al marido –“Marquillos”–; si fue raptada da muerte al raptor –“Río Franco”–, o incluso llega a matar al hombre que se niega a contraer matrimonio con ella –“Mariana”. Son excepciones, sí, pero ahí están. Además, su existencia deja entrever que los romances, muchos de origen popular y transmitidos vía oral de generación en generación, presentan más fisuras en relación con el discurso hegemónico que otros tipos de canciones de autor y transmitidos de manera mecánica, por lo cual ya es imposible, o poco probable, su reelaboración como ocurría con los versos del romancero popular. Por otro lado, destaca el tono melodramático con el que se inician, desarrollan y concluyen las acciones de los romances novelísticos, los tintes exagerados llevados siempre a sus últimas consecuencias, a modo de una crítica del exceso en la que las estructuras y fidelidades primordiales –en este caso conyugales y amorosas– sufren sufrimientos y lucha (Martín-Barbero, 1978), como sucede ahora en las telenovelas. Es como una respuesta a la complejidad de la vida, por lo que se piensa en un tiempo imaginario en el que se descarga la rabia en protesta del espacio fantástico (Lombardi Satriani, 1983). Y es precisamente en las mujeres sobre quienes se descarga la ira del mundo o de los hombres, al parecer culpadas como las culpables de las dificultades de la vida, las creadoras de padecimientos, origen de la mala suerte y el sufrimiento, quizás chivas expiatorias de la

incomprensión del mundo y la complejidad de la existencia misma. Igual que sucede en las antiguas leyendas americanas, en las que la joven indígena se enamora de quien no debe –un enemigo indio o el conquistador español– y acaba pereciendo por ello, no sin antes arrastrar a su propio pueblo a la destrucción (Fernández Poncela, 2001).

Como decíamos también, hombres y mujeres no son medidos con la misma vara, y lo que es bueno y se aplaude en los primeros, es malo y se castiga en las segundas, llegando incluso a costarles la vida.

La cultura popular, tradicionalmente ambivalente, muestra sus excepciones al modelo, mismas que dan pie a pensar en otras opciones. En todo caso, el mensaje-advertencia sobre los comportamientos que hombres y mujeres deben seguir es claro y directo; su insistencia conlleva la sospecha de la posibilidad de incumplimiento, de ahí la necesidad de reiterarlo, y de ahí seguramente la crueldad y el castigo máximos a quienes osan infringir los modelos establecidos.

### **Coplas, sones, jarabes, valeses, polkas, mazurkas y chotís: idealismo y deshonor en antiguas letras<sup>15</sup>**

A las primeras canciones que se consideraron propiamente de México, allá por los siglos XVII y XVIII, se les dio el nombre genérico de sones. “Cuando los historiadores de la música mexicana se refieren a los inicios de la música popular mexicana, se remiten por unanimidad al

<sup>15</sup>Este apartado, de carácter breve e introductorio, sólo pretende recoger los mensajes comunes de estos tipos de canciones populares. Con excepción de las coplas, las otras canciones tienen poca bibliografía. Sin embargo, quise dejar constancia de su discurso. Las coplas, por su parte, gozan de un amplio análisis que por motivos de extensión no será recogido en estas páginas.

no 1785 como la primera aparición pública y notoria de los famosos ‘sonecitos del país’ durante el virreinato de don Fernando de Gálvez, o sea, 24 años antes del nacimiento de Dolores.” (Moreno, 1989: 9).

En esa época los jarabes, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas eran la música popular por excelencia, aunque condenada por la Iglesia y la élite que se encontraba en el poder en tiempos de la Colonia. De entre éstos, concretamente los jarabes fueron considerados como subversivos pero sólo hasta antes de la Independencia, luego de la cual se entonaron como inofensivos. Se trató de un proceso en el que las canciones y la música españolas se trocaron o readaptaron, según los casos, en canciones que ya eran y pueden ser consideradas mexicanas. “Las seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimos jarabes, jaranas y huapangos” (Moreno, 1989: 10), entretejiéndose con influencias indias y africanas.

Se reimplantaron, por ejemplo, las coplas españolas, pero a manera de canciones mexicanas, expresión en la cual han sobrevivido algunas de ellas, mientras otras se reproducían de forma muy semejante a la original (Lagis, 1969).

En todo caso, las letras y los mensajes que propagan son también de interés para este trabajo. Aquí por ejemplo resulta claro que criticar a las mujeres es algo tan humano como la capacidad de elegir al cónyuge o rechazar a un pretendiente.

En mi tiempo tenían sólo un novio  
que lo amaban con sincero amor,  
esperando el momento dichoso,  
que deseara tan deseada unión.

Ahora tienen docenas de novios:  
a Juanito, a Pepito, a Ramón;

con descaro les dan a toditos  
calabazas, señor don Simón.

(“Coplas de don Simón”, Chimayó, Nuevo México. Citadas por Mendoza *et al.*, 1986: 264).

Los celos y la borrachera, rasgos masculinos por excelencia según se verá a lo largo de estas páginas, también han quedado reflejados en este tipo de canciones de forma muy notoria:

Celoso y muy celoso,  
celoso siempre lo he sido,  
y al pie de una verde palma  
mi amor se quedó dormido.

No quiero que a misa vayas,  
ni que a la puerta te asomes,  
ni tomes agua bendita  
donde la toman los hombres.

(Copla “El celoso”, Santa Fe, Nuevo México. Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 281).

Asimismo, la expresión del hombre y la mujer como propiedad es una temática reiterativa en la canción popular mexicana. Junto con la embriaguez de cuño masculino que es otro lugar común, como se observa.

Y ándele, señora,  
sírrame un café,  
que vengo muy recrudo,  
anoche me emborraché.

Anoche en la parranda  
perdí hasta mi pistola,  
pues eso más me pasa  
por andar en esa bola.

Anoche en la parranda  
perdí hasta la camisa,  
por andar con una güisa.<sup>16</sup>

(Copla “El borracho”, Sabinal, Nuevo México. Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 283).

Si nos proponemos la aventura de buscar coplas femeninas, el resultado es exiguo. Lo que abunda son las penas y los quebrantos del amor, además del machismo, el brabuconería, la arrogancia, el desprecio del peligro, la conciencia de la muerte, así como los privilegios del hombre y hasta la justificación de la misoginia (Magis, 1969; Frenk *et al.*, 1975, 1977).

La mujer la comparo  
con la veleta:  
al menor vientecito  
pega media vuelta.

(Copla citada por Magis, 1969: 209).

Quien le pega a una mujer  
no tiene perdón de Dios;  
no tiene perdón de Dios  
si no le pega otra vez.

(Copla citada por Magis, 1969: 212).

Se conservan todavía algunas “décimas morales”, como las que aconsejan a los hombres acerca del matrimonio, y de paso se describe a la mujer perfecta para luego afirmar su inexistencia.

Una compañera en todo,  
temerosa del Señor,

<sup>16</sup> Mujer de mala vida.

de gran conducta y honor  
y virtudes a su modo,  
caritativa y que en todo  
le consuela en la desgracia  
y que cuide de la casa  
librando de sus fatigas,  
difícil es que consigas  
mujer de tan buena masa.

(Décimas morales "Consejos acerca del matrimonio",  
Chimayó, Nuevo México. Citadas por Mendoza *et al.*, 1986:  
301).

En los sones, considerados ya canciones propiamente mexi-  
canas, se reflejan nuevamente las características del hom-  
bre mexicano, ebrio y pendenciero, pero sobre todo muy  
macho con las mujeres. En este sentido el símbolo del  
gallo se repite de forma constante en la canción popu-  
lar como significado de hombría y virilidad. Las muje-  
res en cambio son asimiladas a la frivolidad, inconstancia  
e imbecilidad desatada de las gallinas (Fernández Pon-  
cela, 2001).

Quiquirí, quirí, quiquí  
canta el gallito  
por eso lo quiero tanto,  
por borrachito.

El amor de las mujeres  
es como el de las gallinas,  
que faltándoles el gallo  
a cualquier pollo se arriman...

Las muchachas de hoy en día  
son como la piedra lisa,  
nomás ven pasar al novio:  
-Mamacita, voy a misa.

(Son "El gallo copetón", Peralta, Nuevo México. Citado  
por Mendoza *et al.*, 1986: 511).

ese mismo tono pueden escucharse los jarabes,  
también ya mexicanos. Las mujeres resultan siempre  
leales, como en los romances que vimos y los corridos,  
nunca los veremos. Una constante en la canción popular  
mexicana.

Un chasco le sucedió  
que al ir a ver a su dama,  
que la jalla su marido  
acostadita en su cama.

(Jarabe "El Chasco", Santa Fe, Nuevo México. Citado por  
Mendoza *et al.*, 1986: 525).

En el siglo XIX hubo una marcada influencia francesa  
en la vida del país, y por esa misma época la música se  
modernizó (Chamorro, 1983). La canción sentimental  
ganó vigor en esta etapa; con autor y de carácter emo-  
cional, la añoranza y la queja amorosa se expandieron rápi-  
damente.<sup>17</sup> La habanera también fue exitosa en ese  
tiempo. Mientras tanto, géneros de origen extranjero se  
fueron instalando, aclimatándose al peculiar sentir de los  
compositores mexicanos; especialmente llega la música  
bailable: la polka checoslovaca, la mazurca y redova pola-  
ca, el vals vienés y el chotis madrileño (Moreno, 1989).  
Estas canciones con música bailable fueron impor-  
tantes en su tiempo, pues también daban testimonio  
de la imagen que se tenía sobre la mujer. Su popula-  
ridad se extendió hasta la mitad del siglo XX. En ge-

<sup>17</sup> "Yo te amé porque creía/que también me amabas tú,/ay, dulce encanto  
de mi vida./ sueño de mi juventud" (canción de despedida cantada por  
Peralta en 1877. Citada por Moreno, 1989: 14).

neral sus letras eran de alabanza y amor a la mujer ideal, del sufrimiento por parte del hombre que se recoge y sumerge en el placer que el anhelo por la mujer amada parecen proporcionarle, como expresa el siguiente vals:

Voy a comprarte un rebocito  
que quiero verte cerca de mí,  
porque mis penas no tienen calma  
desde el momento en que yo te vi.

(Vals "Soñando", Santa Fe, Nuevo México. Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 717).

El tema del padecimiento por un amor se reitera de forma constante en las letras de estas canciones, pero en general los vales suelen ser marcadamente románticos:

Por doquiera que voy  
tu recuerdo es mi guía,  
en la noche es mi faro, es mi sol en el día.  
Mis suspiros, mi aliento, mi acerbo dolor,  
mi doliente quebranto es por ti,  
por tu amor.

Con mi gemido te envío el corazón  
y con mis sollozos te mando mi fe,  
mas no, no quiero de ti compasión,  
yo quiero amor o por él perecer.

(Vals "Sobre las olas" de Juventino Rosas, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 431).

Las polkas también abordan el tema amoroso, pero en este caso parece convertirse en ruego ante el llanto y el dolor que provoca la pasión:

¡Ay, quiéreme, ay, quiéreme,  
hermosa flor del campo!  
Pues yo por ti llorando  
viviré lamentando  
y herido por una pasión.

(Polka "No llores, niña linda", Las Vegas, Nuevo México. Citada por Mendoza *et al.*, 1986: 721).

Las mazurkas se remiten al mismo tema, como la siguiente que habla de un "amor hasta morir", a pesar de la confianza que el hombre siente hacia la mujer amada:

Desde que te conocí  
yo siempre amarte juré,  
y ahora yo no sé por qué  
ya no te fijas en mí,  
será porque no te di,  
las hojas de aquella flor;  
pero te rinde mi amor  
hasta el morir, sólo por ti.

(Mazurka "Desde que te conocí", Santa Fe, Nuevo México. Citada por Mendoza *et al.*, 1986: 728).

El chotís, otro géneroailable, contiene letras que reiteran los mismos tópicos: la imposibilidad de la vida sin amor y las penas crueles que éste deja a su paso.

Y es imposible que sin ella viva yo,  
porque la amé con frenesí;  
los recuerdos que ella me dejó  
son penas crueles para mí.

(Chotís "Yo ya me voy para no saber", Santa Fe, Nuevo México. Citado por Mendoza *et al.*, 1986: 736).

En los principios del siglo XX, con los aires de modernización, se inicia la búsqueda del "alma nacional". Surgió

entonces una hornada de autores de canciones con carácter intimista, regionalista y autóctono, que recopilaban ciertas formas populares. Uno de sus mayores exponentes fue Manuel M. Ponce, quien pretendía conservar la única y auténtica canción mexicana (Moreno, 1989).

Esta breve muestra musical nos lleva a una aproximación, sin pretensión de conclusiones, de los temas imperantes en esa época. Por un lado la mujer ideal y perfecta, anhelada y adorada –pero inexistente–, de las décimas morales y los vales. Por otro la mujer atrevida, malvada y frívola; o porque exige novio, como en la copla; o porque es inconstante –y hasta imbécil–, como en los sones; o porque es infiel, como en el jarabe. El estereotipo femenino se ubica entre la adoración y el deshonor. El hombre es el poseedor de la mujer, dicen las coplas. Es borracho, buscapleitos y muy macho con las mujeres, según las coplas y los sones. Un hombre como el gallo, símbolo de virilidad y hombría, mientras las mujeres son gallinas, remarcen los sones. El hombre muere de sufrimiento, llanto y dolor ante la pasión desbordada por una mujer, según los vales, polkas, mazurkas y chotis. Las canciones en general conllevan idealismo apasionado por una parte, y deshonor o desamor por otra. Mujeres ideales e inalcanzables y hombres que padecen por ellas. Mujeres frívolas y estúpidas y hombres recelosos, ebrios, pendencieros; el estereotipo del macho mexicano se esboza de forma suave e introductoria en esta música, pero su culminación vendrá con el corrido, y muy especialmente con la canción ranchera.

### **El corrido: hombres muy machos, soldaderas abnegadas y mujeres infieles**

Con la Revolución eclosiona de manera entusiasta y exitosa la música de epopeya, esto es, el corrido y la crónica po-

ta (Pérez, 1935; INEHRM, 1985; Moreno, 1989). El corrido pertenece al género épico-lírico-narrativo. Se trata de narrar “de corrido” los acontecimientos de un momento histórico y sus circunstancias políticas y sociales. Su origen data del siglo XVIII, pero es en el siglo XIX cuando repunta con más esplendor, destacando los hechos de la Independencia, primero, y de la Revolución mexicana posteriormente, ya en los albores del siguiente siglo; esto es, cobra un pleno sentido social y mexicano. A finales del siglo XIX era la principal fuente de información de los sucesos más importantes para las clases populares. Se trata, en definitiva, de una historia para ser cantada y contada, escuchada y aprendida para volver a ser transmitida y cantada, recreada y adaptada.

El corrido, por su origen y estructura, es descendiente directo del romance español, según la tesis hispanófila planteada por T. Mendoza (1939 y 1985), ya que conserva el carácter narrativo de combates y hazañas guerreras. Su lirismo proviene, según el mismo autor, de la tradición del cantar amoroso. Sin embargo, otros estudiosos como Rubén M. Campos, Ángel M. Garibay, Armando Berrío y Campos, Mario Colín y Celedonio Serrano también defienden la tesis nacionalista según la cual el corrido es una forma de la poesía indígena precortesiana de tradición náhuatl.

Esta forma sencilla y convincente es fácil de recordar y de presentar. La presentación de su texto, dicen algunos autores como Berrío (1983; Mendoza, 1985; Mendoza *et al.*, 1986), ha sido siempre la misma. Como se ha afirmado también que

El corrido no constituye un género definible por ciertos rasgos específicos en cuanto a su forma y contenido, o en cuanto a su música y su letra. Se trata más bien de una categoría colectiva vaga e imprecisa, que en el uso común designa un vasto sector de lo que globalmente llamamos canto popu-

lar [...] Esta tesis es una consecuencia directa del carácter multiforme, polimétrico y polirrítmico del corrido (De Giménez, 1991: 27).

Y en no pocas ocasiones su factura poética es larga y complicada, incluso sólo memorizada por especialistas.

Según la región de procedencia, al corrido se le han dado diversos nombres, como bola, versos, tragedia e incluso historia o romance. Destaca su carácter dramático que narra leyendas de bandidos, asesinatos o fusilamientos, pero que también hace crítica política y, cómo no, refiere dramas pasionales (Reuter, 1980). La violencia se hace presente de manera importante en este tipo de canciones (Gutiérrez, 1988).

Se considera que en el corrido lo primordial es la letra, pues la melodía suele ser sencilla y casi siempre memorizable.

Es interpretado por uno o dos cantantes populares que se acompañan con guitarra, guitarra y violín, acordeón, armónica o arpa; sólo con la comercialización de los grupos de mariachi aparece el cantante solista "muy macho" que canta corridos acompañado de todo el conjunto de instrumentos (violines, trompetas, guitarras y guitarrón) (Reuter, 1980: 124).

En fin, es un tipo de canción tan interesante como bella, y por supuesto muy popular y muy mexicana, que todavía en la actualidad narra las dichas y desgracias de la economía, la política, la guerra o el mismísimo narcotráfico con un peculiar dramatismo desenfadado, y hasta se exalta a héroes o bandidos. Se ha dicho incluso que "el corrido expresó las aspiraciones y los sueños del mexicano del pueblo" (De Giménez, 1991: 25), y en algunos casos ciertamente se trata de un instrumento para manifestar los problemas sociales de los sectores populares. Se cantan situaciones deseables en la vida cotidiana;

denuncia lo que es tabú en cuanto al ejercicio de la autoridad; se ironiza sobre el poder de lo sagrado —una especie de carnaval (Bajtín, 1974; Lombardi Satriani, 1988; Burke, 1997).

*Amores anhelados, puras y adoradas*

En el corrido épico-narrativo —considerado el corrido de excelencia—, emparentado con los cantares de gesta y romances españoles, encontramos otros de género lírico, relacionados con las coplas españolas que hablan de las bondades y desgracias del amor. De nueva cuenta, el amor, y en este caso las relaciones entre los sexos están en pasiones y conflictos.

En algunas letras de estos corridos las mujeres son comparadas con reminiscencias del romanticismo del siglo XIX, y hasta con un vocabulario clásico. La atmósfera liberante, algo rebuscada e incluso cursi, se evidencia en los versos finalizados por esdrújulas, entre otros aspectos. Muestra de ello es esta composición de la época porfiriana; en ella la mujer representa y simboliza la pureza, la cual el hombre debe anhelar y alabar, como un mandado, pero sin alcanzar ni tocar.

He llegado con júbilo impávido  
al dintel de tu morada espléndida,  
sólo esperaré de ti el beneplácito  
para darte mi corazón explícita.

Es muy cierto que soy un insípido  
y ante el público no tengo mérito,  
pero ruego con lágrimas trágicas  
que me des a tu amor puro y cándido.

Corrido de Marciano Silva dedicado a una joven científicita (citado por De Giménez, 1991: 75).

Sin embargo, en la mayoría de los corridos líricos protagonizados por una mujer –que no parecen haber sido muchos y casi siempre fueron adaptados de tonadas ya existentes por parte de la tropa– se reproduce su imagen tradicional de objeto sexual o de alabanza, ya sea en un tono dramático, ya con licencias humorísticas y eróticas, según revela este ejemplo:

¡Quiéreme, Jesusita,  
quíereme por tu amor!  
Mira que soy tu amante,  
también tu adorador.

Mira ¡qué piernas tan gordas!,  
me las podrías regalar;  
parecen lechugas verdes  
acabadas de cortar.

(Canción lírica revolucionaria norteña “La Jesusita” citada por Mendoza, 1962: 502).

Un tema recurrente es la fidelidad que la mujer debe guardar a su hombre, incluso más allá de la muerte, como ya hemos visto en los romances.

Yo ya me lanzo a los campos de batalla,  
dame un besito, Joaquinita de mi amor,  
aquí en mi pecho tu imagen llevo grabada,  
llevo en mi mente una herida de dolor.

Y si una bala me quitase la existencia,  
dueña de mi alma, no me vayas a olvidar;  
y como prueba de tu cariño ardiente  
hasta mi tumba tú me irás a visitar.

(Canción lírica revolucionaria “La Joaquinita” citada por Mendoza, 1962: 503).

Las canciones son consideradas por algunos autores como corridos, y por otros como canciones líricas; en el primer caso, son las melodías que se entonaban cotidianamente en México en la época de la Revolución, y hoy persisten en la memoria popular y colectiva del pueblo, algunas de ellas bien extendidas y enraizadas.

Se reitera también, muy claramente, la imagen de la mujer que no acata las normas, y como siempre, la cultura popular la señala y castiga haciendo evidente su mal comportamiento, a modo de ejemplo o moraleja que ilustre lo que se debe o no se debe hacer.

Esto ocurre sin dejar de esbozar en ocasiones cierto tono irónico, que rompe la rotundidad de la advertencia o consejo moral que de él se desprende, directa o indirectamente.

Jovencitas que no saben  
ni guisar unos frijoles;  
pero listas para el baile  
y también para los amores.

También aquel individuo  
como la trae abrazada;  
de vez en cuando un besito  
hasta ponerla arreglada.

Entre poco tiempo aquella mujer  
empieza a engordar bastante,  
lo que consiguió en el baile aquel,  
lo demuestra por delante.

(“La bola de las muchachas modernas”, Morelos, Museo Nacional de Culturas Populares, 1992: s.p.).

En los corridos de la época revolucionaria también aparecen personajes femeninos y, según el imaginario popular —reflejado fielmente en las letras de estas canciones reproductoras del mismo—, las mujeres o son muy buenas o muy malas, siguiendo los cánones de la mujer ideal y la mujer puta, para resumirlos de una manera sucinta.<sup>18</sup>

El corrido siguiente ejemplifica la admiración hacia las mujeres que acompañan sacrificadamente al ejército constitucionalista; se trata de un corrido oficialista narrado en primera persona por la protagonista, lo cual le da mayor fuerza.

Yo soy la soldadera,  
yo soy la compañera,  
del constitucional.  
Ni lucha ni dolores  
ni crueles sinsabores  
mi fe quebrantarán.

(Corrido "Llegada de la soldadera" de Antonio Vanegas Arroyo, citado por De Giménez, 1991: 331).

En canciones y corridos revolucionarios que dan cuenta de la presencia femenina predominan las soldaderas —las juanas, adelitas o galletas, como popularmente eran conocidas—, que aparecen también en las narraciones populares, la novelística y las películas ambientadas en la época.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Dentro de la organización binaria y dicotómica del mundo imperante en la cultura occidental, como ya señalamos (Sau, 1986).

<sup>19</sup> Las soldaderas ya estaban incorporadas o relacionadas con el ejército mexicano del siglo XIX.

En el transcurso de la lucha las mujeres se incorporaron desempeñando tareas como la atención de enfermos en los hospitales de campaña; sirviendo de correo entre los diferentes grupos, o bien de enlace entre ellos; prestando sus casas para las reuniones. No podemos dejar de mencionar aquellas que, caminando a la zaga de las tropas, eran las encargadas de preparar la comida, lavar la ropa, montar los campamentos, tareas todas cotidianas, pero sin las cuales los soldados no hubieran salido a luchar (Lau, 1987: 31).

cual fuere el bando al que pertenecían, las mujeres a la Revolución dejaron su huella, y la figura de la soldadera se repite, una y otra vez, con fuerza. Se trata de una mujer abnegada, que todo lo abandona por seguir a su hombre en el camino de la guerra que sembró la revolución en el país.

...se echa a andar. No con demasiada suerte: al cabo de las caminatas prodigiosas, la mujer revolucionaria se deja mitificar y el mito, al estipular carácter y condiciones, confirma y garantiza la esclavitud y transforma, amargamente, virtudes naturales en peso muerto para sus descendientes. ¿No hubiese podido la mujer en la Revolución elaborar una herencia más alivianada? Ni modo, a ella le hicieron arrojar sobre sus descendientes una carga fatal de abnegación, sufrimiento callado, estoicismo y obstinada veneración por su hombre (Monsiváis, 1994a: 23).

Es, a pesar de que las mujeres en la Revolución le dieron a la pelea, de manera excepcional a la par de los hombres, ha quedado el estereotipo de la docilidad de la soldadera sacrificada, estoica y valerosa, invulnerable casi; se trata pues, nuevamente, de un mito que no pudiera ser calificado de opresor (Monsiváis, 1994a). El siguiente corrido está narrado en segunda persona; por ello quizás aparece más el estoicismo y la

veneración masculina, y la docilidad y valentía femenina, a diferencia del ejemplo anterior en el que era la mujer quien hablaba y se detectan por ello quizás nuevos rastros de sumisión.

Abnegada soldadera  
de tu bien querido Juan,  
tú le cubres la trinchera  
con tus ropas de percal,  
y le das la cartuchera  
cuando se pone a tirar.

Tú eres alma de la fuerza,  
de la fuerza y el valor;  
tú le sigues con firmeza,  
con firmeza y sin temor,  
marchando con entereza  
que como tú no hay mejor.

(Corrido "La soldadera" citado por De Maria y Campos, 1962: 406).

Para las mujeres campesinas, el abandono de sus labores tradicionales era impensable; al seguir a sus "juanes", a sus hombres, llevaron la domesticidad a cuestras. Fueron los carros de ferrocarril, los descampados de reposo entre una batalla y otra, los espacios donde la tarea hogareña se reproducía. La reproducción de la vida cotidiana, disminuida acaso por la movilización, se refugió de la existencia ingrata de la guerra en las "casas sobre ruedas", aspirando a preservar intacta la domesticidad, tarea imposible frente a la calamidad de la lucha. Los límites entre las tareas de cada uno de los géneros se desdibujaban. En especial para la mujer, que adquiere entonces un doble rol, en cuanto que mujeres entregadas a la domesticidad, cuidan a los hijos, confortan sexualmente a los hombres, reproducen su doble labor, de esposas, de compañeras, de cómplices. Paralelamente, se entregan también a

la tarea masculina de la guerra, a la lucha misma por la que pasan a cargar los fusiles y dispararlos ellas mismas. La fiesta de las balas las alcanza. Sus espacios y actitudes tradicionales se trastocan. Son pues mujeres que se ven desplazadas a una situación en donde el rol genérico se modifica, se altera frente a las circunstancias del momento. La guerra destruye haciendas, fortunas, honras y además las rígidas diferencias entre los géneros. Los límites de conductas y actitudes se desmoronan. Las mujeres entran a la lucha, no sólo como mujeres sino también como hombres (Lau y Ramos, 1993: 35).

rente al arquetipo de dulzura, abnegación y docilidad que realiza las tareas propias de su sexo y condición, como retaguardia doméstica y sexual de la tropa masculina, se levanta otro estereotipo: la coronela. Menos repetido y extendido, pero prácticamente igual de conocido y popular, es el prototipo de la mujer que está al frente de un ejército en medio de la batalla durante la revolución. Ella rompe las reglas del juego y quebranta la imagen tradicional. Es, eso sí, una excepción.<sup>20</sup>

Conviene recordar que las Adelitas participaron de muchas maneras en el movimiento, para no caer en la idea fija de su sumisión y docilidad, de la mujer que seguía a su Juan. Por otro lado, en la Revolución, quizá más que en otras situaciones, se ha caído en la tentación de ver a la mujer de acuerdo con el espejo varonil, otorgándole un carácter heroico que se deleita al observar las fotografías en que aparecen con carabinas y cananas. Hubo mujeres que se disfrazaron de hombres

<sup>20</sup> En general, la imagen que ejemplifica a la mujer mexicana es de "un ser oscuro, secreto y pasivo" (Paz, 1992: 32), y cuando se habla de la "mala mujer" esta cualidad siempre va acompañada o coincide con alguna clase de actividad o acción. Así, es mala cuando decide por ella misma y actúa, cuando es dura, valerosa y tiene iniciativa, o cuando es independiente respecto del hombre (Paz, 1992), como, por otra parte, parece suceder en la Revolución (Ramírez, 1994).

para participar en la lucha. Las hubo que comandaron tropas [...] La mayor parte de las mujeres tuvo un papel menos destacado pero no menos importante (Tuñón, 1987: 134).

Un halo misterioso envuelve a las mujeres que toman las armas y luchan, lo mismo que a aquellas que están al frente de comandos militares y sobresalen en el fragor de la batalla. Y si bien esposas, compañeras, viudas e hijas de dirigentes tuvieron esa posición, según lo ha recogido la historia, no fue el papel más habitual de la mujer en la Revolución. Sin embargo, los corridos de la época lo han grabado y difundido.

Cabe destacar que para los hombres resulta difícil reconocer el mando de la mujer, por ello siempre queda la duda del sexo del personaje. Además, se las retrata con cualidades de ferocidad infinita, esto es, con características "inconcebibles" para ellas. En todo caso el coraje y la valentía masculinos son adjudicados a estas figuras, así como la típica belleza física femenina, entretejiendo los valores tradicionales de cada sexo en este personaje de claros rasgos teatrales. Todo esto con ciertos toques semidifusos de crueldad, por aquello de que una mujer debe hacerse respetar y, por supuesto, demostrar más capacidad, valor y fuerza que si de un hombre se tratara.

Unos dicen que era hembra,  
otros dicen que varón,  
el cuento es que no se sabe...

Se sabe que es muy bonita,  
muy buena para montar,  
dicen que no ha habido gallo  
que la pueda dominar...

Comanda quinientos hombres,  
porque se da a respetar,

no perdona los errores  
si alguien la quiere tantear.

Los hombres que andan con ella  
siempre la ven pelear,  
dicen que es una centella  
cuando empieza a disparar.

Corrido "La bandida" de Bonifacio Collazo, citado por  
Eja, 1972: 46).

Soldadera y la coronela no son en modo alguno ar-  
tipos contradictorios, aunque lo parezcan; se trata  
de modelos diferentes. Ambas participan y luchan,  
una a su manera. Las dos son admiradas y valo-  
radas en su justa medida. La primera reproduce roles  
asignados al sexo femenino, tradicionales y necesari-  
os para el funcionamiento social, en este caso, de los  
grupos masculinos y de la población en su conjunto.  
La segunda reproduce papeles sociales considerados  
masculinos –suplanta al familiar muerto o éste revive  
en ella– en su actividad como soldado y jefe militar en  
el medio de la guerra. Si la soldadera representa la típica  
imagen de la mujer sumisa y sufrida, la coronela repre-  
senta a la mujer que rompe esquemas, de ahí el misterio  
y la duda que rodea al relato, y de ahí seguramente los  
rasgos de dureza que hacen que en el fondo se la señale  
con orgullo. Al mismo tiempo, se la pinte con admiración y a la vez con  
desprecio, producto directo de la duda o del ejer-  
cicio autoritario y tiránico de sus funciones. Al fin y al cabo se sale  
de lo convencional, pero ¿es una mujer? o ¿es una mala mujer?  
Estos rasgos son mitificaciones y narraciones funcionales so-  
ciedades para la época en que fueron creadas y en la  
cual tuvieron gran auge y popularidad. Son mensajes  
dentro del discurso social hegemónico, modelos de mujeres  
que más allá de reflejar su existencia real, se encorsetan  
en estereotipos que perduran hasta la fecha. No hay que

obviar su presencia en la novela y el cine posrevolucionarios que fijan realmente el modelo para la posteridad.

También están las "otras" mujeres. En el corrido que se presenta a continuación no sólo se prostituyen, sino que lo hacen con el enemigo, en este caso de los revolucionarios zapatistas. Es decir, son la maldad personificada: se venden traicionando la sangre derramada por su propio pueblo. Se trata de un corrido zapatista recogido en Morelos.

Lindas mujeres que en dulce calma  
dan sus caricias a un federal,  
siendo que riegan con sangre hermana  
nuestro sufrido pueblo natal...

Hasta algunas jóvenes notables  
se han vuelto huachas<sup>21</sup> en la ocasión,  
pero ésas sólo con oficiales,  
porque son huachas de grande honor.

Muy orgullosas las catrincitas<sup>22</sup>  
versan con ellos sin vacilar,  
el uniforme creo las hechiza  
o la arrogancia del militar...

Si algún paisano, tal vez por chanza,  
les declarara su amor filial,  
le contestaban ¡huy, qué esperanza,  
que a un zapatista llegase a amar!

Yo pertenezco a la aristocracia  
y mi adorado es un militar,

<sup>21</sup> Huachas: mujeres contrarias a los zapatistas morelenses en la época de la Revolución.

<sup>22</sup> Catrincitas: mujeres pertenecientes a la aristocracia.

y aunque en mi pueblo me llamen huacha,  
¡yo soy huertista, no liberal!

Corrido morelense "Danza de las huachas" de Marcio citado por De Giménez, 1991: 257-258).

La diferencia de la imagen femenina de otras épocas: las mujeres entran en la historia como compañeras, infatigables en la lucha, generosas y solidarias (dieta, 1961; Lau, 1987; Tuñón, 1987; Rocha, 1991; Piotrowska, 1999). Son las soldaderas, proveedoras, enfermeras, amantes, seguidoras fieles de la revolución. Es una sumisión hasta cierto punto activa, aunque se trata de una mujer que se anima por tomar partido en el bando de su hombre y no del flo. Su importante papel histórico ha quedado recientemente retratado en la canción popular.<sup>23</sup>

Por lo tanto, pues, la presencia y participación de la mujer en la Revolución fue importante y en ocasiones destacada. Al estar ahí y su actuar quedaron estereotipados en los libros, como hemos visto en estas páginas. Sin embargo, las mujeres desarrollaron diversas actividades, muchas de ellas reiterativas de sus roles tradicionales, y

En las novelas *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, son representaciones contemporáneas de historia de la época revolucionaria, en parte o de forma total, narradas desde la perspectiva femenina, desde la puerta de la casa, desde la cotidianidad de la cocina y el hogar. Pero no sólo es un enfoque femenino, sino toda una perspectiva diferente y nueva de la Revolución, ni a favor ni en contra, sino desde el punto de vista cotidiano: el tiempo y la subjetividad de la vida cotidiana, más allá de las grandes historias extraordinarias de los grandes acontecimientos históricos, sino en el caos y la desorientación de las novelas de la Revolución mexicana narradas por los acontecimientos bélicos, pero no como hombres en el campo de batalla, sino desde los hogares y como mujeres. También como muestra de ello, y así, comparando películas de la época, vemos en la película de Tatilde Landeta, en *La negra Angustias*, nos ofrece otra versión de la historia de Francisco Rojas, en la cual se inspira; hay un sello de mujer a diferencia de otros filmes que reconstruyen o inventan las imágenes femeninas de la época revolucionaria, como *Enamorada*, de Emilio Gómez, o *La Cucaracha*, de Ismael Rodríguez.

otras supliendo incluso algunas funciones características de los hombres. Estuvieron, eso sí, integradas en todos los bandos en pugna.

Con la Revolución la mujer fue incorporada al mundo de lo público brutalmente, en la experiencia límite de una guerra civil. Ellas también participaron como correos, espías, empleadas, transportistas de armas y municiones, costureras de uniformes y banderas, contrabandistas, secretarias, periodistas, enfermeras; roles, todos ellos, en los que debían tomar decisiones. Abundaban las maestras que procuraban la ilustración de la tropa y hubo quienes aprendieron el manejo del telégrafo [...] La presencia femenina rebasó los bandos políticos: las hubo entre villistas, carrancistas, obregonistas y zapatistas (Tuñón, 1987: 136).

#### *“La Adelita” y “La Valentina”*

Sin lugar a dudas, el corrido lírico más famoso de la época dedicado a la mujer –y quizás de todos los tiempos– es “La Adelita”, aunque “La Valentina” también es bastante conocido. Ambas canciones –que posteriormente arregló y publicó Manuel M. Ponce– recorrieron el país de norte a sur y de este a oeste, en diferentes versiones. A “La Adelita” se la ha considerado “la más típica y auténtica canción revolucionaria y también de las más primitivas” (Mendoza, 1962: 498). En todo caso, es una canción que se ha difundido en el mundo entero y es identificada plenamente con México, sobre todo con el México revolucionario.

Adelita se llama la joven  
que yo quiero y no puedo olvidar,  
en el mundo yo tengo una rosa  
y con el tiempo la voy a cortar.

Si Adelita quisiera ser mi esposa,  
si Adelita fuera mi mujer,  
le compraría un vestido de seda  
para llevarla conmigo al cuartel.

Adelita, por Dios, te lo ruego,  
calma el fuego de ésta mi pasión;  
porque te amo y te quiero rendido  
y por ti sufre mi fiel corazón.

Si Adelita se fuera con otro  
le seguiría la huella sin cesar,  
si por mar, en un buque de guerra;  
si por tierra, en un tren militar.

Mendoza, 1962: 498; De María y Campos, 1962: 42; Calzadilla, 1972: 115).

En algunas fuentes, una tal Adelita Maldonado existió en Durango y se unió a los rebeldes de paso por esa ciudad norteña, por lo que se piensa que ella inspiró la mencionada canción. No obstante, parece que hay versiones de dicha melodía anteriores a la Revolución, fechadas en 1908 (Mendoza, 1962). Otras fuentes mencionan que un lugareño apellidado Amezcua la silbó en una charla sobre canciones regionales al maestro Julián S. Reyes, director de la banda de música de Culiacán, insistiendo en su popularidad en la costa, allá por 1909 (De María y Campos, 1962). Sin embargo, otros estudiosos insisten en ubicar su origen en la época revolucionaria. Se dice que el joven capitán Elías Cortázar, miembro del ejército constitucionalista y con vocación de poeta y cantor, se enamoró de la hija de la familia Elías, una hermosa joven tampiqueña que al parecer lo desdeñaba. El capitán compuso la canción a su llegada y la entonaba continuamente durante el cerco de la división del norte, al mando de Pancho Villa,

realizó en Tampico. Las tropas constitucionalistas se vieron obligadas a salir de la ciudad para combatir y el capitán Cortázar murió en batalla.

Según otra versión, su autor fue un sargento norteño llamado Antonio del Río, quien resultó herido en un combate entre villistas y constitucionalistas y quedó al cuidado de la hermosa y joven enfermera Adela Velarde. De ese amor surgió la canción. El sargento murió al intentar socorrer a un compañero en la toma de Torreón. Si bien villistas y carrancistas se disputan esta canción como propia, parece ser que su fama se difundió a partir de las luchas entre ambos ejércitos que tuvieron lugar en Tampico. Por su parte la tal Adela Velarde, distinguida señorita de la alta sociedad, fue condecorada en varias ocasiones por su labor sanitaria. Se conoce también una versión zapatista en Morelos, que al parecer cantaba la tropa:

Lo que te encargo, querida Adelita,  
que por Dios no me vayas a olvidar,  
ni me cambies por un carrancista  
cuando te halles en la capital.

Ya bien sabes que soy zapatista  
y mi destino lo decretó así;  
si la muerte me tiene en su lista,  
moriré suspirando por tí.

(De Giménez, 1991: 187).

En todo caso, lo que parece veraz es que esta canción, junto con "La Valentina", eran ya conocidas antes de la Revolución, al menos en el norte del país, pese a la polémica sobre su autoría y antigüedad. Sin embargo, su inusitada popularidad durante la contienda las identifica como canciones revolucionarias y es una muestra palpable de que en este periodo histórico no se abandonaron los

amorosos característicos de la canción romántica (Giménez Montfort, 1994).

Ya me voy y les dejo a mi Adela,  
se las dejo en un rico placer;  
nunca crean que les juegue cautela  
ni la cambien por otra mujer.

Y si acaso se fuera con otro  
le seguiría la huella sin cesar;  
en vapores y buques de guerra,  
y si no, en un tren especial.

(Mendoza, 1962: 499).

Adaptaciones posteriores más elaboradas y dirigidas al público teatral concreto, que quizás sean las más popularizadas en fechas recientes (Mendoza, 1962; Calleja, 1972).

En lo alto de la abrupta serranía  
acampado se encontraba un regimiento  
y una joven que valiente lo seguía  
locamente enamorada del sargento.

Popular entre la tropa era Adelita,  
la mujer que el sargento idolatraba,  
porque a más de ser valiente era bonita  
y hasta el mismo coronel la respetaba.  
(Mendoza, 1962: 499; Calleja, 1972: 113).

La canción más conocida y de más oscuro origen parece ser "La Valentina", que aunque popularizada en la etapa revolucionaria, existía anteriormente como "canción de amor, de valentía, de embriaguez, de despego a la vida" y cuya esencia es el ningún aprecio que el mexicano tiene por la vida llegado el caso de morir" (Men-

doza, 1962: 499). Tema constante que se va a repetir a lo largo de toda la creación y reproducción de la canción popular mexicana, y particularmente en los corridos.

Una pasión me domina  
y es la que me hace venir;  
Valentina, Valentina,  
yo te quisiera decir...

Dicen que por tus amores  
la vida voy a perder.  
Si me han de matar mañana  
que me maten de una vez.

(Tapia, 1992: 71).

Fue la Valentina mi fiel soldadera,  
y por decidida llegó a coronela,  
curó con sus manos mis pocas heridas,  
me fue inseparable por toda la vida,  
mi fiel Valentina.

(Mendoza, 1962: 499).

Al parecer era una tonada de principios de siglo y se cree que un campesino de Sinaloa, quien se unió a Gabriel Leyva—precursor de la Revolución en 1909—, la inventó. Más tarde se popularizó entre las fuerzas revolucionarias nortenas y hasta llegó a ser identificada con la hija de un obregonista que murió en batalla, Valentina Gatica, que al quedar huérfana se incorporó a la tropa y se ganó la admiración de las fuerzas de Obregón; según parece, al terminar la lucha se quedó en la capital (Tapia, 1992).

Se ha dicho también que durante la Revolución la mujer pudo expresar su sexualidad reprimida y soterrada—de hecho es en épocas de crisis, guerras y revoluciones cuando las mujeres participan con mayor ímpetu y libertad (Fernández Poncela, 2000a).

Durante la Revolución, época en la cual podemos expresar socioculturalmente la lucha contra el padre, el mexicano se vincula a la mujer otorgándole una jerarquía de compañera. Por primera vez en la historia de México, la mujer desarrolla sus posibilidades al lado del hombre, en una lucha social, separándose de la cuna del hijo. En la lírica revolucionaria, “La Adelita”, “La Valentina”, etc., son cantos a la compañera. La posibilidad de un contacto entre el hombre y la mujer adquirió su máxima expresión durante la Revolución (Ramírez, 1994: 115-116).

El “La Adelita” como “La Valentina”, más allá de su creación y difusión en la época como corrido ciertamente lírico pero también de lucha, contienen un significado importante en relación con la imagen y el papel de la mujer en general y en esa etapa histórica en particular. De madre-esposa-ama de casa, rol tradicional femenino, se pasa al de mujer-compañera de lucha; de ser una mujer en función de los otros (Basas, 1983) pasa a ser una mujer para los otros, pero con fines, esto es, también para y por sí misma. Si bien el concepto de amor recuerda los corridos líricos del viriato u otras canciones populares de la lírica sentimental, hay cierto espacio en donde el anhelo por el idolatrado del romanticismo deja paso a la sencillez y admiración hacia la soldadera que acompaña a su hombre en la guerra. Se canta a su belleza, a su valentía en su trabajo, a su humildad y abnegación; con ello se revaloriza socialmente a la mujer, pero también subsiste en estas canciones una cierta desvalorización y subordinación femenina.

Este fenómeno requiere de una reflexión más amplia y profunda. En primer lugar, ambas protagonistas siguen siendo, como en las canciones y los corridos mexicanos tradicionales, la mujer ideal, idolatrada y anhelada por los hombres que le cantan; la compañera fiel y

abnegada hasta en la lucha. Las dos canciones estudiadas ubican a la mujer en la guerra revolucionaria. Sin embargo, las actitudes de Adelita parecen diferir de una versión a otra. Mientras en la versión más tradicional Adelita es quien debe seguir a su hombre en la guerra, se la señala como valiente y respetada, además de bonita, en la versión teatralizada posteriormente; esto es, ya tiene atribuido un mérito masculino que lejos de desvirtuar sus bondades de mujer ideal como cabría esperar –recordemos la bandida cuyo mensaje es algo ambiguo en este sentido–, parece darle más valor, contrariamente a lo que se esperaría. Por otro lado, en la primera versión no queda claro si el hecho de que la mujer pueda irse con otro significa ejercer su libertad de elegir a quien amar o a quien seguir, algo nada tradicional y por lo tanto inicialmente subversivo –que tal vez pueda ser un reflejo de la realidad: la mujer que elige a su compañero en la Revolución, cuando el orden socialmente establecido está resquebrajado y trastocado (Fernández Poncela, 2000a)–, o se trata de una licencia del cantor para reforzar y demostrar su gran amor al seguirla por donde quiera que vaya –de acuerdo con la tradición, valga la redundancia, de la canción romántica en la que el hombre suplica y sufre por su amada que le parece inalcanzable y lejana.

Valentina, por su parte y según parece, es la mujer tradicional en tanto que se habla de su fidelidad, si bien es soldadera y sigue a su hombre a lo largo de la guerra, algo menos tradicional pero que en este caso refuerza la abnegación de la mujer. Pero además llega a ser coronela, lo cual resulta significativamente atípico, y de nuevo se atribuyen a la mujer características masculinas de forma revaloradora. Recordemos las historias que se cuentan sobre jefes de tropa cuya ambigüedad sexual todavía permea el imaginario popular en nuestros días.

Estos estereotipos y roles atribuidos a las mujeres son una mezcla entre lo tradicional –conservador– y lo

evolucionario –cambiante–; las mujeres son adoradas en el marco de un amor todavía idealizado, pero a la vez son valientes, respetadas y ocupan cargos en la guerra, lo cual significa que se le otorgan cualidades más allá de su belleza; ahora se las reconoce como actrices sociales con capacidad de participación, poder de decisión y hasta don de mando. La lectura anterior es posible dada la coyuntura revolucionaria cuando la cultura dominante se agrieta y los nuevos espacios que se abren son ocupados por algunas mujeres, aunque de forma parcial, temporal, reducida y por supuesto reversible (Fernández Poncela, 2000a).

#### *Alabadas e infieles*

Como hemos visto que las mujeres puras y alabadas en los corridos tienen su contraparte en las que se presentan como objeto sexual o de burla erótica. De igual manera, las sufrientes soldaderas se erigen con orgullo frente a las prostitutas en las filas del enemigo. No es por ello difícil entender los muchos corridos que reinciden en el señalamiento de la maldad de la mujer, sobre todo a través de la infidelidad, que tiene como resultado trágico la muerte y la desgracia del hombre, como en los antiguos romances españoles –no ha variado ni el esquema narrativo, ni el mensaje, ni el desenlace. Ya sea la infidelidad verdadera o responda a otras maldades, por ejemplo la mentira de otra mujer –recuérdese que éstas son “siempre” falsas y mentirosas–, como en el corrido que sigue y cuya figura intrigante es la suegra –personaje tratado popularmente de forma negativa (Fernández Poncela, 2001).

¡Pobrecita de Belem,  
ah, qué suerte le tocó!

Que por lengua de su suegra  
su marido la mató.

(“Corrido de Belem Galindo” citado por Mendoza, 1985: 152).

Es común en este tipo de canciones, y en general en casi todas las que tratan sobre las mujeres que mueren a manos de sus maridos por causa de su infidelidad, una especie de tradición mexicana: el hombre traicionado da muerte a su mujer con un arma de fuego —en los romances usualmente era por arma blanca, excepción hecha de algunos muy mexicanizados. Además por lo general se produce con más de un balazo, como si el hombre quisiera destrozarlas físicamente, con lo cual venga su amor no suficientemente correspondido o el honor mancillado. Estos hombres pueden acabar en la prisión, cavando así su propia desgracia, si bien ellos la achacan a la maldad de la esposa infiel, por supuesto. Yes que la infidelidad resulta peor que el asesinato, siempre y cuando sea cometida por la mujer, claro está.

Sin embargo, no siempre se mata a la mujer por su infidelidad, también se la puede asesinar si se niega a ser cortejada por un hombre, si rechaza proposiciones matrimoniales o sexuales. Esto es una muestra del más duro y puro machismo: la mujer-objeto a disposición del hombre y sus deseos, cuando, donde y como quiera.

Martín le escribe una carta,  
Juanita la recibió  
y delante del correo  
Juanita dijo que no.

Apenas Martín lo supo,  
luego ensilló su caballo  
y cargando su pistola  
se fue derecho al baño.

Apenas había empezado  
a lavarse la cabeza,  
allí le dio cinco tiros  
al salirse de la presa...

Muchachas, cuando las pidan,  
no se vayan a negar,  
porque a Juanita Alvarado  
la vida le va a costar.

“Corrido de Juanita Alvarado” citado por Mendoza, 1985:

es, la mujer parece propiedad del hombre aun antes del matrimonio, por el solo hecho de que éste puso los ojos en ella. Su opinión y sentimientos no cuentan, en todo caso y claramente secundarios. Dentro de este modelo se inscribe también el incesto entre hermanos.

El mal hermano le dice un día  
ay, hermanita del corazón,  
ya tu hermosura me tiene loco  
y tu marido quiero ser yo.

La pobre joven quedó asombrada  
y en el instante le respondió,  
mejor prefiero morir mil veces  
antes que logres manchar mi honor.

El mal hermano sacó el revólver  
y en un instante le disparó,  
dándole un tiro en los sentidos  
que todo el cráneo le destrozó...

El juez pregunta quién habrá sido,  
yo soy el hombre quien la mató,

vete hermanita, vete tú al cielo  
que yo en la cárcel lo pagaré.  
("Corrido de Santa Amalia" citado por Calleja, 197  
135).

Y como en el corrido anterior la moraleja es la obediencia. Si la mujer quiere conservar la vida debe ser sumisa y acceder a los deseos y antojos de los hombres como se vio en el caso de los romances. Este consejo para adquirir más fuerza y credibilidad genérica, puede ponerse en labios de la propia mujer o de otra cercana en el momento mismo de la muerte, cuando recomiendan a sus congéneres la sumisión y el recato que debe guardar:

Decía su comadre Antonia:  
-Chabela, no andes bailando,  
que ahí anda Jesús Cadenas  
que nomás te anda tantando.

Ahí le contestó Chabela,  
soltando juerte risada,  
-No tenga miedo, comadre,  
yo conozco mi güeyada...

Pero ese Jesús Cadenas,  
como era hombre de sus brazos,  
echó mano a su pistola  
para darle de balazos...

Decía la güera Chabela,  
cuando se estaba muriendo:  
-Pongan cuidado, muchachas,  
miren cómo van viviendo.

(Corrido "La güera Chabela" o "Jesús Cadenas" citado por Mendoza, 1985: 157-158).

erva cómo en este tipo de canciones la libertad de las mujeres está coartada y los mensajes amenazantes de castigo y castigo- colaboran aún más a ello, de constante y reiterada. La reflexión semántica del no en estos casos no tiene desperdicio.

-Rosita, no me desaires,  
la gente lo va a notar.  
-A mí no me importa nada,  
contigo no he de bailar.

Eché mano a la cintura  
y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita  
nomás tres tiros le dio...

Rosita le dice a Irene:  
-No te olvides de mi nombre,  
cuando vayas a los bailes  
no desaires a los hombres.

"Corrido de Rosita Alvérez" citado por Mendoza, 1985: 61).

Las mujeres no sólo son malas con los hombres por ello encuentran la perdición buscada y ganada, sino, sino que provocan hasta enfrentamientos entre hermanos. Ellas siempre traidoras y ellos siempre valientes. Y no faltan los casos en que las mujeres son sacrificadas por haberse entregado a los hermanos, faltaba más para la norma de la doble moral.

-Mira, Juan, lo que te digo,  
que esa mujer ya fue mía.  
-No tengo la culpa, hermano,  
eso yo no lo sabía.

A su muy buena pistola  
José Manuel echó mano,  
de dos balazos mató  
a la mujer de su hermano.

—José Manuel, lo que has hecho  
hoy mismo te va a pesar,  
mataste lo que quería,  
con tu vida has de pagar.

Se salieron para afuera  
y se oyeron dos disparos,  
y en el quicio de la puerta  
los dos hermanos quedaron.

(Corrido "Los dos hermanos" citado por Mendoza, 1985: 162).

Si bien un hombre con dos mujeres es símbolo de virilidad, una mujer con dos hombres es automáticamente y por definición una puta.

En un pueblo de la sierra  
del estado de Sonora,  
se mataron dos valientes  
por una mujer traidora...

Los novios de Rafaelita  
vivían muy equivocados,  
cuando ella andaba bailando  
los dos ya estaban tirados...

Muchachos de la parranda,  
yo les aconsejo ahora:  
No se vayan a matar  
por una mujer mancornadora.

(Corrido "Rafaelita" citado por Calleja, 1972: 139).

que los hombres mexicanos, en su estereotipo, parece siempre tienen que demostrar que son "los meros machos", y si su amada —el asunto es muy subjetivo a veces— les corresponde o hace algo que consideran mínimamente ofensivo para su hombría e imagen viril, ahí no sacan la pistola y la matan a balazos —siempre va por si acaso. ¿Será el revólver un símbolo fálico de hombres frente a las mujeres?, ¿o será que tienen que reiterar el mensaje de la amenaza de muerte si no les corresponden o no se comportan honradamente porque quieren elegir y actuar como les plazca? Tantos hombres matando mujeres a tiros bien pudieran ser sig- que éstas —que en algunas regiones del país están consideradas como "bravas"— no son tan obedientes ni tan subordinadas como a muchos hombres les gusta. Se trata pues de mujeres desafiantes y valientes que hacen reglas y son capaces de elegir su independencia, que según las canciones siempre paguen su libertad a la vida. Parece que hay también unas pocas variantes cuando la mujer es atacada con arma blanca, pero el final en todo caso es el mismo.<sup>24</sup>

Cuando llegó la comadre:  
—Cuquita, ya estás bailando,  
si vieras que allí está Cleto,  
seguro te está mirando.

Estaba Cuca Mendoza  
a las puertas del corral.  
¡Mujeres desmancuernadas,  
así deben acabar!

traición que me jugaste,  
traidora, mujer ingrata,  
vete a lavar mi puñal,  
del puñito de plata.

(Corrido "Las estrellitas del cielo" citado por Calleja, 1972: 47).

Y con ésta me despido  
de Cuca Mendoza amada,  
pa' que te acuerdes de mí  
te dejo esta puñalada.

(Corrido "La Cuca Mendoza" citado por Mendoza, 1985: 158-159).

Se encontró un solo corrido –quizás hay más– en el cual la mujer no sólo osa ser infiel a su marido, sino que se atreve a darle muerte. La diferencia básica es que en este caso la mujer no mata en medio de una reacción apasionada, sino que lo hace fríamente en el sentido de que lo piensa con cautela. La actitud medio arrepentida de su acción, luego de entregarse a la justicia, está más remarcada que en las canciones en las cuales el hombre es el homicida. Se supone que esto puede relacionarse con un sentimiento de culpa más desarrollado en ella, o con la acción socialmente menos justificada y aceptada. En todo caso, los corridos de esta índole son escasos, por no decir excepcionales.

Entre las diez y las once  
Juana se puso a pensar:  
–Voy a matar a mi marido  
para salirme a pasear.

Luego que ya lo mató  
se agachaba y le decía:  
–Ya te morites, José,  
lucero del alma mía.

A la mañana siguiente  
Juana se fue a presentar:  
–Han matado a mi marido,  
váyanmelo a levantar...

Y le decía el juez de letras:  
–Juanita, ¿qué es lo que has hecho?  
–No tengo culpa, señores,  
que me quiten lo mal hecho.

CanCIÓN "Juanita la Matamaridos" citada por Reuter, 1985: 126).

*Personajes muy buenos: valientes y mujeriegos*

con esa imagen de hombre deshonorado y vengativo de la infidelidad conyugal o la indiferencia femenina, nos lleva a la caracterización de los hombres que aparecen en los corridos. Los rasgos más sobresalientes y dedicados a éstos son su valentía y coraje ante la lucha revolucionaria, mismos que contrastan con el retrato del hombre de las mujeres cuando sus hombres parten a la guerra –nótese que los hombres no lloran o únicamente lloran por un amor contrariado. Ejemplo de esto es un corrido dedicado a Zapata –desde la óptica del revolucionario–, que recoge algunas características consideradas masculinas de los hombres y el papel tradicional de la mujer –supuestamente conservadora y madre suya. Los hombres sufren por las mujeres en algunas ocasiones, mientras éstas derraman lágrimas por los hombres, no en su relación sentimental sino como consecuencia de su rol maternal. Esto hay que subrayarlo, pues parece que el hombre ruega y suplica por una mujer infiel y traidora, mientras ésta lo desprecia o desprecia, pero conserva el amor incondicional hacia su hombre.<sup>25</sup>

Hacia el final del libro nos adentraremos en los vericuetos psicológicos y explicaciones culturales de estas relaciones.

Su madre dice llorando:  
-¡Qué triste fin le tocó!,  
yo se lo predije cuando  
contra el gobierno se alzó...

Sus hermanas le decían:  
-Vuelve a nosotros, hermano,  
que te ha de pesar un día.  
Mas contestaba Emiliano:

-Soy hombre y nunca me rajo,  
nunca jamás me desdigo,  
y a la cháchara le sigo  
aunque me lleve el... relajó.

(Corrido "Importantísimas revelaciones de la familia de  
extinto Emiliano Zapata" de Arturo Espinoza, citado por D  
Giménez, 1991: 384).

En algunas canciones y corridos se recoge el machismo  
que con orgullo manifiestan los hombres en varios aspectos.  
Uno de ellos es la posesión de dos o más mujeres a  
la vez -poliginia. Algo que al contrario, como se ha visto,  
se paga con la muerte, pero que en este caso es signo  
de virilidad y hombría, y no sólo se perdona sino que está  
bien visto, y en algunos contextos incluso aplaudido.

El cuervo con tanta pluma  
no se puede mantener,  
yo que ni guaraches traigo  
tengo querida y mujer.

Soy como el agua del río  
que no consiente basura,  
tengo un amorcito nuevo  
que huele a piña madura.

(Corrido "El cuervo" citado por Calleja, 1972: 47).

...én los hombres remarcan su valentía a la vez que  
...an su nobleza y honradez frente a las mujeres  
...enen, al parecer, tendencia a la maldad, la mentira  
...rdición (Fernández Poncela, 2001). En el corrido  
...nte surge de nueva cuenta el tema de la infidelidad  
...mujeres, mismo que recorre todos los géneros de  
...ción popular mexicana cual obsesión. Y también  
...e observarse en la última estrofa un ramalazo de  
...r, una especie de albur.<sup>26</sup>

Soy valiente como el oso  
y de noble corazón,  
de qué le sirve al celoso  
tener tanta precaución  
si el venado con ser listo  
cayó en las uñas del león.

Yo soy el guardia chiquito  
consentido de la Aduana,  
ayer me dijiste que ahora,  
hoy me dirás que mañana  
y me traes a vuelta y vuelta  
como pájaro en la rama.

Bajé al pueblo más hermoso,  
entré en una tienda lúcida,  
vida mía, si no te gozo,  
mándame quitar la vida;  
para qué quiero vivir  
en esta tierra querida.

Tengo una mata de anís  
traspuesta en un macetero;

Equívoco malicioso o voz de doble sentido muy utilizada a nivel popular.

me he de hacer la semilla  
aunque me cueste dinero;  
del centro, no de la orilla,  
de las que florecan primero.

(Corrido "Eres alta y delgadita" citado por Calleja, 1978: 48).

*Muy machos: sin temor a la muerte y muy mexicanos*

Los hombres dicen no temer a la muerte, amar a su patria, ser muy machos y muy mexicanos, como si su hombría fuera un signo de identidad nacional (y en este caso lo es o así parece). En estos mensajes se observa ya el comienzo del nacionalismo, cuyo germen recoge el corrido, y a veces estalla incluso en sentido incipiente, premonitorio o claramente explícito. Dicho nacionalismo florecerá en melodías posteriores, como veremos a continuación.

El corrido conjunta drama, amor y sangre, o lo que es lo mismo y para los casos que hemos expuesto, pasión y muerte, siempre en un alarde desenfrenado de violencia naturalizada y culturalmente aceptada, sobre todo en el norte del país, de tradición más hispana.

Muchas veces los corridos son relatos aparentemente pseudohistóricos, en relación con la vida o la muerte de un hombre valiente que por defender su honor fallece peleando, a modo de un seudohéroe popular, es decir, un protagonista ejemplar henchido de los valores colectivos generales, los cuales representa a cabalidad. La relación entre la "nacionalidad" correspondiente como en México a un Estado o país –pluricultural– y las características de los hombres –en su heterogeneidad– se funden y refuncionalizan en los mensajes de estas canciones. Hay una homogeneización, un estereotipo del

onal, así como lo hay del género masculino. La  
dad de la realidad se destruye, dando lugar a la  
cción de un discurso cohesionador ortodoxo,  
responde a la vida del pueblo y de los hombres,  
ne aglutina y crea identidad. La representación  
no recoge, sino que incluso oculta tanto la plura-  
cnica, nacional y cultural como la diversidad de  
culinidades realmente existentes.

embargo, este desapego por la vida e incluso cla-  
cia la muerte, bien pudiera ser considerado más  
no de cobardía que de valentía. En algunos estu-  
profundiza que no es sino el resultado de la inde-  
n de las clases populares, "únicamente el exceso  
vata física redimirá del pecado original de la po-  
(Monsiváis, 1994a: 31).

ndiferencia hacia la muerte, que sobresale tanto  
corrido como en las otras canciones de la lírica  
ar mexicana, es un mito muy fuerte de la cultura  
nónica. Tiene su origen en el fatalismo asignado a  
mpesinos –hombres expuestos sin protección a la  
nencia de la sociedad y la naturaleza. Asimismo,  
que ver con la fatalidad religiosa que auspicia la  
miserable y con el desprecio de las clases pudientes  
los trabajadores. En la canción el desapego a la  
e presenta como la dimensión heroica de un per-  
e, que a pesar del agobio y la tristeza es capaz de  
r su actuación a un nivel épico en un mundo bra-  
n el que las miserias y melancolías son trascendidas  
este sentimiento de desprecio hacia la muerte. Es  
definitiva una creación intelectual emanada de la  
ica revolucionaria de los años veinte: "a los mexica-  
sumergidos en la amargura la cultura nacional les  
pone el único gesto heroico posible: morir fácil-  
ate como sólo los miserables saben hacerlo" (Bartra,  
7: 93). Todo esto lo resalta de manera particular la  
osa "época de oro" del cine mexicano, que más que

cultura popular es cultura para las masas, si bien bella de ella y se inserta en el sentir de la gente, como vemos más adelante.

Soy puro mexicano  
y me he echado el compromiso  
con la tierra en que nací,  
de ser muy macho entre los machos  
y por eso muy ufano  
yo le canto a mi país.

Es mi gloria haber nacido  
bajo un sol que se ha encendido  
con la llama del valor;  
y me gusta ver la muerte,  
echar ronda con mi suerte,  
con mi vida y con mi amor.

(Corrido "Soy puro mexicano" citado por Calleja, 1974: 140).

#### *Enamoradizos, inocentes y honestos*

A lo largo de la historia de los corridos, la imagen de la mujer ideal permanece, como perduran las formas románticas clásicas de su alabanza. Para muestra se proponen algunos que son cantados hoy día por trovadores de Tepoztlán, Morelos:

Escucha, Teófila, mis cantos líricos  
y dame un líquido del puro amor  
por tu amor válido suspira un mísero  
y siempre lívido es su corazón.

Dale amor célico y consuelo a su ánima  
del que muchísimo llora por ti,

triste y tiernísimo vierte una lágrima  
conmueve, lástima su frenesí.

Joven purísima, tu eres el áncora,  
oye mis súplicas, por compasión,  
allá en el ángulo de tu recámara  
jilguero y tórtola cantan de amor.

Y si a mis súplicas eres magnánima  
cual un satélite, tuyo seré,  
bajo tus lípidas plantas y árboles  
rosas y pétalos te regaré.

(Corrido "A Teófila", Morelos, Museo Nacional de Culturas Populares, 1992: s.p.).

Las plenas de inocencia y romanticismo de estos corridos del siglo XIX son parte del juego amoroso popular. La imagen del hombre rogando por el amor o el amor a veces no se distingue nítidamente— de una manera que bien pudiera ser una estrategia para despertar la pasión y convencerla de que acepte un primer encuentro o una primera relación, algo así como un golpe emocional. Alabar algo por inalcanzable pero, al no serlo, obtenerlo, despreciarlo o incluso maltratarlo. Esto volveremos más adelante.

Oye, Ignacia, quiero que escuches mis súplicas  
y ayúdame a decirte cuál es mi ilusión frenética  
porque aunque carezco de práctica y política  
yo te suplico que conmigo seas benéfica.

En mi pecho se halla sumamente tristísimo  
porque al mirarte en mi corazón enérgico,  
al ver tu talle tan bello y tan purísimo  
que tanto me encanta su rostro angélico.

Y cuando mi alma llegue a ese momento crítico  
y que mis restos se transformen en un ánima  
si tu cariño para mí ha sido lícito  
a mi sepulcro rogarás con una lágrima.

Adiós modelo de virtud, terminé mi ópera,  
me voy y parto a la mansión del polo Ártico  
y si me buscas y no me hallas en la atmósfera  
vete si quieres que he de estar en el Antártico.

(Corrido "A Ignacia", Morelos, Museo Nacional de Culturas Populares, 1992: s.p.).<sup>27</sup>

#### *A modo de conclusiones*

Una característica de los corridos de carácter popular colectivo –incluso con firma– que conviene remarcar es que los hechos y actitudes son narrados como algo que realmente sucedió, y esto es aplicable tanto a los que ponen batallas y actos heroicos de los hombres como a los que se refieren a las mujeres. Llegan de forma directa al público y aparentan veracidad en los hechos, los personajes y las actitudes que describen. Esto es aprovechado a la hora de transmitir el mensaje, ya que éste es apprehendido como algo real y hay gran eficacia en la intención de la idea difundida en el discurso o narrativa socialmente hegemónica. Pero además estas canciones contaron con la ayuda de la industria discográfica y cinematográfica para su difusión más amplia.

Tras la revisión de los roles y estereotipos de hombres y mujeres en los corridos, las imágenes que sobresalen son las de mujeres buenas –puras, adoradas y anheladas

<sup>27</sup> Estas dos últimas canciones, por su factura y composición, forman parte de la música regional.

laderas abnegadas, valientes y sacrificadas– o muy –prostitutas, infieles o simplemente indiferentes. Los hombres, por su parte, son valientes, nobles, honestos, enamoradizos y mujeriegos, según la mentalidad local y las creencias sociales que este tipo de canciones supuestamente elabora y reproduce con gran precisión y puntualidad. La mujer infiel en los corridos es traicionera en los romances y es ingrata en las relaciones serenas– es un tópico recurrente en la canción popular mexicana. Así como el hombre es recto y honorable, muy macho, muy mexicano, valiente y honrado, el amor a la muerte, arquetipo por excelencia del modelo hegemónico de la masculinidad del país, algunos rasgos cuyos rasgos podrían rastrearse en melodías españolas e italianas, pero quizás allí sin tanto énfasis como en México.

Supuesto, los modelos de hombre y mujer que se presentan en estas canciones deben contextualizarse históricamente –aunque aquí no lo hagamos con detalle– por los motivos ya expuestos. Más allá de su incidencia en la actualidad, puede rastrearse y descifrarse en la tradición, y la herencia cultural que llega hasta nuestros días, su posible refuncionalización o readaptación a la realidad si fuera el caso. Incluso entrever la posibilidad de que se trate de arquetipos difundidos para la manipulación y coerción social, esto es, inexistentes en la realidad. Pero las imágenes mitificadas del imaginario cultural, ya sea a través del folclore, la lírica popular y las industrias cinematográfica y discográfica. Empero no hay que perder de vista la inserción –para ser inventadas y reproducidas– en el gusto popular y su aceptación dentro del imaginario social como identidades que, más que impuestas, se han consolidado y consensadas dentro del modelo hegemónico cultural, en ese viaje de ida y vuelta de los sectores sociales y de las identidades culturales.

## Son jarocho, huapango y chilena: inocencia y picardía de la canción regional

Paralelamente a las canciones ya estudiadas, la música regional considerada de carácter más étnico y folclórico se ha desarrollado por todo el país. La llamada canción folclórica sustentada en la tradición es también expresión de lo popular y se transmite de generación en generación, aunque muchas veces circunscrita a espacios geográficos determinados y bajo influencias culturales muy concretas. Ejemplo de ella son los huapangos –región occidental de México–, los sones jarochos –centro y sur de Veracruz– o la música norteña (Moreno, 1989), de tan entrañable presencia todavía en esas y otras latitudes.

Sólo citaremos en estas páginas los textos de algunas melodías seleccionadas con la intención de mostrar una panorámica general de la imagen de las mujeres en algunas de sus letras.<sup>28</sup>

Típico de Veracruz, por ejemplo, es el son jarocho, relacionado con la música española por ser una zona de tránsito obligado de los conquistadores y colonizadores.

Una vez que te dije  
que eras bonita,  
se te puso la cara  
coloradita.

(Son jarocho “La bamba” citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 593).

Junto a la improvisación y los cambios al ejecutarse la canción, una de sus características más notables es que sus letras van de la ingenuidad más pura e inocente a lo

<sup>28</sup> Con las limitaciones subjetivas de toda elección, necesaria por motivos de extensión formal e inducida por la propia amplitud del tema.

picante y alegre en cuanto al tema de las relaciones sexuales. Esto es, transcurren de un romanticismo algo sutil a la picaresca en torno del deseo sexual –del autor intérprete– por la mujer –sujeto u objeto de la letra:

Bailen, bailen, palomitas,  
y no dejen de bailar,  
aunque esté el palomo triste  
bailando se va a alegrar...

Muévase, muévase, viejita linda,  
y véngase a retozar  
con esa gracia al bailar,  
échele una sonrisita  
no me haga desatinar.

Son jarocho “La palomita” de Lorenzo Barcelata, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 592).

En la imagen femenina en general persiste en su actividad, y se la compara con animales y hasta con el diablo o demonio (Fernández Poncela, 2000b, 2001), hay situaciones como el sexo que parecen tener un mayor grado de libertad aparente y estar menos rígidamente controladas, perseguidas y castigadas, en comparación con situaciones de otras regiones.

Corre, mujer,  
diablo del hombre,  
con tantos gritos...

Son jarocho de Tlacotalpan citado por Pérez Montfort, 1992: 61).

El huapango se considera derivado del fandango andaluz y actualmente es una fiesta en la que se canta y se baila el son huasteco –de la región de la Huasteca– (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992). Cuando aborda temáticas

amorosas lo hace con sexismo moderado, pero dejando muy claro que quien manda es el hombre: el dueño.

Canto al pie de tu ventana  
pa' que sepas que te quiero,  
tú a mí no me quieres nada,  
pero yo por ti me muero.

Dicen que ando muy errado,  
que despierte de mi sueño,  
pero se han equivocado  
porque yo he de ser tu dueño.

(Huapango "Serenata huasteca" de José Alfredo Jiménez, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 539)<sup>29</sup>

Te quiero con gran pasión,  
tu amor ha sido mi sueño,  
no me mates de ilusión  
de llegar a ser tu dueño.

(Huapango "Mal de amores" de R. Fuentes y A. Cervantes, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 545).

El hombre polígamo está retratado de forma jovial y divertida como algo "normal". En el siguiente huapango se hace una alabanza del soltero pero con "mil amores"

Si la vida es un jardín,  
las mujeres son las flores,  
el hombre es el jardinero  
que corta de las mejores;  
yo no tengo preferencia  
por ninguna de las flores,

<sup>29</sup> Varias de las canciones abordadas aquí son "huapangos lentos", es decir, canciones urbanas con sabor tropical, de autor conocido y creadas para su difusión en los medios de comunicación.

me gusta cortar de todas,  
me gusta ser mil amores.

Dichoso aquel que se casa  
y sigue la vacilada,  
que se anda jugando contras  
a escondidas de su amada;  
pero más dichoso yo  
que no me hace falta nada,  
tengo viudas y solteras...  
y una que otra casada.

(Huapango "Mil amores" de Cuco Sánchez, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 552).

Como siempre aparece la doble moral, y mientras la infidelidad y la poliginia son permitidas, cantadas o celebradas, la poliandria es señalada, criticada, perseguida o supuestamente castigada, como en el romancero o en los corridos. El hombre también se muestra en estas situaciones como vengador ante la infidelidad de una mujer, según se observa en el siguiente ejemplo, en el que la esposa y amante –de ésta– mueren a manos del esposo por la traición cometida. Mientras tanto, como se puede ver en el ejemplo anterior, los hombres se relacionan con las mujeres casadas con toda "naturalidad".

Al preso número nueve  
ya lo van a confesar,  
está rezando en su celda  
con el cura del penal,  
porque antes de amanecer  
la vida le han de quitar  
porque mató a su mujer  
y a un amigo desleal.

(Huapango "El preso número nueve" de los Hermanos Cervantes, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 568).

Por otro lado, hay huapangos que aconsejan a la mujer ser pura y guardar su virginidad –de forma indirecta–, con objeto de conseguir un buen marido –que equivale a un buen partido– y ser considerada una mujer honrada, porque el ir con cualquiera nada más la puede perjudicar. Se reproduce así el mensaje de la moral hegemónica, pero también se recomienda no sólo el buen camino espiritual de la mujer, sino la obtención de beneficios en su favor, desde una concepción de carácter práctico y material.

Del gusto me nace el gusto  
y del gusto la alegría;  
échame tus brazos mi alma  
y apriétame vida mía...

Le dijo una hormiga arriera,  
le dijo a una pasajera:  
si quieres vivir honrada  
no te juntes con cualquiera,  
que la fruta manoseada  
se pudre y no hay quien la quiera.

(Huapango de Linares, Nuevo León, citado por Gómez Flores, 1989: 130).

Hay canciones que, más que pertenecer a un pueblo o estado, son de una región geográfica y cultural determinada, como la chilena –de la Costa Chica entre Guerrero y Oaxaca. Abordan temas localistas y con relación a la naturaleza, y al tratar asuntos de carácter amoroso lo hacen también con matices de cierta ingenuidad. Como ya mencionamos, la identificación del hombre con el gallo se reitera en muchas canciones de índole y género diverso. El gallo es el hombre, es el macho señorial y orgulloso, dueño de las mujeres que en esa guisa bien pudieran ser identificadas con la

imagen estúpida de las gallinas, como ya se dijo (Fernández Poncela, 2001).

Úrsula, yo soy tu gallo  
y tu gavián pollero,  
me he de comer esa polla  
aunque me rajen el cuero.

(Chilena de Héctor Cortés citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 501).

Por otro lado, se repite en las letras de lírica amorosa la asociación a los fenómenos de la naturaleza, considerados románticos o atribuidos al mundo de lo femenino (luna, rosa, etcétera. Esta vez desde el mensaje amoroso, genuo y popular, como una de las características ya señaladas para la música regional.

Los cuernitos de la luna  
coqueteaban con el sol,  
y los labios de mi chata  
tenían un raro sabor:  
aromas de mar y brisa  
con rayos de luna y sol.

(Chilena de Agustín Ramírez citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 506).

Surianita, capullo de rosa  
que naciste a la orilla del mar,  
en tu cara trigueña y sedosa  
mis caricias quisiera dejar.

(Chilena “Surianita” citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 511).

La imagen de la mujer, como se ha visto, va desde la asociación con el diablo hasta la adoración, según se aprecia a continuación, pasando por ser obje-

tos con profunda carga erótica y sexual de forma explícita.

Eres mi prenda querida,  
mi prenda querida eres;  
la adoración de los hombres  
la causa son las mujeres.

Eres mi prenda querida  
y yo tu pájaro cu;  
arrima acá tu boquita  
y hagamos cucurucú.

(Canción "El pájaro cu", Tlacotalpan, citada por Pérez Montfort, 1992: 63).

En otras canciones las mujeres son acusadas de brujas, una característica más extendida en la literatura oral tradicional que asocia irremediamente la mujer a la maldad, y por extensión a su peligrosidad social (Fernández Poncela, 2000b, 2001).

De boca en boca una leyenda  
sobre Linares se formó.  
Que tiene brujas que aconsejan  
y que dan filtros que sirven para el amor.

En la Petaca clavan monos  
o dan hierbas a tomar  
porque se piensa que los novios  
con un embrujo ya no se van.

(Canción de Filiberto Medina [Linares, Nuevo León] citada por Gómez Flores, 1989: 127).

Y los celos de los hombres reaparecen, como si lo más común fuera que las mujeres tuvieran amantes. En todo caso, el hombre mexicano que retratan todo tipo de

ciones aparece como un hombre esencialmente celoso. Una obsesión o un sino, inseguridad oculta bajo impotencia y odio *a posteriori* y desmedido.<sup>30</sup>

Celoso y muy celoso,  
celoso siempre lo he sido.  
Desde que yo me casé  
ese defeito he tenido...

De que la mujer empieza  
a hacer bolitas la masa,  
es porque tiene a su amante  
detrasito de su casa.

No quiero que al agua vayas,  
ni a la puerta te asomes,  
no sea que alguna viejita  
te venga a traer razones.

(Canción de Linares, Nuevo León, citada por Gómez Flores, 1989: 309).

Así que para evitar los celos haya que enclaustrar a la mujer dentro de las cuatro paredes del hogar-cárcel, para evitar tentaciones, malos pasos y desconfianzas (Fernández Poncela, 2000b, 2001).

Queda claro por otro lado que a la mujer no se le debe hacer caso nunca, porque siempre hace sufrir hambre, y al fin y al cabo mujeres hay muchas. Las

En este punto, bien vale la pena hacer un alto y destacar cómo tan difícil y conflictivo ser hombre y tener o querer seguir los estereotipos masculinos. Ocultar ternura y aparentar valor no debe ser siempre fácil y sencillo. Demostrar constantemente virilidad y hombría tampoco debe ser un papel confortable. Es por ello que desde aquí se reconoce la ingratitud del desarrollo cabal y total de los roles sociales de género, sean éstos masculinos o femeninos. Aunque este trabajo se centre de forma especial en los sexos, se procura también, en la medida de lo posible, tener en cuenta y valorar a los primeros, desde la comprensión y la solidaridad.

mujeres son comparadas usualmente con las flores, en plural, y con una imagen de disponibilidad a quien las desea cortar. Metáfora entre bella y terriblemente machista.

Si porque dices que te vas  
piensas con ello hacerme padecer,  
es una cruel fatalidad  
hacerle caso a una mujer...

Yo me encuentro entre las flores  
y un jardín universal,  
donde escoger otra mejor que tú  
y mira qué bien te ves.

(Canción de Linares, Nuevo León, citada por Gómez Flores, 1989: 319).

A veces se encuentran canciones con referencias sexuales que provocan desde rubor hasta ironía, pero simpáticas para los oídos del pueblo que las escucha con cierto asombro y también, por qué no decirlo, complicidad. Sin embargo, no dejan de tener una carga machista muy fuerte y una imagen peyorativa de las mujeres, más allá de las gracias o de las sonrisas que incitan y suscitan.

El que quiera ser mi amigo  
tres cosas debe tener:  
buena silla, buen dinero,  
buenas viejas pa' coger.

Bueno, si no te gustó,  
tendrás que ser mi entonado:  
la madre que te parió  
se viste de colorado.

Y te lo digo yo  
porque soy muy malhablado:

que el padre que te engendró  
aquí lo traigo colgado...

Qué bonita guacamaya,  
si hasta parece una lora:  
cuando se la meto grita,  
cuando se la saco llora.

Yo pretendí a una mujer  
que era muy simpaticona;  
ya llegué ahí pa' resolver,  
me dice la muy cabrona:  
usted la ha de tener  
larga, gruesa y cabeza.

Yo enamoré a una mujer  
que se llamaba Consuelo;  
tanto me llegó a querer  
que guardaba mucho anhelo  
y me daba de comer  
pura tortuga con pelo.

(Canción recogida en Tlacotalpan, citada por Pérez, 1992: 66-67).

La ingenuidad y la cursilería, la inocencia y la picaresca, con la contribución del albur, transcurre la canción regional que aborda, de una u otra manera, las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres. Estas relaciones son comparadas con el diablo, los animales o los demonios, como se observó en las letras de los sones huastecos y las chilenas. Mujeres que hacen sufrir de amor a los hombres, reiteran una y otra vez las tonadas regionales. El hombre finalmente siempre es el dueño y el que ordena, según el huapango. Un hombre polígamo es generalmente aceptado y una mujer a quien no se le admira por su fidelidad alguna, aconsejada o castigada al respecto.

La ambigüedad tradicional de la cultura popular y sus mensajes ambivalentes denotan por una parte el ideal de mujer virgen y pura –el huapango–, y por otra la mujer como demonio –el son jarocho. Sin embargo, estas canciones están permeadas, más allá de ciertos rasgos de romanticismo infantil y de metáforas de los fenómenos de la naturaleza, por grandes dosis de pícaros alburas y erotismo latente y patente. Las mujeres deben ser puras, mientras que los hombres han de tener mil amores; el tema sexual emerge entre bromas de risa, y la mujer es depósito y objeto de erotismo y sexualidad desbordante. Ejemplos de libertad sexual irreverente o machismo explícito y erotizado, la respuesta es en el viento.

#### **El bolero y la canción romántica: amor idealizado, llanto y traición**

Aquí vamos a hacer eco de las letras de la canción romántica en general y del bolero en el México de las últimas décadas, teniendo en cuenta sus antecedentes inmediatos. Para ello seleccionaremos algunas de las más conocidas y difundidas, como parte del legado histórico-cultural y de la estructura cognitiva sumergida en el mundo de los afectos.

#### *Antecedentes: la trova yucateca*

Hay quien señala como uno de los antecedentes autóctonos de la canción romántica y sentimental a la trova yucateca.<sup>31</sup> La canción yucateca del siglo XVII, por

<sup>31</sup> Se trata de música regional, pero la presentamos en este apartado como antecedente de la canción romántica.

lo, ya recoge entre sus características algunas de las románticas compuestas por poetas. Pero fue a principios del siglo XX cuando surgió la época de la trova. Los temas amorosos sobresalen y coinciden en la descripción de una mujer idealizada y sumisa, que parece esperar eternamente la cortesía, declaración de amor o queja de un apasionado trovador (Moreno, 1989). La trova parece más cercana a la lírica y de hecho algunas de sus letras pueden considerarse poemas de tipo romántico, con el barroquismo y la ingenuidad de la poesía popular del siglo XIX.

En un minuto de ilusión que añoro  
vertí champaña en una copa azul  
y en el fondo tembló la gota de oro  
como una estrella trémula de luz.

Así tu vida se filtró en la mía  
así me diste amor y juventud  
como la estrella trémula que un día  
brilló en el fondo de la copa azul.

Guiljar Alfaro, Yucatán, citado por Moreno, 1989:

La metáfora empleada en la relación amorosa, así como la comparación con fenómenos naturales, son habituales y reiterativas en este tipo de canciones, parecidas en algunas formas a las melodías regionales en general, pero realizadas con un gusto algo más refinado.

Dardo de amor fue  
tu mirada soñadora,  
aquí en mi alma se clavó  
con ansias nuevas  
resucitando por fin

aquel poema ya sepultado.

(Juan Acereto, Yucatán, citado por Moreno, 1989: 114).

Se presenta la imagen de una mujer que, como vemos en la canción sentimental, es traidora e ingrata. No obstante su desamor es tratado de forma calma y suave, tal vez con la mesura del transcurrir del tiempo provinciano, o quizá con más comprensión e inocencia que la del amor idealizado y platónico, si bien el mensaje de fondo es similar al que posteriormente analizaremos en estas páginas.

¿Quién como yo, mujer, te ha idolatrado?

¿Quién como yo te amó con más anhelo?

¿Por qué me abriste con tu amor el cielo  
para después rasgarme el corazón?

Porque te adoro y a tus pies me arrastro  
que así vuelvan cual yo me vuelvo a ti  
la aguja al norte, el heliotropo al astro,  
la llama al cielo, mi esperanza a ti.

(Cancionero de Curilo Baqueiro, Yucatán, citado por Moreno, 1989: 105).

### *Creación de la canción romántica*

Desde las leyendas egipcias, pasando por Romeo y Julieta, hay miles de poemas, historias, canciones y leyendas que vibran con la desesperación de la pasión romántica. Y los enamorados suplican que su amor sea correspondido (Fisher, 2000).

Se dice que las canciones sentimentales mexicanas provienen de la tradicional tonadilla española de los siglos XVI, XVII y XVIII, del romanticismo del siglo XIX, de la aria y la romanza de ópera (Mendoza *et al.*, 1986).

música académica y de salón (Moreno, 1989). Se encuentra en los trovadores y juglares de la Edad Media, en los poetas de la Edad de Oro y en los románticos del siglo XIX (Reuter, 1980). Además tiene ascendientes en el vals alemán, el vals austriaco, la mazurca polaca, el tango colombiano y la habanera cubana. También contribuyen influencias del son, de "aire popular de América hispana, mestiza y criolla" (INEHRM, 1985: 10). El teatro de revista —segunda década del siglo XX—, el cine sonoro<sup>32</sup> y la radio posteriormente, fueron medios de gran impacto en la difusión de la música popular. Mientras, las melodías norteamericanas van dejando su huella en los gustos por la canción popular mexicana (Moreno, 1989). En esta etapa y este contexto surge la canción romántica, que entre otras características se caracteriza por la violencia revolucionaria. Los tangos, zarzuelas, boleros y bambucos, pueden ser considerados como la evolución romántica de una u otra manera, y tuvieron

una primera proyección sonora del cine mexicano fue la versión cinematográfica de la novela *Santa*, con música y letra de Agustín Lara, todo un éxito estrenada en 1931. "Sólo un hombre que me quisiera mucho podría salvarme", dice Esther Fernández. El cine de los 40 en México no tiene ningún mérito para revisar el sexismo de la cultura popular de la época o de la imagen de la mujer creada desde los medios de comunicación. En la pantalla aparece y reproduce una imagen de las mujeres que se crea y recrea: la imagen de "un animal necesario para el hombre" se dice en *Los tres compadres*, donde aparecen Pedro Armendáriz y Jorge Negrete muy machos con las mujeres y entre ellos mismos, pero a la vez tiernos e inocentes ante el amor de una mujer fatal, modelo de la maldad y el engaño del cual todas las mujeres son portadoras, seguramente por "naturaleza". "Las mujeres son como los ratones, siempre caen en la trampa por curiosas", dice Pedro Armendáriz en *Enamorada*. Por otra parte, está la mujer ideal e inalcanzable, la mujer común y corriente que tiene como destino la maternidad o la frustración, además de sufrir el desprecio de un hombre que descarga en ella su frustración, como el personaje del compositor Juventino Rosas representado por el actor Pedro Infante en *Sobre las olas*. Los ejemplos serían interminables, pero basta decir que las películas de Pedro Infante son prototípicas para analizar la construcción de la identidad de género y nacional con lujo de detalles desde la pantalla cinematográfica.

gran éxito en el país en la segunda década del siglo. Pero fue con Agustín Lara, en el decenio siguiente, cuando surge un estilo romántico urbano y propiamente mexicano (Moreno, 1989), esto es, en la época en que se estaba gestando el proceso de perfeccionamiento del sistema político, social y cultural posrevolucionario.

Agustín Lara acuñó una acepción de la mujer que es nueva, pero el tratamiento y mensaje sobre su relación con el hombre no varían mucho de la canción mexicana más tradicional, a pesar de que él mismo vanagloriaba de exaltar y dignificar a la mujer y, por supuesto, su belleza:

Considero que la canción mexicana no ha degenerado. Se le falta calidad espiritual en aquellos que componen canciones y creen interpretar el sentimiento del pueblo –conste que me han lanzado muchos ataques–, pero la única satisfacción que tengo es que siempre me he esforzado por exaltar a la mujer, por dignificarla,<sup>55</sup> por cantar su belleza. En veinte años he producido más de 600 canciones y en todas ellas he procurado hacer algo por México (Agustín Lara citado por Moreno, 1989: 145).

Como veremos, México y la mujer son sus inspiraciones por así decirlo. Dicho en otras palabras, la construcción de la identidad nacional y de género a través de la producción artística y musical.

Tú llegaste a mi vida  
con un supremo malestar de amor,  
yo te sentí perdida  
y te brindé la paz de mi dolor.

(Agustín Lara citado por Moreno, 1989: 139).

<sup>55</sup> Cuando no redimirla, como en las letras de sus canciones o en sus personajes cinematográficos, por ejemplo en *Perdida* ante Ninón Sevilla.

de los años cuarenta se añaden a la canción nuevos elementos, innovaciones de procedencia. Los problemas socioeconómicos, los conflictos de familia extendida, la escasez de trabajo y de alimentos básicos, son algunos de los aspectos que la música popular recoge en sus letras, en coplas y corridos sentimentales (Chamorro, 1983). Será en esta época y en la siguiente cuando tenga lugar el verdadero declive de la canción romántica, cuya historia y apogeo merecen una muy especial mención. Yes que “todo coincide en la plena madurez de los grandes compositores, la aparición de figuras extremas, el candor y la credibilidad combinados, el equilibrio entre una pasión que reacciona y un cinismo machista que se atempera, el triunfo del cine que prodiga imágenes definitivas, la integración popular de cantantes, el auge de los tríos” (Monsiváis, 1984: 35).

En todo el país existen canciones sentimentales con diversas clasificaciones: las de amor puro, las de ausencia y nostalgia, las de ternura y finezas, las laudatorias, las de engaño y desilusión, las de desesperanza y tristeza, las de añanitas, las serenatas, las de casados y suegros, las de sátiras y de soldados, y finalmente las burlescas (Monsiváis *et al.*, 1986).

La canción romántica en sí es difícil de definir ya que, entre otras cosas, no constituye un género concreto. Su encumbramiento influye el fin de la poesía rima y el alejamiento de las masas de la poesía culta y la tradición que juzga un estilo melódico “dulce y entrañable” y lo prodiga continuamente (Monsiváis, 1984). El género cubre, de este modo, desde un himno a la Virgen de Guadalupe hasta los boleros de Agustín Lara; desde la ingenua glorificación del público natal hasta las penas musicalmente ahogadas en alcohol.” (Reuter, 2000: 131). Es por ello que el tema amoroso sentimental –y en ocasiones melodramático– es lo que

de alguna manera unifica para aplicar o no dicho concepto a una letra determinada –que va del vals al tango pasando por el *fox-trot* y el bolero.

De lo que sí se tiene claridad es de lo que no es. Raramente trata temáticas de despecho, exigencias o rebeldía al nivel de exageración de la canción ranchera bravía, tampoco es narrativa ni descriptiva en el sentido del corrido, por ejemplo (Moreno, 1989).

El término canción romántica corresponde más a una definición cultural y literaria que a un estado de ánimo. Romántico es el poeta que se suicida por amor; romántico es el amante desmesurado que acepta a la noche como territorio del instinto y la creación, que cree en la amada como la tierra virgen de donde manan las energías de la vida, la única lámpara votiva. Casi literalmente, la poesía finisecular se masifica, se diluye y se congela en la canción, refugio último de la pureza y la ingenuidad según esta mitología (Monsiváis, 1984: 24).

Este tipo de canción gusta mucho, como lo demuestra la insistencia con que se difunde en emisoras de radio, pero antes de ser industria fue asunto de creación colectiva dentro del gusto popular por el vocabulario poético y la música literaturizada. La canción romántica es una “vulgarización” de la música culta, es también aspiración psicológica, al expresar para el público las emociones que no tiene tiempo de imaginar por cuenta propia. Así es como el oyente se sumerge en un “paisaje de ensueño” (Monsiváis, 1984). Dicho gusto viene de lejos y varias personas ya han hecho eco del fenómeno:

El público mexicano es decididamente romántico, aunque actualmente pretende ocultar ese romanticismo con canciones y música que, por el contenido, parezcan negarlo. Las canciones sentimentales, llenas de frases cálidas y humanas con un estilo especial, profundamente sencillo y conmovedor,

se han metido muy dentro del corazón del público mexicano. (Roberto Ayala citado por Moreno, 1989: 123).

Se habla incluso de que este tipo de canción bien puede ser denominada mexicana, caracterizada por sus rasgos lírico-poéticos (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992). Sin embargo, dicho calificativo lo dejamos para la ranchera en todo caso el corrido–, sobre la cual parece haber un consenso en este sentido. Conviene subrayar que no existe un acuerdo total para clasificar determinadas canciones, por lo que, como decíamos, el considerarlas como canción romántica implica una selección flexible, subjetiva y hasta riesgosa en ocasiones.

Lo que parece más claro es que la canción romántica es una fantasía de amor, una realidad de desamor. En la segunda mitad de las últimas décadas, y ante la dificultad de establecer y controlar una relación de amor madura, se ha tendido a satisfacerse con sucedáneos. El amor y la gratificación amorosa se experimenta a través del consumo de productos tales como películas, telenovelas, novelas rosas y canciones románticas (Fromm, 1978).

#### *Paisajes de hombres*

Uno de los tópicos que se reiteran en este tipo de música es el sufrimiento provocado por la lejanía del amor. El hombre amante padece lejos de la mujer amada, mirada, anhelada, todo ello bajo un halo de idealismo y ensueño que parece alejarse de la realidad cotidiana y ubicarse en un tiempo y un espacio, así como un estado de ánimo, que mucho tienen que ver con la imaginación y la fantasía, cuando no con la pura ficción. Se llama canción romántica precisamente por este estado de ánimo que destaca tanto en las letras como en su aural receptor. Sobresale “el sentimiento de adoración

abstracta a la mujer”, y puede afirmarse que se caracteriza básicamente por esta invención social. La mujer aparece incluso a veces como la suplente de Dios en una ardiente metamorfosis religiosa o mística. Es digno de mención también el vocabulario de carácter litúrgico: “La secularización de las lágrimas (Cioran) traslada los sentimientos antes reservados a la Virgen a la multitud de vírgenes de la idealización masculina.” (Monsiváis 1984: 28).

Lejos de tí  
mi vida es un martirio,  
sin alegría, sin luz.  
Es la existencia cruel,  
loco delirio,  
porque me faltas tú...

(Canción mexicana “Lejos de tí” de Manuel M. Ponce, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 58-59).

La añoranza y el dolor por la lejanía de un amor son una constante que puede deberse a un viaje, un abandono o impuesta hasta por la misma muerte, como en la siguiente canción:

¿Dónde estás corazón?,  
no oigo tu palpitar,  
es tan grande el dolor  
que no puedo llorar.

Yo quisiera llorar  
y no tengo más llanto,  
la quería yo tanto y se fue  
para nunca volver.

Yo la quería con toda el alma  
como se quiere ¡ay!, sólo una vez,

pero el destino cruel y sangriento  
quiso dejarme sin su querer.

Sólo la muerte acabar pudiera  
aquel idilio ¡ay!, de tierno amor,  
y una mañana de frío invierno  
entre mis brazos se me murió.

(Canción mexicana “¿Dónde estás corazón?” de Luis Pérez Serrano, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 60).

son quizás la traición y el desamor dos temas prototípicos de este género, como en otros de la lírica popular mexicana, si bien éste es tratado o resuelto de una manera más moderada y civilizada que en la canción popular, o que en el mismo romance o el corrido. Por las mismas características de este tipo de música, sentimental básicamente, no hay desenlaces tan fatales como en las otras, las cuales en su carácter narrativo-épico y dramático mexicano hacen aparecer en escena a la muerte o al suicidio como una visita esperada que pone punto final al dolor y concluye —o empieza, según como se mire— la historia. Se trata en este caso más que de mostrar una tragedia, de manifestar el dolor que provoca el amor no correspondido. Por ello, el llanto y la desesperación del protagonista ante la infamia de una mujer va de una gama de sentimientos: la no-correspondencia o simple desprecio hasta la infidelidad, la traición y el abandono. En realidad el fondo es otro modelo de castigo-venganza pero con consecuencias menos sangrientas y más sutilmente psicológicas si acaso; el hombre busca provocar sentimientos de profunda culpa en la mujer, en tanto se trata de la imagen de un hombre traicionado y sufriente por causa del desamor o la infidelidad, un hombre sensible y sentimental por excelencia frente a la mujer hermosa y malvada. Un pobre hombre enamorado y

no correspondido, que sufre y llora, que vaga desolado sin el timón del amor de una mujer que lo oriente.<sup>34</sup> Castigo psicológico para ella, que no físico. Un poco en concomitancia con el estilo de los tangos que veremos más adelante.

¡Ay, cuántas veces la luz del día nos sorprendió  
y cuántas otras tus juramentos el cielo oyó!  
Esos momentos, amada mía, no olvidaré,  
cuando en tus labios en beso amante mi alma dejé.

Con blanco velo la faz traidora,  
camino al templo te vuelvo a ver.  
¿Dónde están, dime, bella señora,  
los juramentos que hiciste ayer?

Tiernas palabras junto a tu oído,  
dulces caricias también tendrás,  
mas nunca un pecho de amor henchido  
tu nuevo amante darte podrá.

¡Ah! Cuántas veces sin más testigo que mi dolor,  
lágrimas vierto porque no puedo dejar tu amor.  
Sé que debiera viendo tu infamia, vivir sin ti,  
y al arrancarme tu dolor del alma, siento morir.  
("Perjura" de Lerdo de Tejada, citada por INEHRM, 1985:  
10-11; Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 73).

La canción lírica sentimental, como también se la ha denominado, aborda los temas amorosos con insistencia

<sup>34</sup>Ernesto Alonso dice a Miroslava en *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel: "Su pureza e ingenuidad pudieran salvarme pero... usted puede influir en mi vida de una manera beneficiosa; si usted me ayuda mi vida dejará de ser un desastre." Luego está la deslumbrante María Félix que en *La tigresa* es domesticada por Pedro Armendáriz; con final feliz, todo vuelve a su lugar, el hombre manda, la mujer obedece, y hasta parece que le gusta hacerlo.

algunos aspectos, como el desdén de las mujeres hacia hombres nobles que no son correspondidos en admiración, puro y profundo amor hacia ellas, y que ven un desprecio que no se merecen, que por otra parte no logra aplacar su potente y sincero amor; son, así, lacrimógenos y persistentes. Muchas veces las leídas de estas canciones, al compararlas con la realidad carnal, parecen una especie de "mundo al revés", como un carnaval, o un juego de espejos, en el marco de los aspectos irónicos que sobresalen también en la antigua cultura popular contestataria (Bajtín, 1974; Lombardi-Lauriani, 1988; Burke, 1997). Todo ello en la creencia que en general es el hombre el infiel o el que abandona a su pareja y no a la inversa, y es la mujer la que nos muestra sentimentalismo y sufrimiento en cuanto a las relaciones amorosas; lágrimas y dolor frente a las rupturas. Si bien esto resulta un tanto especulativo, no cabe duda que en estas melodías se produce cierta inversión de sentido, los hombres utilizan estrategias de seducción suaves y cariñosas como alternativa de sometimiento social o rendición amorosa a través de la fuerza.

Tlaxcalteca, tú no tienes  
sentimiento en las entrañas,  
pues pasas ante mis ruegos  
como una virgen sin alma.

(Canción lírica "Tlaxcalteca" citada por Chamorro, 1983: 46).

La temática de la mujer ingrata o infiel se reitera en el marco de la canción romántica —como en otros tipos de música ya mencionados—, y parece poner en sintonía a los autores y auditorio.

Dime, Marciala, ¿por qué me engañaste,  
por qué le diste a otro hombre el corazón,

dime por qué mataste mi ilusión?

Ya mi esperanza toda, toda se acabó.

(Canción sentimental "Marciala", Santa Fe, Nuevo México, citada por Mendoza *et al.*, 1986: 606).

Otra característica de estas canciones es la comparación de la mujer con un animal, lo cual facilita o justifica su domesticación –los hombres también se comparan con animales, pero esto es para otorgarle cualidades positivas: la valentía de un oso o la virilidad de un gallo (Fernández Poncela, 2001).

¡Ah!, qué mujer tan caprichuda me tocó;  
parece una mula de muy mala condición,  
pero una maña me jallé:  
de darle palos para darle educación.

(Canción sentimental "La caprichuda", Sabinal, Nuevo México, citada por Mendoza *et al.*, 1986: 656).

#### *Voces de mujeres*

Pero en este tipo de canción también encontramos las palabras y los sentimientos de algunas mujeres, que además de las quejas de un mal matrimonio por culpa del hombre borracho y malgastador, advierten o aconsejan a quien quiera oír las.

Esto es, buscando si no contestación, sí otros puntos de vista y otras voces, encontramos también críticas femeninas al comportamiento masculino, socialmente considerado hostil, aunque típico y consentido más allá de la norma social. Las mujeres también toman la palabra y expresan su propia voz, se hacen oír, si bien los suyos no son los mensajes dominantes en las letras de las canciones. Aquí sería como el "mundo al derecho", quizás una descripción algo más aproximada a la reali-

dad que la anterior versión masculina de los hechos, pero no por ello menos sorpresiva y contradictoria. Es así, la mujer toma la palabra subvirtiendo su arquetipo mismo; habla, opina, señala, y revistiéndose de la autoridad que le proporciona el solicitar o defender el orden existente de las cosas, puede expresarse y criticar al marido que no cumple su papel de proveedor, por ejemplo (Gilmore, 1993).

En Trinidad me casé  
de allá me vine en un tren  
¡ah!, si mis padres supieran  
los trabajos que pasé.

Mi marido es un borracho  
no se acuerda ni de mí;  
se mantiene en las tabernas  
sin apuro y sin cuidado.

A media noche me cae  
pidiéndome de cenar,  
sabiendo que no me tiene  
ni un centavo que gastar.

Alma mía de mis chiquitos  
de verlos da compasión,  
de verlos encueraditos  
sin ninguna educación.

(Canción sentimental "En Trinidad me casé", Sabinal, Nuevo México, citada por Mendoza *et al.*, 1986: 637).

y también pasión desbordada y un tono hasta cierto punto imperativo en la pluma y la boca de las mujeres que escriben e interpretan. En este aspecto se ha dado a afirmar que "a la mujer se le ha mantenido el silencio" al momento de analizar la música popular la-

tinoamericana; se ha pasado por alto su aportación (Arocho, 1988).

Júrame, que aunque pase mucho tiempo  
no olvidarás el momento en que yo te conocí,  
mírame, pues no hay nada más profundo  
ni más grande en este mundo, que el cariño que te di.

Bésame, con un beso enamorado,  
como nadie me ha besado desde el día en que nací.  
Quiéreme, quiéreme hasta la locura,  
y así sabrás la amargura que estoy sufriendo por ti.

(Canción mexicana "Júrame" de María Grever, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 77).

En todo caso, queda claro que son más numerosas las letras de canciones que señalan la maldad –véase traición o desprecio amoroso– de las mujeres y advierten a los hombres –que padecen de mal de amores– de las mismas, creando y recreando una imagen concreta de la mujer y del hombre. El mensaje central es que éste es un bonachón, enamorado y sentimental que anhela, admira y adora a la mujer, quien es mala, lo desdena, menosprecia y, para colmo de males, traiciona. Siempre el desamor impera sobre el amor.

Por otro lado, la figura de la suegra poderosa y dominante, que abusa de la nuera como es costumbre en algunas culturas, está también reflejada en estas letras. Y es que el maltrato entre mujeres también existe y la cultura popular lo evidencia (Fernández Poncela, 2001). En ocasiones también lo exagera, bajo la estrategia de divide y vencerás (Juliano, 1992). Asimismo, la violencia entre los hombres se expresa en el corrido y la ranchera, o contra sí mismos cuando retan a la propia muerte y llegan a la autoinmolación. La violencia intragenérica existe y el modelo hegemónico de masculinidad persiste.

Ya comadre,  
ya tenemos nuera,  
ahora sí tenemos  
buena cocinera.

–Levántate, nuera,  
sigue tu costumbre,  
barre tu cocina  
y sopla tu lumbre.

Canción sentimental "La suegra", Santa Fe, Nuevo México, citada por Mendoza *et al.*, 1986: 643).

*Canción romántica urbana: dominio y manipulación*

Se puede hablar también de la canción romántica urbana como de una especialidad concreta, realizada por compositores citadinos, de nacimiento o residencia, y que "conformaron una generación que se especializó por la creación de canciones 'románticas' dedicadas generalmente a exaltar las virtudes o defectos de la mujer de manera exhaustiva que, con el tiempo, llegó a ser repetitiva" (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 183).

Ódiame por piedad yo te lo pido,  
ódiame sin medida ni clemencia,  
odio quiero más que indiferencia  
porque el rencor hierde menos que el olvido.

Si tú me odias quedaré yo convencido  
de que me amaste, mujer, con insistencia,  
pero ten presente de acuerdo a la experiencia  
que tan sólo se odia lo querido.

Canción romántica urbana "Ódiame" de Rafael Otero, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 186).

En esta subclasificación de la canción romántica sobre sale notoriamente la angustia y decepción del hombre ante el amor mal correspondido, su dolor y sus ruegos.

En ti, nomás en ti  
he puesto yo mi fe  
después de tanta y tanta decepción.  
Dolido como estoy de las mujeres,  
me sobra corazón.

(Canción romántica urbana "Me sobra corazón" de Manuel Álvarez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 192).

Este modelo de canción reitera los estereotipos de la mujer malvada por traidora e infiel, y del hombre honesto y adolorido, amante no recompensado. Bien pudiera pensarse que si algo se repite hasta la saciedad y el hastío es posible que se trate de una justificación para borrar algo o de una legitimación de algún tipo de comportamiento, y que en la realidad sucede todo lo contrario. Volvemos a sospechar sobre la temática del "mundo al revés" o, en todo caso, a preguntarnos qué hay detrás de toda esta imaginería social incrustada en el discurso hegemónico cultural y difundida a través de los medios de comunicación masiva. Imaginería ahora sí producida ex profeso para las masas. Es evidente que la reiteración y el contenido mismo poseen su propia lógica, que bien pudiera percibirse en el contexto socio-económico y político de la urbanización y modernización en la segunda mitad del siglo XX. Pero sobre ello profundizaremos más adelante.

Toda una vida me estaría contigo,  
no me importa en qué forma  
ni cómo ni dónde, pero junto a ti.  
Toda una vida te estaría mimando,

te estaría cuidando  
como cuido mi vida, que la vivo por ti.

No me cansaría de decirte siempre,  
pero siempre, siempre,  
que eres en mi vida, ansiedad,  
angustia y desesperación.

(Canción romántica urbana "Toda una vida" de Oswaldo Álvarez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 193).

La inconmensurabilidad del amor, el hombre bueno que adora, ama y cuida a la mujer es un arquetipo usual que aparece en casi todas las letras de estas canciones, una y otra vez, sin descanso ni tregua.

Quiero que vivas sólo para mí,  
y que tú vayas por donde yo voy  
para que mi alma sea nomás de ti,  
bésame con frenesí.

Dame la luz que tiene tu mirar,  
y la ansiedad que entre tus labios vi;  
esa locura de vivir y amar,  
que es más que amor, frenesí.

(Canción romántica urbana "Frenesí" de Rodolfo Álvarez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 194).

Lo mismo sucede con la reiteración del discurso de la fidelidad masculina que jura amor para toda la vida; tal vez se trate únicamente de una estrategia o de una imaginación, a juzgar por la realidad de la vida más allá de las imaginativas letras de una canción. Y ante la ingratitud, el dolor y la decepción de alguna manera se podría justificar incluso la poliginia. Así, el hombre delegaría en varias mujeres el dolor que una le causara. Pero eso sería desviarnos ya

hacia los vericuetos y profundidades del análisis psicoanalítico que no estamos en capacidad de desarrollar.

Las mujeres aparecen siempre como culpables de todo mal, incluso del enamoramiento de los propios hombres, que antes de iniciar la relación previenen la traición e invocan el amor culpabilizando a las mujeres. Se trata de un canto entre la espera y la exigencia seducir pero doblegar a través de la persuasión, poniéndose el hombre en posición vulnerable y desesperada llorando y suplicando para vencer. Pero de la autoflagelación del discurso a la realidad de dichas situaciones hay un largo camino.

Usted es la culpable  
de todas mis angustias  
y todos mis quebrantos...  
y soy, aunque no quiera,  
esclavo de sus ojos,  
juguete de su amor...

Usted es mi esperanza,  
mi última esperanza...  
comprenda de una vez.

Usted me desespera,  
me mata, me enloquece,  
y hasta la vida diera  
por vencer el miedo  
de besarla a usted.

(Canción romántica urbana "Usted" de J. A. Zorrilla, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 233).

Haciendo un inciso reflexivo, el mensaje en los tangos argentinos puede hasta cierto punto compararse con el de la canción romántica mexicana en general –y con el bolero en particular–, estableciéndose una relación

de fuerza y prevención. Constituye un parámetro de contrastación nada desdeñable a juzgar por las letras que se enfocan también las relaciones de género en el contexto amoroso. Para el primer caso se ha llegado a afirmar:

No siempre los hombres tienen a su favor los elementos (control político y económico, monopolio del uso de la fuerza) que les permite desarrollar sus habituales estrategias de dominación. Si las circunstancias les son desfavorables pueden acomodarse a ellas, cambiando sustancialmente el contenido de los mensajes que emiten como grupo (Juliano, 1992: 135).

En esta interpretación, ante la escasez de mujeres y competencia entre los hombres por ellas o la capacidad de elección de las primeras ante una abundante oferta masculina, éstos optaron en algunos casos por estrategias de acercamiento diferentes, como las lacrimosas y melodramáticas letras de los tangos.<sup>35</sup>

Los nuevos pobladores de Argentina, descendientes de italianos y españoles, compartían y aportaban una ideología y una práctica discriminatoria hacia las mujeres, pero "la escasez relativa de mujeres en estas nuevas sociedades incrementaba sus posibilidades de elegir y, por consiguiente, favorecía el desarrollo de algunos niveles de autonomía femenina"; "los hombres querían y deseaban las formas de conducta femenina 'correctas' (sujeción, obediencia), pero carecían de recursos para imponerlas"; "en esas circunstancias se desarrollaron en forma creativa el ámbito de la canción". (Juliano, 1992: 138). Así, los temas y figuras literarias del tango provienen del "viejo tango romántico de los amores contrariados", con acomodaciones a las nuevas circunstancias. Por un lado "hay un reconocimiento explícito de que el tango es la que rompe la relación amorosa y busca un nuevo amor" (Juliano, 1992: 138), dicha temática impera en el 88 por ciento de los tangos. Para el segundo caso de abandono los hombres cuentan y desarrollan estrategias diversas desde la imposición de la fidelidad por la fuerza y el castigo con la mujer "la maté porque era mía", lo cual se traduce en el descontrol de las mujeres por parte de los hombres que reaccionan de la forma más agresiva ante lo que se quiere evitar: la marcha de la mujer" (Juliano, 1992: 120); también se cuentan imaginando una venganza "mano a mano". Otra forma es la que se cuenta por parte de los hombres de una imagen caracterizada socialmente como femenina: ropa ceñida, pañuelo, tacones, con objeto de resultar más

Una vez agotada la amenaza, la agresión y el castigo, se desarrolla otra propuesta de control, pero esta vez por medio de la seducción, la inspiración de lástima y la piedad. Con ello el discurso patriarcal resulta menos impositivo, pero en el fondo persigue lo mismo: hacer rendir a la mujer, ahora ya no desde una posición de fuerza sino a través de la súplica. Así, puede observarse cómo el tema central es en el fondo el fracaso masculino en su intento de controlar, por lo que la imagen femenina tiene trazos de mayor autonomía y capacidad de elección y decisión. Esta vez no se trata de mensajes machistas y de desvalorización de la mujer, sino de un modelo más positivo que el presentado por la legislación, la Iglesia o las costumbres tradicionales mismas. Las mujeres ganan protagonismo, aunque guardan silencio; hay cambios en su conducta, por ejemplo el abandono de los espacios asignados, la ocupación de ámbitos nuevos, como el cabaret, y el desarrollo de roles más autónomos, como la elección de pareja. Frente a estas transformaciones, aunadas a factores de urbanización, migración, economía de mercado, etcétera, los hombres utilizan como eje temático de sus canciones el lamento por la crueldad femenina y ponen énfasis en el sufrimiento masculino. Ellos intentan explicar y justificar algo no deseado, pero inevitable: la pérdida de control sobre las

---

atractivos. También se crea una imagen de indiferencia, se ruega al paso del tiempo para lograr el olvido o se dejan morir –agrediendo ellos mismos. Otro escape es el que proporciona el consumo de alcohol –otra autoagresión. El tema del llanto –culturalmente adjudicado a las mujeres– se amplía a los hombres. Son seres indefensos, sufrientes, abandonados y solos; es la imagen que pretenden dar. Sólo les queda utilizar el recurso de la seducción para conseguir y conservar una compañera, subrayándose así la amistad de la pareja. Las mujeres a su vez utilizan la coyuntura demográfica para progresar socialmente, optando por emparejarse con personas de poder y dinero. Pero con el cambio demográfico que iguala a los dos sexos la situación se revierte: la jerarquía de éstos y la estabilidad de la familia regresan a su modelo de “normalidad”.

mujeres –explicación entre hombres–; también utilizan la función como arma de seducción y, finalmente, se observa un esfuerzo autorreflexivo que podría llegar a dar paso a otros modelos de masculinidad (Juliano, 1998).

En todo caso, en México es alrededor de los años treinta y cuarenta del siglo XX cuando tiene lugar el auge de estas melodías sentimentales en un contexto latinoamericano, en medio de cambios económicos y políticos y de conflictos sociales importantes, con lo cual algunas explicaciones del tango podrían ser aplicables: etapa posterior a la Revolución, migración masculina a la ciudad, urbanización acelerada, resquebrajamiento de normas morales, economía de mercado, burocratización política, etcétera. Y es posible que alguna circunstancia demográfica concreta y contextual influyera, como las bellas derivadas de la Conquista, la Colonia, la Independencia y la Revolución, así como el que las mujeres vieran la posibilidad de elegir; tal vez de ahí proceda el lamento sobre algunas mujeres bravías que muestra el cine mexicano y la misma canción.<sup>36</sup> Quizá también por eso se idealiza el amor, el llanto y la súplica masculina como estrategia de seducción vía manipulación y culpabilidad, siempre con la intención de doblegar.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, como siempre del ansiado amor al odio más profundo –producto de la insensibilidad o la traición amorosa– parece haber pasado minúsculo. Igual que se ama apasionadamente, se odia de forma intensa y rotunda, furibunda. Aquí el melodrama tiene mucho que ver, sobre lo cual ahondaremos más adelante.

Tú me acostumbraste  
a todas esas cosas,

La china poblana al parecer fue una mujer que bajó de la Nao de China y se instaló en el altiplano, de ahí sus rasgos y carácter bravío.

y tú me acostumbraste  
que son maravillosas...

Por eso me pregunto  
al ver que me olvidaste,  
¿por qué no me enseñaste  
cómo se vive... sin ti?

(Canción romántica urbana "Tú me acostumbraste" de Frank Domínguez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 210).

El reclamo es constante entre las lágrimas por desprecio y el grito de carácter imperativo, dos maneras de acercamiento distintas con un mismo fin: seducir o domesticar la libertad de elección de las mujeres. Como si se tratara de una necesidad masculina de conquistar, triunfar, de imponerse un reto y su consecución triunfante, en el que les fuera la imagen de dignidad y virilidad en el ámbito público, y el sentimiento de hombría y autovaloración personal en su estructuración psicológica. Más que amor parece impulso, eso sí, para ellos muy sentido. Seguramente algo que tiene que ver con la configuración de su identidad masculina, la introyección infantil, la endoculturación y socialización primaria.

¡Ay!, eres mala y traicionera,  
tienes corazón de piedra  
porque sabes que me muero  
y me dejas que me muera.

(Canción romántica urbana "Traicionera" de Gonzalo Curiel, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 261).

Queda la soledad, la añoranza por el amor perdido, y a veces el deseo de volverlo a vivir en otros brazos, buscando siempre consuelo, protección y escape. Los hombres

en y buscan paz en las mujeres, a veces parece que se atojara más una suerte de encuentro con la madre en una pareja (Ramírez, 1994). Explícitamente se expresa la necesidad de tener siempre una o varias mujeres.

¿Quién será  
la que me quiera a mí?...

He querido volver a vivir  
la pasión y el calor de otro amor,  
de otro amor, que me hiciste sentir,  
que me hiciera feliz, como ayer lo fui.

(Canción romántica urbana "¿Quién será?" de Pablo Nery y Luis Demetrio, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 212).

En estas ocasiones se trata de una acción que el hombre busca seriamente— por el bien de la mujer, esto es, más allá de su terrenal deseo de imposición y placer, sus intenciones son procurar el bien y la felicidad de su amada, aunque sea a *joh sumun* de las contradicciones!, por miedo al abandono. Ellos creen en su fuero interno sólo por el hecho de ser hombres y acercarse a una mujer le dan seguridad con su sola presencia, cuando la ausencia les da seguridad su misma inseguridad como hombres y como mujeres les dificulta a veces mantener relaciones estables. Por eso a veces ellos buscan lo imposible, justificando el abandono, pues siempre hay una excusa para la ruptura y la huida, aunque ésta sea innombrable.

Nosotros, que nos queremos tanto,  
debemos separarnos,  
no me preguntes más.

No es falta de cariño,  
te quiero con el alma,

te juro que te adoro,  
y en nombre de este amor  
y por tu bien te digo adiós.

(Canción romántica urbana "Nosotros" de Pedro Junco citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 290).

Pero en otros casos no se puede resistir el sufrimiento y se clama la muerte como único remedio para borrar tanto dolor, según vimos en el caso de los tangos. Traición y muerte, desengaño y muerte, parecen poderosos binomios que se entretajan y funden. Y si no se puede agredir violentamente y matar al otro, la agresión a veces se vuelve hacia uno mismo. Aunque esto también tiene que ver con una imagen estereotipada de efluvios alcohólicos, melodramas musicales y bravatas al más puro estilo machista.

Miseria que llena de espanto  
porque no me quieres,  
miseria que es odio y es llanto  
porque sé quién eres...

Quién sabe hasta cuándo  
seguiré esperando  
que cambie mi suerte  
o venga la muerte  
como bendición.

(Canción romántica urbana "Miseria" de Miguel A. Valladares, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 294).

El hombre abandonado por la mujer amada, cuya ingratitude y traición son, como decíamos, el modelo más repetido, por no decir el principal. Sin embargo, se observan dos desenlaces posibles: en uno el hombre sufre y hasta llora; en el otro, además de su dolor manifiesto

de venganza, desea que la mujer algún día padezca lo mismo que él, como dicen algunas letras: "estar a los ojos", "mano a mano", iguales en lo bueno y, en el mismo sentido aquí expuesto, "en lo malo". En este punto la canción romántica se puede comparar con la ranchera, en la que la idea de vengarse y de desear el mismo sufrimiento a la pareja posee una fuerza central.

Arrepentida estarás  
por haberme abandonado,  
las penas que he pasado  
muy pronto las pagarás.

(Canción romántica urbana "Arrepentida" de los hermanitos Martínez Gil, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 294).

La idea de una fantasía perversa, el placer que proporciona imaginar un desquite brutal en el futuro, de vengarse o amortiguar el odio por medio de una satisfacción placentera que da el saborear la revancha por el sufrimiento. Hacer sentir igual de mal a la mujer; hacerla llorar por el sufrimiento "para que sepa lo que se siente".

A veces voy llorando  
al recordarte,  
estrecho tu retrato  
con frenesí  
y hasta tu oído llegue  
la melodía salvaje  
y el eco de la pena  
de estar sin ti.

(Canción romántica urbana "Ansiedad" de J. Sarabia, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 338).

La idea de una fantasía perversa, el placer que proporciona imaginar un desquite brutal en el futuro, de vengarse o amortiguar el odio por medio de una satisfacción placentera que da el saborear la revancha por el sufrimiento. Hacer sentir igual de mal a la mujer; hacerla llorar por el sufrimiento "para que sepa lo que se siente".

un poderoso deseo o ensueño del hombre. Ante la imagen acariciada, por supuesto que él se niega, aunque nada más sea para perpetuar y acrecentar el dolor de ella, humillándola y negándole su amor. Castigo violento para ella y autoflagelación seguramente hacia él mismo pero sobre todo y en este caso, muestra de la hombría arquetípica de la masculinidad hegemónica del macho. Porque no es fácil ser hombre y constantemente ha de probarse o debe demostrarse tal condición (Badinter, 1993; Gilmore, 1993). Aunque todo esto se da en el plano simbólico, trasladado a las frases de estas canciones y tal vez no se presente en la realidad cotidiana.

Sabía que ibas a volver  
a postrarte a mis pies arrepentida,  
implorando perdón, palabra vana,  
si ya tienes el alma corrompida...

Levántate, no pidas más perdón,  
olvida que un día me conociste,  
no sé perdonar, qué quieres que te diga  
si yo nunca te he dicho una mentira.

(Canción romántica urbana "No pidas más perdón" de F. Márquez y B. Hernández, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 330).

También aparece la imagen que demuestra la plena seguridad del hombre y su poder endiosado. Aparentemente maneja la situación y logra que la mujer suplique a sus pies. La misma que había sido anhelada y adorada ahora es humillada y castigada. La mujer, como señala la cultura occidental (Sau, 1986), es muy buena –la Virgen de Guadalupe– o muy mala –Eva, la Malinche o La Llorona (Bartra, 1987; Fernández Poncela, 2000b). La idealizada es inalcanzable, casi se podría decir que es difícil probar su existencia; la despreciada es objeto de

arnio y castigo, desprecio y suplicio, porque ella se la buscado y se lo merece. Es el mensaje que legitima la subordinación, domesticación y control femenino por parte de los hombres.

Es inútil que tú trates  
de buscar otro querer,  
de tu amor estoy seguro  
y eso me hace envanecer.

Soberbia de que me adores  
sin poderlo remediar  
que me implores, que me ruegues,  
y verte a mis pies llorar.

(Canción romántica urbana "Soberbia" de R. Sandoval, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 275).

Por otra parte, los mismos títulos de estas canciones son directos e indicativos de lo que tratan y pretenden expresar; pasión y venganza se entrelazan: "Ódiame", "Cobra corazón", "Toda una vida", "Frenesí", "Tú me ambraste", "Traicionera", "Soberbia", "Miseria", "Arrepentida", "No pidas más perdón", "Usted es la culpe"... por si quedara alguna duda.

*El bolero: con él llegó el escándalo*

El bolero,<sup>37</sup> de origen cubano, se expandió rápidamente por el Caribe y llegó a las costas de México, país donde se popularizó muy pronto, a tal punto que se ha llegado a afirmar incluso que ésta es su "patria adoptiva", es

El bolero es canción romántica. "El juego de seducción entre la lírica y la narrativa alimenta el bolero" (Zavala, 1991: 32).

decir, se mexicanizó.<sup>38</sup> Hijo de la canción prosapia hispánica, contiene elementos del aria operística, de la romanza francesa y de la canción napolitana, si bien el proceso de cubanización tuvo influencia de la danza y la habanera (Orovio, 1991). Mezcla de amor cortés europeo y erotismo antillano explícito: Europa, América y África le insuflan vida y destello.

Es difícil a veces distinguir el bolero de otro tipo de canción romántica —como la que hemos visto anteriormente—; de hecho algunas canciones son denominadas de uno u otro modo en función del autor, intérprete o público, o de la misma persona que opina y clasifica. La temática transcurre también del amor feliz al contrariado —que suele predominar. Siempre un amor con matices que no dejan distinguir la pasión de la posesión. La forma se organiza a través de narraciones, diálogos implícitos, sentencias, agresiones directas, hasta llegar a cierto tono hiriente, a veces escéptico, cínico o burlón del desamor —desde el más exacerbado machismo.

El espacio comunicativo —el discurso amoroso del bolero, propiamente dicho— es la puesta en escena del individuo en su búsqueda de la “alteridad”, lo “otro”, el “otro”, la “otra”, en un reparto social de la seducción, el deseo y el placer. ¿Cabe imaginar cimientos más fantásticos? El receptor, la receptora, es en cierto modo cómplice de este mundo regido por el amor (Zavala, 1990: 124).

En todo caso el bolero es una música muy popular, que contiene las características principales de la canción romántica ya mencionadas. Hombres que abordan mujeres, entre su culto y sometimiento, desde el discurso del deseo o la seducción que conmueve, la complicidad

<sup>38</sup> De hecho existen elementos musicales característicos del bolero mexicano como tal.

ante o el decepcionado despecho. Gemir y amar, llover y amar, sufrir y amar, siempre amar y amar, y nunca encontrar el amor de verdad.

El bolero triunfa en México junto con el cine, en su etapa dorada, para consolidarse una década después ante el público urbano y masivo. Las proyecciones filmísticas muestran un país en proceso de urbanización —que es lo mismo y a veces hasta resulta lo contrario de la urbanización—, donde se mitifica el carácter mexicano y los modos de ser de hombres y mujeres quedan atrapados y enajenados en las estrellas cinematográficas, ídolos y el reparto, siempre con la melancolía y el dolor como mar de fondo y con los personajes y sus relaciones como centro del guión. Vida, pasión y muerte forman un tríptico conceptual entrelazado en las letras. Siempre hay obstáculos para el desarrollo de una relación “normal” de pareja: destinos funestos, viejas maldiciones, mala suerte del hombre, problemas que se vuelven y ahogan a los insignificantes seres humanos. Y también, en la otra cara de la moneda, desamor, dolor, tristeza, ira y deseos de venganza, especialmente de la ingratitud amorosa femenina. Es éste un tópico que se reitera una y otra vez. Y el hombre traicionado, hiriente, lleno de rencor, no puede más que cantarle metafóricamente a la muerte cuando habla de su desdichada y no correspondida pasión.<sup>39</sup>

Agustín Lara es quizá el compositor de boleros más querido de todos los tiempos, creador de una mitomanía sentimental, cursi según algunos, e incluso él mismo: Soy un ingrediente nacional como el epazote o el quila... Soy ridículamente cursi y me encanta serlo...

<sup>39</sup> Este despecho recuerda también las relaciones intergeneracionales y leyendas, tanto de las antiguas culturas americanas como de la época colonial, en las que las mujeres aparecen como chivos expiatorios de la insatisfacción social masculina (Fernández Poncela, 2000b).

una parte de la personalidad artística y no voy a renunciar a ella para ser como tantos, un hombre duro, un payaso de máscaras hechas de impasibilidades estudiadas." (Lara citado por Monsiváis, 1994a: 62).

Te vendes,  
quién pudiera comprarte  
un minuto de amor.

(Bolero "Te vendes" de Agustín Lara, citado por Monsiváis, 1994a: 65).

Se ensalza a la "mujer fácil" como una suerte de desafío social en el que la familia, núcleo tradicional de la sociedad, queda fuera de juego. La versión cinematográfica de la novela *Santa*, a cargo de Antonio Moreno y estrenada en 1931, marca un hito en el cine arrabalero de los años treinta, con música y letra típicas de Agustín Lara, y en la cual aparece este tipo de mujeres. Se canta a la prostituta por antonomasia. La mujer sigue siendo mala —sólo que ahora lo parece de forma más explícita y descarada—; aquí en vez de ingrata, infiel o traidora o puta, o calificada de ello con la intención de desacreditarla y humillarla, hundirla en su propia miseria, de la cual el hombre siempre bondadoso y hasta endiosado podrá decidirse a rescatarla e incluso es posible que el amor puro la llegue a redimir de su azarosa vida de pecadora promiscua. Así, el amor hacia la mujer idealizada e inalcanzable o hacia la ingrata, que suele ser no correspondido y despreciado, deja paso a un afecto que en su idealismo quiere salvar a la mujer perdida, la prostituta también estereotipada o imaginada, algo si no imposible como en los ejemplos anteriores, sí con grandes dificultades en el sentido de la problemática social cotidiana. Pareciera que el amor está destinado siempre al fracaso; el hombre bueno se enamora de quien no existe, no puede o no debe amar, es decir, persiste su desgracia.

No creas que tus infamias de perjurá  
incitan mi rencor para olvidarte,  
te quiero mucho más en vez de odiarte,  
y tu castigo se lo dejo a Dios.

(Bolero "Imposible" de Agustín Lara, citado por Monsiváis, 1994a: 71).

Embargo, en una suerte de sortilegio y gracias al niño puro y sincero del hombre que siempre es bueno y la ama con una inocente y loca pasión, de alguna manera este amor la redime —si no ante Dios, sí ante la humanidad, como dice el bolero antes citado. Es el amor que se refleja en el ser amado, purificándolo a la manera de la poesía mística del barroco español o como Cristo redonando a la Magdalena.

Los títulos de las canciones de este compositor no tienen desperdicio alguno: "Te vendes", "Imposible", "Pervertida", "Pecadora", "Hastío", "Aventura"; y por supuesto sus letras todavía menos:

A ti, vida de mi alma, pervertida  
mujer, a quien adoro,  
a ti, mujer ingrata,  
por quien tanto he sufrido y tanto lloro.

A ti consagro toda mi existencia,  
la flor de la maldad y la inocencia;  
es para ti, mujer, toda mi vida.

Te quiero, aunque te llamen pervertida.

(Bolero "Pervertida" de Agustín Lara, citado por Monsiváis, 1994a: 72-73).

Este cambio en la imagen de la mujer, ahora "perdida" o "fácil", va como decíamos de la mano del cine; las bareteras, rumberas y prostitutas —la cultura del burlesco—, mujeres de vida mundana, serán el reflejo del mito

urbano en expansión.<sup>40</sup> Y en este marco de perversión y ensueño están insertas las amas de casa y las jovencitas inocentes que esperan que su príncipe azul les lleve un serenata en la playa junto a exóticas palmeras y bajo un rayo de luna. Es también la época dorada de la radio –años treinta y cuarenta– y en las ondas vibran las canciones cuya emoción se trasluce en las miradas de las nuevas generaciones que nacen y crecen en medio de la creación y renovación de la nacionalidad mexicana de su expansión cultural y artística en el nivel internacional, como nunca antes y hasta la fecha. Y al compás de la construcción de esta identidad nacional se erige la de género, según veremos.

¿Por qué te hizo el destino pecadora  
si no sabes vender el corazón?

(Bolero “Pecadora” de Agustín Lara, citado por Monsiváis, 1994a: 74).

El bolero es más que Agustín Lara, y no todos abordan la misma temática, aunque sí siguen la melodía y la trama que conjura la infelicidad del hombre que arroja su alma al vacío y su vida carente de sentido ante los vanos intentos de comunicación, persuasión y seducción hacia las mujeres “ingratas”.

Es importante destacar cómo en la letra de varias de estas canciones se implora a Dios, a quien se pone como testigo o impartidor de justicia.

Nadie comprende lo que sufro yo,  
canto, pues ya no puedo sollozar,

<sup>40</sup> Cada vez con rasgos más parecidos a Estados Unidos y otros países. Recordemos aquí todo lo mencionado en torno a los tangos. El bolero, como parte de la canción romántica y por su estilo marcadamente melodramático, es quizás la melodía más comparable a la interpretación ya expuesta de las canciones argentinas.

solo, temblando de ansiedad estoy,  
todos me miran y se van.

Mujer, si puedes tú con Dios hablar,  
pregúntale si yo alguna vez  
te he dejado de adorar.

Y al mar, espejo de mi corazón,  
las veces que me ha visto llorar  
la perfidia de tu amor.

Te he buscado donde quiera que yo voy  
y no te puedo hallar.  
¿Para qué quiero otros besos  
si tus labios no me quieren ya besar?

Y tú, quién sabe por dónde andarás,  
quién sabe qué aventura tendrás  
que lejos estás de mí.

(Bolero “Perfidia” de Alberto Domínguez, citado por Kurikawa y Mendoza, 1992: 213).

El romanticismo musical en su máxima expresión puede ser una de las definiciones del bolero.

El bolero romántico manifiesta los requerimientos, los anhelos y los deseos amorosos desde la perspectiva masculina. Continuador de la tradición amorosa cortés, su lenguaje como su propósito es conmover, seducir para conquistar. Su recurso más consistente es la inversión de los roles patriarcales, tradicionales, al presentar al hombre como ser vulnerable que expresa por este medio sus sentimientos. Sin embargo, se pueden percibir las relaciones de poder latentes en el discurso masculino al tener como objetivo de la conquista no sólo el corazón sino también el cuerpo de la mujer (Davis, 1995: 1).

El corazón destrozado por un amor no correspondido es uno de los temas reincidentes del bolero como canción sentimental y romántica, hasta llegar, según hemos dicho, a la obsesión. Volvemos al juego verbal del “mundo al revés”, de la “inversión de roles de género” entre el hombre y la mujer, y en el fondo al mantenimiento del dominio del sexo masculino en su afán de vencer, aunque esta vez sea valiéndose de la estrategia de conseguir piedad. Conquistar alma, corazón, vida y cuerpo, este último el trofeo final. El bolero, o su expresión, es el medio para conquistar un fin, y sospechamos que más que llenar altruísticamente de afecto a la amada, se trata de seducirla para rendirla sexualmente.

Pero si un atardecer  
las gardenias de mi amor se mueren,  
es porque han adivinado  
que tu amor se ha terminado  
porque existe otro querer.

(Bolero “Dos gardenias” de Isolina Carrillo, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 200).

Nuevamente el mensaje del hombre destrozado por un amor mal correspondido, pero cuya bondad es tan grande que es capaz de perdonar, y sin olvidar, por supuesto, dejar en libertad a la mujer amada. En otras canciones se la amenaza de manera sutil, intentando influenciarla psicológicamente, presionarla, culparla, manipularla.

Se te olvida  
que me quieres a pesar de lo que dices,  
pues llevamos en el alma cicatrices  
imposibles de borrar...

Por mi parte  
te devuelvo tu promesa de adorarme,  
ni siquiera sientas pena por dejarme  
que este pacto no es con Dios.

(Bolero “La mentira” de Álvaro Carrillo, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 201).

Lo también se revela otra vez, como en la canción romántica en general, el deseo de venganza, de que la mujer que ha hecho daño a un hombre sufra a su vez algún día. Se trata de igualar padecimientos, de hacer pagar dolor con dolor. Una expiación del sufrimiento a veces, un escape de las dificultades cotidianas de la vida, de las frustraciones, de los sueños no cumplidos. El anhelo de venganza, como el del amor, se acaricia inconscientemente, provoca sentimientos íntimos entre pasión, el odio y la gratificación personal.

Mas hoy sé que has jugado conmigo,  
satisfecha quizá ya estarás.  
Ríete nomás,  
ríe te digo,  
pero no olvides  
que algún día sufrirás.

Cuando la vida te trate indiferente  
y mires tardíamente  
lo que ya no tendrás,  
arrepentida buscarás alivio a tu alma,  
y entre lágrimas amargas  
sola y triste llorarás.

(Bolero “Arrepentida” de Julio C. Villafuerte, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 361).

Quizás lo más preocupante de estos discursos es que “el mensaje constituye, en cierto sentido, una confirmación

de la experiencia de la vida, de la norma social, de valores de la comunidad a la cual pertenecen las mujeres" (Zavala, 1990: 126-127).

En la década de los años cuarenta se popularizaron las orquestas norteamericanas. Los compositores de canciones sentimentales –fundamentalmente de carácter lacrimógeno y con tintes melodramáticos– también estuvieron de moda y el bolero cobró un gran auge. Las influencias fueron diversas e incluyeron las canciones de estilo tropical y exótico, que recorrieron el mundo popularizando a un México de fantasía, cartón y piedra. A finales de este decenio aparecieron los tríos que triunfaron en los cincuenta –como el de Los Panchos– que con suaves voces masculinas acompañadas de guitarras recrearon un bolero de nuevo cuño, más elaborado al que se llamó bolero moderno (Moreno, 1989). En estos años surgió también el bolero ranchero, híbrido de los dos géneros, que sustituyó al bolero exponente principal de la canción romántica mexicana, mientras el género ranchero se autorrepetía hasta la saciedad con enorme éxito de sur a norte y de costa a costa del país.

#### *El bolero ranchero*

El bolero ranchero tiene un estilo característico, temas propios y acompañamiento de mariachi, pero también puede ser una canción ranchera con mariachi a ritmo de bolero (Moreno, 1989). Su particularidad estriba en que vinculó a la canción romántica urbana con el conjunto musical por excelencia en México (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992).

En el bolero ranchero –que algunos autores identifican directamente con la canción ranchera (Monsiváis, 1994a)– se insiste en la traición de las mujeres y en la venganza de los hombres, pero las ingratas comprenden

al fin el magnífico amor que han despreciado, que ya no van a encontrar la paz y la felicidad en los brazos, sino recuerdos del amor rechazado y peor el resto de su vida. Es como si los hombres les lanzaran una maldición colectiva y aplastante para condenarlas a no gozar del amor. Sus letras resultan más duras que las de la canción romántica y el bolero tradicional, son típicas de la ranchera, amenazantes y pesadas.

Llorarás, llorarás  
mi partida,  
aunque quieras arrancarme  
de tu ser.

Cuando sientas el calor  
de otras caricias,  
mi recuerdo ha de brillar  
donde tú estés.

Bolero ranchero "Llorarás" de Rafael Ramírez, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 21).

que la mezcla de bolero y ranchera puede ser exitosa en cuanto a la dureza del mensaje, generalmente dirigido a los hombres hacia las mujeres: el máximo romanticismo y el máximo castigo.

Tú me hiciste llorar,  
tú me hiciste sufrir,  
pero todo ha cambiado,  
hoy me toca reír.

Bolero ranchero "Una limosna" de Indalecio Ramírez, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 25).

La traición, la posesión, la amenaza mezclada con el arrepentimiento y el regreso en condición de humillada son habituales.

Despréciamme si quieres, alma mía,  
castígame si estás en tu deber,  
que nada ganarás con tu ironía,  
tú siempre con mi amor has de volver.

(Bolero ranchero "Reconciliación" de Aurelio Carrillo,  
citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 26).

Siempre la amargura, la venganza por la vía del despecho  
y la frialdad, la reconciliación bajo las condiciones más  
autoritarias y despiadadas del hombre. Y es que éste pre-  
fiere gobernar incluso en la decisión del abandono de  
la mujer.

Te vas porque yo quiero que te vayas,  
a la hora que yo quiera te detengo,  
yo sé que mi cariño te hace falta,  
porque quieras o no yo soy tu dueño.

Yo quiero que te vayas por el mundo  
y quiero que conozcas mucha gente,  
yo quiero que te besen otros labios  
para que me compares hoy como siempre.

(Bolero ranchero "Media vuelta" de José Alfredo Jiménez,  
citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 24).

### *Letras femeninas*

Pero también estas canciones, aunque no tan a menu-  
do, se ponen en boca de las mujeres o están escritas por  
ellas, y el mensaje suele ser bastante similar: el sufrimien-  
to que empaña una deslealtad amorosa y que sólo  
la distancia como castigo parece amortiguar.

Fingiste que me amabas  
y yo tan insensata

creí en tus juramentos  
como se cree en Dios.

Me enseñaste a querer  
para martirizarme,  
partiste en mil pedazos  
mi amante corazón.

Sólo un favor te pido,  
no vuelvas a buscarme,  
ya no seas tan cobarde,  
respeta mi dolor.

(Bolero ranchero "Respeta mi dolor" de Marcela Galván,  
citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 22).

En cambio, la letra es menos amenazante y, más que  
por venganza, la mujer pide al hombre no empeorar  
el dolor que ella padece, haciéndolo de una forma de-  
gradativa. Es la amargura que busca, no el dolor del otro,  
la distancia para disminuir el sufrimiento, como se vio  
también en la canción romántica.

Cuando me vaya  
por mí llorarás,  
y estando a solas  
quizás pensarás:  
¡qué injustamente  
la hice sufrir,  
si por mis celos  
sentía morir!

(Bolero "Cuando me vaya" de María Grever, citado por  
Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 251).

Pides cariño, pides olvido  
si te conviene, no llames corazón  
lo que tú tienes...

Yo para querer  
no necesito  
una razón,  
me sobra mucho  
pero mucho corazón.

(Bolero "Mucho corazón" de Emma Elena Valdelamar, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 269).

En este género resultan curiosos los títulos de las canciones compuestas por mujeres: "Respetá mi dolor", "Cuanto más me vaya", "Mucho corazón", "Bésame mucho"; son más humanitarios y menos agresivos que los de los hombres en general, siguiendo más un modelo de poesía amorosa de inspiración francesa (Zavala, 1990). Yhasi –como en el caso de la última canción citada– puede percibirse tintes de transgresión femenina: la mujer le cita-suplica los besos y el contacto con el hombre, y eso a pesar de ser la autora una mujer, o quizás por ese mismo motivo.

Bésame, bésame mucho,  
como si fuera esta noche  
la última vez;  
bésame, bésame mucho,  
que tengo miedo a perderte,  
perderte después.

Quiero tenerte muy cerca,  
mirarme en tus ojos,  
verte junto a mí.  
Piensa que tal vez mañana  
yo ya estaré lejos,  
muy lejos de ti.

(Bolero "Bésame mucho" de Consuelo Velázquez, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 347).

Ocasiones, cuando los compositores son hombres, respluce en las letras un tono de inutilidad y soledad de la mujer sin hombre. Así, en este discurso las mujeres son unas perdidas en general cuando van con los hombres, y si no tienen o no pertenecen a uno están también perdidas; no son, no existen. Como que su destino no es la perdición o el emparejamiento bajo la sujeción total.

A solas caminando,  
caminando por la vida  
sin saber a dónde vas.

Desamparada,  
vas con el alma hecha pedazos  
y con un niño en brazos  
único fruto de tu amor.

Canción romántica urbana "Desamparada" de los hermanos Martínez Gil, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992:

La mujer que ya ha tenido un hombre sufrirá el desprecio y el señalamiento de la sociedad, es ése también en cierto modo un castigo por no cumplir la norma y perder la libertad, o como en la canción anterior, se queda sin hombre y con un hijo a cuestas, producto y castigo de su pecado. Malas si no se entregan, malas si se entregan; siempre malas.

Perdida,  
te ha llamado la gente,  
sin saber que has sufrido  
con desesperación...  
Perdida,  
porque al fango rodaste  
después que destrozaron

tu virtud y tu honor.

(Bolero "Perdida" de Chucho Navarro, citado por Kurland y Aldana y Mendoza, 1992: 300).

### *Consideraciones finales*

Como colofón podemos afirmar que imperan los mensajes cuyas letras reproducen un modelo cultural hegemónico sobre el tema, y que ya hemos visto en otros estilos musicales. Una mujer y un amor idealizado por un lado y por el otro las imágenes desgarradas de un desamor que entre el llanto y el dolor, la pasión y la traición, claman venganza en boca del hombre. En todo caso, vale la pena reflexionar sobre las posibles explicaciones de esto y el porqué de los arquetipos y mensajes encontrados en los mismos que transmiten formas y modelos simbólicos difundidos por los medios de comunicación, lo cual significa que el alcance del fenómeno ideológico tiene enormes e inabarcables implicaciones (Thompson, 1993).

En primer lugar, amores idealizados y mujeres añoradas son el núcleo figurativo de la canción romántica: fantasía inasible, frustración asegurada, imaginación que sólo conduce por irreal e inexistente a la decepción y al sufrimiento. En segundo lugar, amor traicionado, no correspondido, mujer infiel o ingrata, imagen negativa que justifica desprecio, maltrato y hasta castigo, pero que nuevamente hunde al hombre en el desconsuelo ya sea que la perdone o que clame a los cuatro vientos su deseo de venganza. En tercer lugar, amor hacia la prostituta, la mala mujer, amor imposible que se puede purificar pero que surge de la desesperación, del abandono y de la soledad. Todos estos amores no conducen a expectativas prácticas posibles o a finales felices; parecen de entrada condenados al fracaso. Por lo tanto impera el desamor, la frustración y el desconsuelo.

trata de un ámbito de expiación o conjuro de hombres y mujeres; un descargar o amortiguar en un espacio estético, como veíamos en el romance y el corrido, las complejidades y dificultades de la existencia, la comprensión del mundo y la dureza de la vida cotidiana, e incluso en ocasiones, y metafóricamente en el ordenario social, cargar la culpa sobre la mujer. Sublimando y liberar energías reprimidas en lo cotidiano, y si es así, dando pautas y reglas sociales establecidas, mucho más. Los hombres descargan sus frustraciones acusando de todo a las mujeres, vengándose de ellas. Por su parte, las mujeres se sienten el centro del amor, "existen" por el amor de los hombres hacia ellas. Ni lo primero ni lo segundo parecen percibirse en la cotidianidad, por lo que es un ejercicio simbólico que trasciende la realidad. Sin embargo, alguna estrategia masculina debe haber detrás de todo esto, porque no se entiende tanta pasión, dolor y dolor; todos amores masculinos contrariados y no correspondidos; tantos abandonos e ingratitudes femeninas. Hombres buenos y enamoradizos; mujeres manifiestas que dejan a los hombres o se burlan de ellos, un alarde de mundo al revés o de inversión de sentimientos (Gaján, 1974), pues como señalábamos en el mundo real esto suele ocurrir al contrario, o por lo menos así como se ve y aparece documentado. Realmente la mujer es la que llora, la que prioriza las relaciones de pareja sobre otros aspectos de la vida, la que aparentemente busca una relación estable y monógama, la que expresa más sentimientos.

pareciera que los hombres imploran el amor de las mujeres por medio de la manipulación de los sentimientos; así es como se proponen dar pena, provocar pasión, despertar cariño, aprovecharse del estereotipo de amor maternal o filial que las mujeres, por el deseo de serlo, tienen asignado (Chodorow, 1984; Gaján, 1987). Manipulan para doblegar, necesitan

conquistar, rendir sexualmente como afirmación última de su hombría a toda prueba. O simplemente se trata de un mensaje entre los hombres de que el amor es imposible porque las mujeres son si buenas inalcanzables, si malas traidoras; no hay pues de dónde elegir amor y fracaso van de la mano. Por ello se justifica la violencia contra la mujer, y de paso la poligamia masculina, como una suerte de estrategia de sobrevivencia precaristas del amor y trashumantes del afecto al no encontrar satisfacción en una sola mujer, al no existir una buena mujer para ellos. Sin entrar en el campo psicológico masculino, siempre resulta más fácil culpar a otro que mirar dentro de uno mismo; siempre es más cómodo acomodar huir que quedarse, escapar que sentarse a reflexionar sobre el pasado y el presente.

Todo esto parece arropado por indicaciones sobre el deber ser y el no deber ser de hombres y mujeres. Estas son mentirosas, ingratas, traidoras, infieles, por lo que se justifica su control social, el desprecio y el maltrato deben ser domesticadas cual animales como explicita la canción romántica, y merecen castigo ejemplar, no sólo advertencia y amenaza, sino incluso la muerte. Se trata de una fuente de control simbólico hacia las mujeres a quienes, malas por naturaleza, es preciso poner en su lugar, como por otra parte se reitera en otros ámbitos de la cultura popular (Fernández Poncela, 2000b, 2001).

Pero existe otro mensaje en un segundo nivel de interpretación que bien pudiera considerarse en algún grado disfuncional, esto es, se reconoce la existencia de una realidad: las mujeres no son tan sumisas y pasivas como se cree. De alguna manera se muestra la posibilidad de que las mujeres se tomen ciertas libertades, subviertan el orden establecido, elijan dónde, cómo y con quién relacionarse sentimentalmente. Por dicha libertad es que se las califica de ingratas, traidoras e infieles, si no fuera así, ¿por qué tan intenso esfuerzo en preven-

amenazar, aconsejar y hasta legitimar el desprecio, la vergüenza o el castigo masculino hacia el sexo femenino? Se advierte también cierta ambigüedad tradicional que se encuentra escrita en las entrañas de la cultura popular hasta el infinito (Lombardi Satriani, 1988). En este caso, hay por un lado un mensaje claro y directo de modelos de hombre bueno y mujer mala, y de la necesidad de control de la segunda por parte del primero; por otro lado, se reconoce implícitamente la posibilidad del incumplimiento de las imágenes tradicionales, en este caso la sumisión femenina (Dowling, 1987; Serna, 1990). Además, el estereotipo de la mujer se presenta como una construcción cultural androcéntrica atomizada: ideal y admirada, ingrata y malvada; es una imagen producto de una configuración binaria dentro del pensamiento occidental, como hemos insistido en más de una ocasión (Sau, 1986).

Todo ello aparece combinado con un tono melodramático de tintes exagerados, a modo de una retórica de exceso, donde las estructuras y fidelidades primordiales originan luchas y sufrimientos, para dar más similitud y fuerza al asunto expuesto (Martín-Barbero, 1978), como la presentación narrativa del corrido o la contextualización del romance. Por otra parte, no vemos que lo popular no sólo es ambiguo y ambivalente (Lombardi Satriani, 1988), sino que está plagado de expresiones paródicas y groseras, como una liberación vía lo cómico y grotesco (Bajtín, 1974), por ello es que las visiones exageradas para algunas personas pueden resultar dramáticas, y para otras hasta increíbles o absurdas. En todo caso el melodrama se encuentra presente en su forma más típica y pura.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Se habla del desprestigio actual del mito del "macho mexicano" o la "macho" que produce el "charro cantor" (Fernández Perera, 1997; Serna, 1997); sin embargo, quizás este distanciamiento tenga lugar por parte de un sector

¿Realidad o ficción?, ¿justificación de neurosis y de presiones personales en un mundo cada vez más agresivo, globalizado e individualista?, ¿desahogo de conflictos y tensiones sociales en un planeta donde la injusticia y deshumanización permanecen y se multiplican?

El bolero clásico data del tercer y cuarto decenio del siglo XX, cuando empezaba a construirse el Estado mexicano, el nacionalismo llegaba a su cúspide creadora y la urbanización estaba en su apogeo. Los aires de secularización y cierto desdibujamiento moral conducían al amor sin barreras (De la Peza, 1995); la libertad sexual y el desenfreno erótico eran una moda —amores prohibidos, prostitutas adoradas, relaciones extramatrimoniales, infidelidades múltiples. Las relaciones fuera de la norma establecida del matrimonio aparecen como sino de los hombres —qué fácil es responsabilizarlas a ellas o al destino.<sup>42</sup> Hombres enamoradizos y apasionados se ven impelidos sin poder oponer resistencia alguna. La sensualidad exuberante priva en un mundo de bares, bailes y cabarets en la nocturnidad citadina,<sup>43</sup> en respuesta a las costumbres morales; se exalta la libertad en la denominada vida privada.

Esto puede interpretarse como refugio, escape o huida de la insatisfacción de las relaciones estrictas y estáticas de pareja, ¿pero por qué no pensarlo también

de la intelectualidad, si no cómo explicar que se disfrace a nuestros hijos e hijas como charros y chinas poblanas desde el maternal; cómo explicar las complicidades masculinas ante sus conquistas y aventuras sexuales; cómo explicar la admiración desmedida de algunos hacia Pedro Infante o la identificación de que los personajes de sus películas eran igualitos a los de nosotros miembros de su familia. Ahí queda la interrogante abierta, que intenta relativizar muchas cosas, no sólo la crítica a arquetipos trasnochados sino también la comprensión de su incidencia en el nivel del subconsciente colectivo.

<sup>42</sup> Recordemos lo que se decía para algunos romances novelescos: las protagonistas femeninas arrastraban al hombre a la acción; ellos se veían empujados a su destino.

<sup>43</sup> Todo rememora el ambiente y mensaje de los tangos.

no una fuga de la insatisfacción que causa la vida cotidiana, las relaciones sociales, la falta de libertades políticas, la alucinante urbanización y aglomeración, la expansión del corporativismo y la pesada burocratización del sistema? (De la Peza, 1995). Es la cultura del burdel aparejada a la construcción y consolidación de un régimen autoritario, machista, corrupto, con una débil moral. Y de paso también se justifica la opresión femenina, la violencia entre los hombres, la poligamia masculina. El desasosiego lleva a lo prohibido, salida fácil para no enfrentar la realidad, y más fácil todavía si se expresa en el mundo de la representación simbólica en el imaginario social, en las letras de una canción solvente y evasiva.

Más allá de los orígenes, en la actualidad la privatización, la individualización, la globalización, el capitalismo salvaje y la conflictividad social de las grandes urbes hacen que la gente busque y encuentre salidas ya sea a través de la radio en el microbús, la pantalla de la televisión en el comedor o la fiesta de la esquina el sábado por la noche. Quizás a ello se debe el resurgimiento del bolero en nuestros días, guiado por los intereses de sus promotores, por supuesto, pero también para distracción y liberación del pueblo cansado y a veces ofuscado. Y es frente a la degradación de la cosa pública, no cabe duda que la familia aparece como el lugar privilegiado de la vida privada, el último refugio de una sociedad hostil” (Telar, 1982: 112). Y las relaciones amorosas y sexuales salen por excelencia, añadiríamos en este caso, además no produce responsabilidades ni problemas; los hombres van y vienen a su antojo, y atrás las mujeres son relegadas al espacio hogareño de sus hijos, producto a veces de pecados inconfesables. Pero además en los boleros hay un viraje; son populares por haberse creado para las masas y no por el pueblo o desde el pueblo. Y si bien contienen mensajes

hegemónicos como los de las canciones analizadas con anterioridad, se distingue de ellas por su creación individual y en un contexto comunicativo moderno y con intención, si bien similar a las otras, en este caso explícitamente de difundirse, triunfar y de paso moralizar y quizás también manipular. Algo semejante puede decirse de la canción ranchera que veremos a continuación.

### La ranchera: machismo, quejumbre y alcohol

A pesar de la popularidad en México de la canción romántica, del corrido o del bolero, la canción ranchera, originaria de Jalisco y entonada por los mariachis —músicos autóctonos de la región—, se considera como la música “nacional” por excelencia. El son jalisciense es el más claro exponente de la canción ranchera.

#### *El son de Jalisco*<sup>45</sup>

En los sones de Jalisco ya se perciben las penas de amor, aunque sin el carácter dramático y desgarrador que adquirirán en la canción ranchera propiamente dicha.

Cuán triste estoy,  
no hallo qué hacer,  
borracho perdido, mi vida,  
por esa mujer.

(Son de Jalisco “El triste” citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 37).

<sup>45</sup> La canción ranchera es también canción urbana, como la romántica y el bolero.

<sup>46</sup> Es parte de la canción regional, pero se relaciona intrínsecamente con la ranchera.

expansión de esta música y letra data de finales de la segunda década del siglo XX, cuando diversos grupos llegaron a la capital, logrando un gran éxito. Su evolución llevó a mediados de la década de los treinta se desarrolló propiamente el mariachi ciudadano y comercial con estilo uniforme (Hermes, 1982). Y si el repertorio del mariachi tradicional se centraba en los sones, el nuevo mariachi interpreta prácticamente todo tipo de composiciones: valsos, canciones románticas y boleros populares (Moreno, 1989).

Originalmente la canción ranchera es campirana; en el siglo XIX sus letras eran de añoranza y nostalgia por la vida en el campo. Su buena acogida a principios del siglo XX, ya con músicos preparados, hizo surgir el género de la ranchera como un producto de carácter urbano. Sin embargo, en aquella época no tenía nada que ver con los mariachis y el estilo adoptado actualmente. La aparición de este tipo de canción ranchera, tocada y cantada por un grupo de mariachis, dio finalmente nacimiento al estilo musical de canción popular, considerada, hoy por hoy, de manera generalizada, como la canción mexicana por excelencia.

La canción ranchera adquirió su máximo esplendor cuando llegó al cine, como el bolero, pero en este caso desde las imágenes de un México bucólico y rural, estereotipado, con ídolo bonachón, valiente y fanfarrón, y muchacha dulce y pura, o malvada y peligrosa, según el caso y si había para ello ocasión. Los hombres siempre aparecían cantando rancheras, ataviados con sus características prendas de vestir y ornamentos de macho: sombrero, la pistola y el caballo, símbolos de alcurnia, poder y dominio.<sup>46</sup> Y con maneras y alardes determina-

<sup>46</sup> Todo lo contrario de lo que se dijo anteriormente sobre la vestimenta los cantores de tangos, que en la medida de lo posible la feminizaban

dos al mostrarse en público: canta, miente, se emborracha, roba mujeres y hasta mata (Ramírez, 1994). Toda una concatenación de personajes y comportamientos también estereotipados.

### *Discursos y mensajes*

“Comercialmente, la canción ranchera es otra proyección de la sociedad apetecida por nuestro cine, aquella que mide su éxtasis por la elocuencia del fracaso amoroso. El pueblo derrotado se vuelve el amante resentido.” (Monsiváis, 1994a: 90). Las letras muestran el “amor apasionado” que quiere “volver” y sabe “perder”, “volver a caer”, “volver a perder”, pero siempre “volver”; son un lamento entre la derrota y el dolor, un gemido de desamor del cantante, un desahogo existencial seguramente.

Este amor apasionado  
anda todo alborotado por volver,  
voy camino a la locura  
y aunque todo me tortura  
yo sé querer.

Nos dejamos hace tiempo,  
pero me llegó el momento  
de perder;  
tú tenías mucha razón,  
le hago caso al corazón,  
y me muero por volver.

para agradar a las mujeres. En este caso se reivindican como machos y utilizan el atuendo, adornos o atributos del bravucón por más señas. Se trata de otra forma de seducir, pero desde la opción de la fuerza y la agresividad; una estrategia diferente de la utilizada en la canción romántica y el bolero.

Y volver, volver, volver,  
a tus brazos otra vez,  
llegaré hasta donde estés,  
yo sé perder, yo sé perder,  
quiero volver, volver, volver.

Ranchera “Volver, volver” de Fernando Z. Maldonado,  
citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 247).

En la letra anterior y la siguiente se suplica la oportunidad de volver, aunque ello implique perder, y se muestra la agonía del padecimiento amoroso; es la vía de la conflagración por pena del que se proclama “perdido” y “perdido” a la vez.

Qué triste agonía  
tener que olvidarte queriéndote así,  
qué suerte la mía  
después de una pena volver a sufrir.

Qué triste agonía  
después de caído, volver a caer;  
qué suerte la mía  
estar tan perdido y volver a perder.

Ranchera “Qué suerte la mía” de José Alfredo Jiménez,  
citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 260).

Como estas canciones coexisten con otras que hablan del anhelo de venganza, desde desear a la mujer el mismo dolor que el hombre padece hasta el ánimo de éste de matar a la que no corresponde a su amor, que al fin y al cabo significa matar al amor y a uno mismo de forma simbólica –como veremos en la ranchera bravía. El discurso muestra un mensaje similar al de los otros tipos de boleros de canción ya analizados; se reitera el significado profundo y sólo cambia la forma, el envoltorio, aquí más irónico e incluso a veces sarcástico. Entre

ambos extremos está la autodestrucción, la burla de propio corazón, de su desdén y prepotencia que se le vuelve contra él mismo.

Y tú que te creías el rey de todo el mundo,  
y tú que nunca fuiste capaz de perdonar,  
que cruel y despiadado, de todo te reías,  
hoy imploras cariño aunque sea por piedad.

La vida es la ruleta en que apostamos todos,  
y a ti te había tocado nomás la de ganar,  
pero hoy tu buena suerte la espalda te ha volteado,  
fallaste corazón, no vuelvas a apostar.

(Ranchera "Fallaste corazón" de Cuco Sánchez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 289).

El estilo ranchero bravío data de los años treinta y es resultado de una conjunción de elementos diversos, entre ellos su aparición estereotipada en el cine que ya mencionamos. Es en los años cuarenta cuando se afianza de manera definitiva la canción ranchera interpretada por el mariachi, tal como la conocemos en la actualidad (Moreno, 1989).

La canción ranchera —o canción mexicana según algunos especialistas la dan en llamar— es una forma narrativa que expresa con mayor intención el aspecto emocional del pueblo y se genera con mayor libertad literaria. Los temas amorosos, nostálgicos y de elogio a ciertas poblaciones son los más comunes. Sobresale, siempre y en todo momento, el contenido emocional y amoroso (Chamorro, 1983) que es lo que interesa para efectos de este trabajo. Se habla también de la canción ranchera como una mezcla de machismo, quejumbro y alcohol (Reuter, 1980), lo cual resulta interesante para explicar su origen y funcionalidad social, como veremos más adelante.

El hombre quejumbroso de carácter y además abandonado es el protagonista, reflejo de

...la tristeza ancestral de la raza mexicana, el recuerdo golpeado como el sentido genuino de la pasión amorosa, exhibición del dolor como la única forma de conjugarlo y de retener espiritualmente al ser amado, la embriaguez física como el trámite exigido por la embriaguez del alma (...) Los psicólogos tal vez lo afirmarían: en la catarsis primaria el pueblo se desquita de la imposibilidad económica y cultural de ir al analista y de la imposibilidad física (no hay confesionarios abiertos a la medianoche) de acudir expiatoriamente a la iglesia (Monsiváis, 1994a: 91-92).

El cine perfiló la imagen del ídolo popular en los años cuarenta: un hombre valiente, parrandero, pendencioso, jugador, mujeriego, celoso, bravucón, borracho, y siempre con un profundo amor al mismo tiempo que desprecio hacia las mujeres en general (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992). Quizás más que amor, deseo y necesidad de ellas, lo cual se aplica directamente hacia su cuerpo y sus atributos sexuales.

La canción bravía, escrita en tono mayor, era agresiva, afirmativa y reivindicativa. Si el tema era amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón. Estamos aún lejos del lloriqueo hiposo de años posteriores. El descubrimiento del charro cantor en la película *Allá en el Rancho Grande* presentaba a Tito Guízar como un "charro rosa" y fue la mejor afirmación exitosa del nuevo estilo (Moreno, 1989: 186).<sup>47</sup>

<sup>47</sup> En el filme *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, realizado en 1936, la comedia ranchera sobresalió con sus más típicas características: el paraíso perdido, el personaje simpático y humano del hacendado, el gracioso servilismo de los patrones. La prototípica figura del "charro". Allí se encontraron por primera vez la vestimenta charra y la música de mariachi; la primera procedente de los hacendados, la segunda era un fenó-

De la borrachera de amor en sentido metafórico se pasa al desamor, a la embriaguez y a la perdición en su sentido literal, en un claro mensaje con intención de hacer sentirse culpable a la mujer, y de que incluso sienta pena y se compadezca del amante que no quiere; se suplica comprensión, amor y piedad.

Mira cómo ando mujer por tu querer,  
borracho y apasionado nomás por tu amor,  
mira cómo ando mi bien,  
tirado a la borrachera y a la perdición.

(Ranchera "Tú, sólo tú" de Felipe Valdés Leal, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 248).

Las mujeres siempre clavan –metafóricamente hablando– puñaladas traperas, y es que no hay mujeres buenas y mentirosas y malvadas "por naturaleza". La maldad y la culpa tienen nombre de mujer.<sup>48</sup>

Me estoy muriendo  
por tu culpa, por tu culpa;  
si me engañabas  
con tu labia traicionera,  
la puñalada que me diste  
fue traperera,  
de ésa se salva  
quien no tiene corazón;  
qué mala forma

meno regional en Jalisco, Nayarit y Colima (Serna, 1997). En *¡Ay, Jalisco, me rajés!* Jorge Negrete elevó la figura de charro cantor a institución mítica, sin embargo, el ídolo por excelencia en la vida y en la pantalla fue Pedro Infante.

<sup>48</sup> En la película *El monstruo*, el sirviente del susodicho, para advertir al amo de la maldad y el engaño femenino, dice: "Mi señor, ya se sabe que desde los tiempos bíblicos la serpiente y la mujer han caminado siempre juntas."

de pegarle a un corazón.

Ranchera "Puñalada traperera" de Tomás Méndez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 279).

Seguida aparece el tema de la venganza del amorpreciado que expresa regocijo y placer al ver sufrir a un desdenó su amor; como en la canción romántica, parece ser una temática favorita del género que nos ocupa.

Es que del amor al odio no hay mucho trecho, como nos visto en otras melodías, y el amante despechado muestra desprecio por la mujer que no le comprendió y amó.

Yo, yo que tanto lloré por tus besos,  
yo, yo que siempre te hablé sin mentiras,  
hoy sólo puedo brindarte desprecio,  
yo, yo que tanto te quise en la vida.

Ranchera "Yo" de José Alfredo Jiménez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 249).

Así, amenaza brutalmente y da muestras de una gran maldad, a veces odio y casi siempre rencor hacia la mujer, aparentando estar por encima del bien y del mal, como un dios supremo que dicta su voluntad: "mi palabra es la ley" y "sigo siendo el rey".

Yo sé bien que estoy afuera  
pero el día en que yo me muera,  
sé que tendrás que llorar,  
llorar y llorar, llorar y llorar.

Dirás que no me quisiste  
pero vas a estar muy triste,  
y así te vas a quedar.

Con dinero y sin dinero  
hago siempre lo que quiero,  
y mi palabra es la ley.

No tengo trono ni reina,  
ni nadie que me comprenda,  
pero sigo siendo el rey.

(Ranchera "El rey" de José Alfredo Jiménez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 301).

Más allá del desdén, puede que la venganza llegue a culminar con la muerte de la mujer traidora y su amante, igual que en los romances, corridos y algunas canciones románticas. Como vemos, se trata de una temática y un punto de vista central y reincidente. Pero a diferencia de la mujer que por infiel y traicionera, o simplemente por no corresponder a las insinuaciones de un hombre tiene que cargar con la culpa y es maldecida por éste, el hombre que mata a la mujer que lo despreció no por ello es culpable, ya que al fin y al cabo está "loco de celos", "loco por su amor". La culpable del trágico final es la propia mujer que provocó estos sentimientos en el hombre; con su actitud buscó el merecido castigo de la muerte, según el modelo cultural hegemónico de la soledad que estas canciones contienen y transmiten, al menos de forma simbólica. Debe pensarse también que más que misoginia –odio a las mujeres–, lo que hay es amor –la maté porque era mía–; se podría decir incluso que se mata aparentemente por la decepción amorosa o la falta de amor, o en todo caso por una negativa sexual de la mujer, como en los tangos. Los hombres en sí no son misóginos –enemigos de la mujer–, sino dueños, señores y reyes de las mujeres, o al menos creen o aparentan serlo, pero ésa es otra cuestión.

Traigo un sentimiento, pero muy adentro,  
en el mero fondo de mi corazón,  
viejas decepciones que me trajo el tiempo,  
una historia negra de un maldito amor.

La mujer que quise me dejó por otro,  
le seguí los pasos y maté a los dos,  
yo no fui culpable, porque estaba loco;  
loco por los celos, loco por su amor.

(Ranchera "Veinte años" de Felipe Valdés Leal, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 255).

La venganza, más allá de provocar la muerte, puede ser también traducida en profundo desprecio, aunque ello cause dolor a ambas partes; los machos han de cumplir con su palabra y han de vengarse de las mujeres que han traicionado su amor y su palabra, no volviendo con ellas jamás. Como si esto fuera realmente algo sentido, para crear inseguridad y manipular los sentimientos femeninos educativos por regla general en la dependencia y el miedo a la verdad (Dowlin, 1980), y habitualmente a la soledad.

Cuando lejos me encuentre de ti,  
cuando quieras que esté yo contigo  
no hallarás un recuerdo de mí  
ni tendrás más amores conmigo.

Yo te juro que no volveré,  
aunque me haga pedazos la vida;  
si una vez con locura te amé,  
ya de mi alma estarás despedida.

(Ranchera "No volveré" de M. Esperón y E. Cortázar, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 332).

Y una obsesión por estar iguales, a mano o parejos; de perdonar jamás, de hacer sufrir a la mujer en el caso

de que ésta desee regresar –dado por supuesto con parte de las seguridades de la construcción de la masculinidad y el orgullo del hombre–, aunque ello implique también un sufrimiento para éste.

Porque hay que ser muy hombres o demostrarlo (Badinter, 1993; Gilmore, 1993; Bourdieu, 1999); hay que desear la desgracia de aquella que osó no corresponder a su amor; hay que amenazarla al menos para intentar que se doblegue o sufra, ¿por aquello de que tal vez surta efecto? Y un castigo es desear que ella encuentre lo que él considera que ha recibido: traición, sufrimiento, soledad y desamor, un destino al parecer de la humanidad.

Amor con amor se paga  
y algún día te cobraré,  
si hoy tu traición más amarga,  
como hombre me aguantaré.

Pero anda con mucho tiento,  
y mira por dónde vas,  
que las heridas que siento  
con otro las pagarás...

Andarás por veredas ajenas  
y tendrás mucho más que conmigo,  
pero el mundo está lleno de penas,  
y esas penas serán tu castigo.

(Ranchera "Amor con amor se paga" de M. Esperón y Cortázar, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 368).

Se clama el castigo para la mujer ingrata o traidora, y se clama a Dios, como símbolo de justicia, un dios que por supuesto está del lado de los hombres, es su aliado, su par, su imagen e inspiración, igual que en todo el repertorio de canciones ya expuesto.

Traigo penas en el alma  
que no las mata el licor,  
pero en cambio ellas sí me matan  
entre más borracho estoy.

Quiera Dios que a ti te paguen  
con una traición igual,  
para cuando te emborraches  
tú sepas lo que es llorar.

(Ranchera "Cada vez que me emborracho" de Felipe Valdeleal, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 383).

Dios que, como en los boleros de Agustín Lara, es el que inflige el castigo que por supuesto desea, o a veces ¿mata la mano del hombre, ¿por voluntad divina?

Es por eso que he venido  
a reírme de tu pena,  
yo que a Dios había pedido  
que te hundiera más que a mí.

Dios me ha dado ese capricho  
y he venido a verte hundida,  
para hacerte yo en la vida  
como tú me hiciste a mí...

Qué bonita es la venganza  
cuando Dios nos la concede;  
ya sabía que en la revancha  
te tenía que hacer perder,  
ahí te dejo mi desprecio  
yo que tanto te adoraba  
pa' que veas cuál es el precio  
de las leyes del querer.

(Ranchera "Cuando el destino" de José Alfredo Jiménez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 299).

En los años cincuenta, coexistiendo con otros estilos, la canción ranchera prosiguió, ya en un tono clásico y con cierta estabilidad. Si bien lo emotivo y patético de la problemática del mexicano enamorado sobresalió con José Alfredo Jiménez —llamado el as de la canción ranchera— triunfó un estilo amargo, llorón y reivindicativo reflejado de cierto gusto por la decepción —no sin sus excepciones. Las letras se alejaron del macho mexicano por antonomasia y mostraban su pesar por las mujeres —en todo el estilo de los tangos y de algunos boleros que ya expusieron con anterioridad.<sup>49</sup>

A mucha distancia del feliz macho que todo lo puede, eterno habitante del “rancho alegre”, José Alfredo se atrevió a ser desmesurado, a decir que “sin ella de pena se muere”, a declarar su “triste agonía de estar tan caído y volver a caer, de estar tan perdido y volver a perder”. Por primera vez no se trataba de una expresión vacía de los personajes y acciones inverosímiles sino de la “carne y sangre de pasiones, desprecios, rencores y abandonos tan reales como la vida misma” (Moreno, 1989:193).

Significativa es su composición “El abandonado” y su éxito póstumo “El rey” —hoy una de las canciones mexicanas más conocidas en el mundo—, en el que fundió de el uso comercial y la elección machista, dentro del más claro estilo melodramático. “El llanto como encomienda absuelve y equilibra. El hombre que desarticuló una prédica del machismo y legitimó y promulgó

<sup>49</sup> “Las razones de la persistencia de sus canciones podrían colocarse más allá de la buena factura de la mayoría de ellas. ¿Expresó sin saberlo y con una sensibilidad naive el arrastrado y atormentado sentimentalismo de los mexicanos? ¿Elevó a máxima cancionera los pequeños vicios de sus compatriotas? ¿Representó exitosamente un gusto estético, una escala de valores y una sensibilidad que discurrían subterráneamente aun a despecho de los Raphaeles, rocanroleros y Beatles?” (Moreno, 1989: 194-195).

“lágrimas de los muy hombres’ es ya institución perceptible de una colectividad y su memoria recóndita de pérdidas y despojos (con la consiguiente reconstrucción del de los hechos).” (Monsiváis, 1994a: 97).

Me abandonaste mujer porque soy muy pobre  
y por tener la desgracia de ser casado...  
tres vicios tengo y los tengo muy arraigados:  
el ser borracho, jugador y enamorado...

Si tomo vino es porque a mí me gusta el trago,  
si me emborracho yo a naiden le pido fiado.  
¿Qué voy a hacer si yo soy el abandonado?  
Abandonado sea por el amor de Dios.

Ranchera “El abandonado” de José Alfredo Jiménez, citada por Monsiváis, 1994a: 96).

... ya hemos dejado claro que se trata de una estrategia de control hacia las mujeres a través de la seducción, el llanto y de la pena, buscando estimular hormonas o imágenes maternas biología y cultura.

Esta letra no tiene desperdicio en la ya señalada tónica popular del “mundo al revés” (Bajtín, 1974; Lombardi y Piani, 1988), ya que al parecer en la cultura popular mexicana suele ser el hombre quien deja a la mujer, o se dice (Ramírez, 1994). Pero además, al final aparece como abandonado de Dios: porque él le abandonó, o porque le abandonó la mujer, o la mujer es como Dios; esa tiene mucha miga para la reflexión psicoanalítica. Aunque en ocasiones la mujer es encumbrada cual dios (Monsiváis, 1984), mientras en otras se la denigra en el olvido; de cualquier modo esto es normal dentro del discurso ambiguo y ambivalente de la narrativa oral tradicional (Fernández Poncela, 2001) y de la ingeniería cultural construida alrededor y sobre el arquetipo femenino clásico.

Y claro, consecuencia del sufrimiento era la parranda –alcohol y canto para ahogar y desahogar el dolor de la subcultura popular, degeneración de una especie hecha por la vida cotidiana (Monsiváis, 1994a).<sup>50</sup>

Quién no sabe en esta vida  
la traición tan conocida  
que nos deja un mal amor.  
Quién no llega a la cantina  
exigiendo su tequila  
y exigiendo una canción.

(Canción ranchera de José Alfredo Jiménez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 285).

A las líneas las afina su intuición descriptiva: carentes de metas políticas y de recursos económicos, las clases populares necesitan poseer sentimientos, hacerse del catálogo de condiciones indecibles a las que ordenan nombres preestablecidos: pasión, corazón, amor, borrachera y un volátil y nivelado amor amado que bien debe llamarse Paloma (Monsiváis, 1994a: 87).

El prototipo de este mexicano sincero e ingenuo, enamorado y despreciado sin motivo, atravesó el alma del público en los ídolos cinematográficos y cantores Pedro Infante y Jorge Negrete, quienes dieron vida, entre otros, a este magnífico estereotipo de la cultura nacional: el charro, descendiente pintoresco del hacendado despolitizado.

<sup>50</sup> “Tan enamorado y tan mal correspondido, o tan idolatrado pero tan pobre y tan sincero... pero con todas, siempre llorando de rabia o decepción.” (Monsiváis, 1994a: 87).

<sup>51</sup> Varios fueron los actores que interpretaron este personaje, cuya imagen crearon y recrearon las diversas versiones cinematográficas que lo tenían como protagonista. Destacan entre ellos Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar y Demetrio González. Pero ya señalamos su construcción que en su momento se consideró la más genuina expresión de ‘lo nuestro’. Si la charra ría porfiriana se inventó un atildado mexicanismo de salón, el charrismo cinematográfico lo sustituyó por un mexicanismo de cantina” (Serna, 1997: 197).

El personaje adquiere voz grandilocuentemente, se agrega un bigote recortado y una sonrisa tan irresistible como las imitaciones de Clark Gable; cambia el vivac revolucionario por la serenata, se desentiende de cualquier contexto histórico y, así, un sujeto ya reaccionario por excelencia, el charro, ingresa al consumo evocativo (Monsiváis, 1994a: 91).

Ando borracho, ando tomado,  
porque el destino cambió mi suerte.

(Ranchera “Yo” de José Alfredo Jiménez, citada por Monsiváis, 1994a: 93).

Alcohol y amor, o en su caso desamor, forman en cierto modo un binomio indisociable. Las penas del segundo se sumergen en el primero, y éste a su vez las revive, se libera y pretende exorcizar. Y es que la canción ranchera toma el machismo como *show* y el nacionalismo cultural –también aplicable al cine de cierta época (Monsiváis, 1994b)–, que son “símbolos auténticos de México” y del “mexicano”, que en ocasiones acaba llorando en la cantina.<sup>52</sup>

Estoy en el rincón de una cantina,  
oyendo una canción que yo pedí;  
me están sirviendo orita mi tequila,  
ya va mi pensamiento rumbo a ti.

(Ranchera “Tu recuerdo y yo” de José Alfredo Jiménez, citada por Monsiváis, 1994a: 94).

Una hipótesis delirante: inhabilitado para expresar sus frustraciones económicas o políticas o sociales (para no hablar de las específicamente sexuales), al público de estas canciones

<sup>52</sup> Está también el machismo del *music-hall* de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* de Celito Rodríguez, como representante cinematográfico del tipo de situación aquí descrita.

sólo se le ha dejado, en el uso público de su resentimiento, el desahogo inducido. Elementos tanto de mediatización como de expresión primordial, la canción ranchera convoca a desesperanza y queja, reflejos de la melancolía prefabricada, reflejos que por superficiales y anecdóticos que parezcan, obtienen su profundidad de la ausencia de sensaciones matizadas y complejas (Monsiváis, 1994a: 94).

### *Mujeres que cantan*

Por otro lado, y si bien la canción ranchera nace con letra y música masculinas, las mujeres también participan, y es Lucha Reyes quien marca el estilo de interpretación femenina —misma que tiene que ver con sus características personales: desde problemas de afonía y ronquera hasta neurosis, que la hacían pasar de su voz desgarrada al gemido, y del llanto a la risa. Se trata de un símbolo de la mujer bravía y mexicana y en cierto modo también de una caricatura del género musical, y las otras mujeres tuvieron que interpretar de forma similar. “Había quedado atrás la dulce e ingenua rancherita encargada de confeccionar los ‘calzones al ranchero’. Ahora, ‘la flor más bella del ejido’ gritaría, se emborracharía y experimentaría terribles pasiones y abandonos dignos de una verdadera ciudadana” (Moreno, 1989; 1991).

Es así como las mujeres toman la palabra y el micrófono, y expresan también sus emociones y sentimientos en relación con el amor. Las pasiones desbordadas y la ebriedad infame también competen a las mujeres, es decir, reproducen el modelo masculino, invirtiendo los roles de género que se mostraban en las canciones anteriores escritas e interpretadas por y desde la perspectiva de los hombres. En este intercambio de roles ellas gimen incluso vestidas como hombres, así el

vestismo en cuanto a papeles sociales se refiere, parece completo.

Sin embargo, a veces las mismas canciones puestas a boca de una mujer suelen ser más benignas con sus actuales o antiguos amores; no hay venganza brutal, sólo tristeza e incluso buenos deseos. En este sentido, se percibe una respuesta diferente ante una misma situación y similares sentimientos, por lo general de desamor y abandono, según vimos también en la canción romántica.

Sabes mejor que nadie  
que me fallaste,  
que lo que prometiste  
se te olvidó.

Sabes a ciencia cierta  
que me engañaste  
aunque nadie te amara  
igual que yo.

Llena estoy de razones  
pa' despreciarte  
y sin embargo quiero  
que seas feliz.

Ranchera “Échame a mí la culpa” de José Ángel Espino  
editada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 326).

Lo mismo sucede con aquellas canciones que están escritas por mujeres: desean la felicidad y ofrecen su apoyo al amor perdido.

Que seas feliz, feliz, feliz,  
es todo lo que pido en nuestra despedida;  
no pudo ser, después de haberte amado tanto,  
por todas esas cosas tan absurdas de la vida.

Siempre podrás contar conmigo,  
no importa dónde estés,  
al fin que ya lo ves, quedamos como amigos,  
y en vez de despedirnos con reproches  
y con llanto,  
yo que te quise tanto  
quiero que seas feliz, feliz, feliz.

(Ranchera "Que seas feliz" de Consuelo Velázquez, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 371).

Todo ello acontecía muchas veces en la ciudad, la "región más transparente del aire",<sup>53</sup> donde a través de la industria cinematográfica se manufactura lo típico, se fabrica lo tradicional,<sup>54</sup> se trata de una producción para consumo general. "La canción ranchera es el gran golpe de una metafísica para las masas." (Monsiváis, 1994a: 89). Todo el reflejo de una época, un modelo y un sentir.

#### *Entre los hombres*

La violencia no es ejercida únicamente contra las mujeres, objeto de trato despiadado; los machos mexicanos también se matan entre ellos, signo de vandalismo y barbarie, y la pistola, por ejemplo, parece ser un símbolo de virilidad que identifica al bravucón.<sup>55</sup> El desafío a la muerte es una constante en el sentir de los hombres,

<sup>53</sup> En sus cuadros, José Ma. Velasco captó la belleza y claridad del valle de México, todavía un paraje idílico, bucólico, lindo. Su limpieza y su magia también retrataban un modo de vida distinto (Bartra, 1987).

<sup>54</sup> Lo que Hobsbwan (1987) llama la invención de la tradición. La muestra cinematográfica de la época para ilustrar dicha afirmación es la famosa película *Allá en el Rancho Grande*.

<sup>55</sup> De hecho hay estudios empíricos que muestran mayor violencia entre hombres que de éstos hacia las mujeres. En las cantinas los hombres se pelean y matan. A las mujeres en la casa "sólo" las maltratan y les dan una paliza. Realmente el machismo es muy cruel en el seno de las relaciones

en se desprende de las letras de varias canciones, ya en los corridos o las rancheras. Más allá de los géneros musicales, la violencia y la muerte están presentes.

Quién dijo miedo, muchachos,  
si para morir nacimos,  
traigo mi cuarenta y cinco  
con mis cuatro cargadores.

(Ranchera "Traigo mi cuarenta y cinco" de Apolonio Barba, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 314).

La fusión entre el orgullo supremo de ser hombre, muy macho y muy mexicano, y el desprecio rotundo hacia la muerte, que ya apuntamos con anterioridad en los corridos, es una expresión que constantemente aparece en las letras de las canciones mexicanas. Los hombres quieren ser "rajaos"—cobardes—<sup>56</sup> y con un estilo fanfarrón desafían a la propia muerte, la llaman, la cantan y se burlan de ella. Así es como "prueban" una y otra vez su condición de hombres (Gilmore, 1993), con honor, venganza y, en este caso, incluso reto a la muerte.

Yo soy mexicano  
y a orgullo lo tengo,  
nací despreciando la vida y la muerte,  
y si echo bravatas... también las sostengo.

Mi orgullo es ser charro  
valiente y bragao,

trágicas de la población masculina, aunque este tipo de violencia todavía no goce de estudios, como los hay para la ejercida en contra de las mujeres. El más alto índice de suicidios masculinos es una prueba.

<sup>56</sup> "Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatrizará." "El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser 'ajado', 'abierto'." (Paz, 1992: 27-34).

traer mi sombrero con plata bordao  
que nadie me diga que soy un rajao.

(Ranchera "Yo soy mexicano" de E. Cortázar y M. Esperón,  
citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 316).

Como decíamos, la pistola, el sombrero y el traje de charro constituyen la simbología del macho mexicano. Estos rasgos se complementan con la muerte, la hombría y el alcohol, en una amalgama complementaria e impenetrable de machismo puro. Ésta es una parte intrínseca de la configuración de la identidad masculina, que tiene que ver con la identidad nacional de una época y un contexto sociocultural, cuya sombra planea e llega con más o menos nitidez e incidencia hasta la actualidad.

Esta imagen está cambiando y el nuevo *look* artístico musical parece acercarse al del norte del país, quizás por influencia de Estados Unidos y debido también al éxito de la música grupera y nortea. Éste sería el nuevo *look* mexicano nacional.<sup>57</sup> Pero, hoy por hoy, se acepta más la diversidad, la convivencia entre el *dance*, el *rock*, la música grupera y la salsa en general. El eclecticismo indumentario también se ha extendido a la canción, así como a la representación de la mexicanidad y a la realidad cotidiana, pero todavía algunos ídolos actuales se enfundan el sombrero y las botas tradicionales. E incluso algunos políticos lo hacen.

¡Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco!,  
tus hombres son machos y son cumplidores,  
valientes, ariscos y sostenedores,  
no admiten rivales en cosa de amores.

<sup>57</sup> *Mariachi*, de Robert Rodríguez, sería el prototipo, aunque el cine de nuestros días muestra también la heterogeneidad social y no estereotipa al mexicano como el de antaño.

Su orgullo es su traje de charro,  
traer su pistola, pasear en el pinto,  
y con su guitarra echar mucho tipo,  
y a los que presumen quitarles el hipo.

Ranchera "¡Ay, Jalisco, no te rajés!" de M. Esperón y E. Cortázar, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 364).

Los años sesenta triunfó el bolero ranchero y en los años setenta se intentó crear algo original, pero nada tuvo fuerza dentro de este estilo. Todavía se discute si Juan Gabriel, por ejemplo, canta ranchero o no, aunque no se puede negar su relación y proximidad con este género. En nuestros días, la hibridación de estilos por una parte y por otra las reminiscencias nostálgicas que llevan tiempo puestas de moda, la variedad en la difusión e invade el mercado discográfico y los medios de comunicación, mantienen cierta vigencia de las canciones que hemos revisado en estas páginas. Sin embargo, algunas de las tonadas aquí expuestas perviven y se reproducen como meras supervivencias arcaicas, sino adaptadas y refuncionalizadas al nuevo contexto (Lévi-Strauss, 1977; Malinowski, 1976). Parece difícil de creer que estas canciones reflejen la realidad actual, e incluso ni siquiera de antaño, pero sí guardan o conservan un modelo cultural si no del todo vigente, todavía relacionado con el gusto y el sentir popular que rodea el imaginario social. A juzgar por su gran éxito en los medios de comunicación y entre segmentos de público heterogéneos.

#### Algunos comentarios finales

Los temas amorosos, nostálgicos y de contenido emocional son los que sobresalen en el género ranchero. Los hombres quejumbrosos, abandonados, heridos por el desamor intentan retener al ser amado, conquis-

tar o reconquistar por pena y compasión su amor, manipular y hacer sentir culpable al objeto de su preciado cariño y admiración: la mujer. A veces se burlan de su propia prepotencia y desdén que mostraron en el pasado, y que al parecer se ha vuelto contra ellos mismos. En otras ocasiones ansían la venganza, desean "la otra" su mismo dolor, provocar el sufrimiento que ellos han sentido, y hasta llegan a matar como castigo, a veces no por una infidelidad o traición, sino sencillamente por no corresponder a su amor. Estar parejos o desear traición, sufrimiento, soledad y desamor, jamás perdonar, pues son hombres y tienen que probarlo constantemente.

Todo ello en un alarde de machismo y de odio desatado, aunados a la quejumbre y el alcohol. Desde la voz y la estampa del macho con sombrero, pistola, caballo y traje de charro, no faltaba más; desde el hombre sincero, ingenuo y enamorado; desde el ídolo bonachón y fanfarrón, bravucón, parrandero, pendejero, jugador, mujeriego, celoso, borracho y valiente; desde el modelo de masculinidad hegemónica. Un hombre abandonado y perdido, despreciado sin motivo, que ahoga sus penas en las lágrimas y el alcohol, y las desahoga con canciones, todo ello en la temática del mundo al revés. Pero además pareciera que esta población masculina se autodesprecia y autocastiga. ¿Qué hay de negación y escape personal y qué de hostilidad interpersonal?

Las mujeres en tanto, siempre mentirosas, malvadas, traidoras, infieles, culpables de todo mal, pero principalmente del dolor del hombre enamorado y no correspondido o traicionado, son objeto de profundo y amplio desprecio, de maldición y castigo, por lo que habrán de cargar su sufrimiento a cuestras, bien merecido, y hasta se habrán buscado con su actitud la muerte a manos de un hombre vengativo. Pero la violencia que desata el modelo hegemónico masculino no acaba aquí, en un

de nacionalismo cultural que pasa por el trago, el amor y el dolor, sino que desencadena la violencia de los pares, esto es, entre los hombres o contra ellos mismos, retando la muerte, alarde de machismo sin fin, que la vida vale tan poco...

De todo esto serán culpables las mujeres?, ¿resultan una metáfora de desazón cultural e incompreensión social?, ¿serán las víctimas propiciatorias que ahuyentan y confunden los verdaderos motivos de la angustia que pesa sobre la existencia masculina? En todo esto, no cabe duda que tras los orígenes y contexto de la machera hay una importante funcionalidad social por descubrir, o al menos conclusiones como las anteriores que se deben profundizar.

Hay que ver también que la estrategia de fuerza -amenaza y castigo- parece imponerse de nuevo, como en el pasado, y en medio quedaron la canción romántica y el hombre que recurren a la seducción lacrimógena. Con contextos sociales y políticos distintos, circunstancias demográficas y económicas diferentes, marcos culturales variados, pero también desencuentros amorosos y problemas persistentes, y necesidad de elaborar maneras de llegar a lo mismo: controlar socialmente a las mujeres, controlarlas en el plano sexual y quien sabe si, de paso, amarlas u odiarlas.

Los estereotipos de los hombres aparecen como protagonistas de la acción; las mujeres, cuya imagen es casi siempre negativa, poco o nada dicen, pero de seguro cambian, eligen, cambian, es decir, su accionar es evidente, pero no por qué los hombres se esfuerzan en establecer esas estrategias de sometimiento? Sucedería de otro modo si ellas fueran pasivas y sumisas por naturaleza.

## Conclusiones: la configuración de identidad de género en el marco de la identidad nacional

---

### Producción de los estereotipos de género

*Si nos interesa la forma en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación, entonces debemos examinar cómo es comprendido y evaluado el significado movilizado por las formas simbólicas masmediadas por parte de los individuos que, en el curso de sus rutinas diarias, reciben los mensajes de los medios y los incorporan a sus vidas. Debemos examinar su comprensión cotidiana, sus prácticas habituales de recepción y apropiación, y las condiciones sociohistóricas en las que se presentan tales prácticas de recepción y tales procesos de comprensión [...] podemos desarrollar una interpretación de carácter ideológico de las formas simbólicas masmediadas que evita la falacia del internalismo, y que pone de relieve las maneras en que el significado movilizado por los medios masivos contribuye a mantener o trastocar, establecer o socavar, los contextos sociales estructurados en los cuales los individuos reciben estos mensajes y los incorporan a sus vidas diarias.*

(Thompson, 1993: 26-27).

Muchas de estas canciones poblaron los sueños e ilusiones, acompañaron los llantos y sinsabores de nuestros abuelos y abuelas, madres y padres, y de nosotros mismos. Algunas se escuchan con frecuencia en los medios de comunicación y nuestros hijos e hijas y los hijos de nuestros hijos, las seguirán oyendo por un buen tiempo. Es por ello tan importante diseccionar sus mensajes, los imaginarios sociales que construyen y reproducen y que traspasan generaciones, países y clases sociales con gran fluidez.

Su origen quizás perdido en la historia no está enraizado en la actualidad, y tal vez nunca lo estuvo de todo, pero la funcionalidad social de su mensaje se reitera una y otra vez, penetrando en nuestro inconsciente y recreando estereotipos y roles tradicionales. Y una buena parte de ellos, como hemos visto en esta investigación, tiene que ver con el desprecio, la discriminación y la subordinación de las mujeres, mientras otros ensalzan cualidades y actitudes claramente machistas; sin embargo, también aparece el malestar de la masculinidad y la ensoñación femenina.

Es interesante pensar y reinterpretar el contenido de los mensajes: ¿por qué tal desprecio y denigración de la mujer?, ¿a qué razón obedece su imagen dicotómica de idealizada o malvada?, ¿para qué ese machismo exacerbado en los hombres, siempre buenos y traicionados? Cuando el río suena agua lleva, dice el refrán, y si una cultura se empeña tanto en crucificar a las mujeres es porque algo pretende con ello, ¿quizás sea una forma de sometimiento más?, ¿una justificación de su maltrato?, ¿una reafirmación de la superioridad masculina de forma indirecta, satanizando a las mujeres y negándoles sus derechos o idealizándolas hasta el nivel de volverlas inexistentes? O tal vez una prevención ante el aparente temor que los hombres sienten hacia ellas, o una estrategia determinada para poner cierta dis-

cia, guiada por algún objetivo concreto y descubierto. El complejo, oscuro y misterioso mundo de las relaciones de género –amorosas y sexuales– a través de la canción popular se pone en evidencia. Mucho queda todavía por trabajar en este sentido, leer entre líneas, extraer el doblez y la ambigüedad de los mensajes, explicar el porqué de los mismos. Si tanto se pretende dominar y subordinar a las mujeres, es porque no están suficientemente dispuestas a ello, sino todo lo contrario. Si los hombres aparentemente son muy buenos, es porque algo malo habrán hecho; y si las mujeres parecen tan malas, es porque existe algo de bondad en sus actitudes.

A través de las canciones pueden descifrarse los códigos de una sociedad, como clasificación preestablecida de significantes (formas) que regulan los significados (contenidos), y es precisamente en el dar sentido al mensaje cuando se posibilita la comunicación (García, 1987). Codificadores y receptores son componentes de esta relación bidireccional. Las canciones transmiten información (significado cognitivo), emociones (afectivo) y normas de conducta (ético).

Desde un análisis sociohistórico podemos enmarcar el origen de las letras propias de los géneros musicales estudiados en las condiciones históricas y sociales concretas de su producción, circulación y recepción. Sin embargo, salta a la vista que más allá de su procedencia, el escenario espacio-temporal donde se crearon, la reproducción oral y especialmente los medios técnicos de transmisión han roto esta barrera y las han difundido e internalizándolas con buena acogida en públicos diversos de diversas épocas y lugares. De ahí también su vigencia.

El análisis formal o discursivo –semiótico, sintáctico, argumentativo y argumentativo– es diverso, pero presenta una estructura articulada, reiterativa y muy clara en cuanto

al significado, si bien no puede considerarse unisemántica totalmente ni extraerse u obtener una sola interpretación como buena. La explicación creativa de lo que se dice –los mensajes de las canciones analizadas– representa la configuración y recreación de diversos significados condensados en las formas simbólicas expresadas.

Varias de las canciones seleccionadas para efectos de esta investigación y expuestas en estas páginas, si no todas, muestran una imagen de la mujer y del hombre en sus funciones y roles de género, y un determinado tipo de relaciones entre ellos que mucho tiene que ver con la identidad cultural del pueblo mexicano y con su imaginario social, ya proceda o corresponda éste o no directamente a la realidad cotidiana (Bartra, 1987; Paz, 1992).

Desde los romances de origen español hasta las rancheras muy mexicanas, las mujeres son identificadas con el mal: la infidelidad en los romances, la traición en los corridos y las canciones románticas o la ingratitud en las rancheras, son ejemplos de la mala mujer. La falta de la mujer, su desobediencia, su no-correspondencia a un amor, su infidelidad o deshonor, merecen siempre un castigo, ya sea el desprecio, el sentimiento de culpa, el deseo de dolor o la misma muerte a manos del hombre despechado o deshonrado. Curiosamente el esquema, en este sentido, es similar, trátase del género musical del que se trate –sin obviar tampoco sus diferencias–, y gran número de las canciones populares que abordan los temas amorosos difunden un mismo o muy parecido mensaje.<sup>1</sup>

En los romances, al igual que sus antecesores españoles o en relación con ellos, la esposa, siempre infiel,

<sup>1</sup> Nótese que, como ya indicamos con anterioridad, se trata de una selección que aunque guiada por ciertos criterios representativos del objetivo trazado, no deja de ser relativamente subjetiva.

ba muerta a manos del esposo. El dominio masculino –padre, esposo, rey– se subraya en todo momento. La subordinación femenina –hija, esposa, súbdita– es representada como modelo ejemplarizante. El engaño conyugal o la desobediencia filial son resueltos con el castigo de la muerte. Más que consejo, es advertencia.

Mientras tanto en las coplas, también de origen español, se recurre ya al tema tradicional de los celos y la traición de los hombres, mismo que se reiterará con éxito. En los sones, considerados ya propiamente mexicanos, reaparecen los hombres ebrios. El jarabe trata la infidelidad femenina. Los vales insisten en el castigo y el sufrimiento masculino por la mujer idealizada. En las polkas los hombres lloran heridos por la traición. En las mazurkas se ama hasta morir. En los chotís se canta a las penas crueles del amor. En las décimas populares reaparecen las mujeres anheladas, el deber ser su máxima expresión.

Los corridos líricos abarcan desde las mujeres adoradas de la época del porfiriato hasta las de la Revolución, modelos que iban desde la soldadera abnegada que seguía a la tropa hasta la prostituta sin escrúpulos que más se vendía al enemigo. Las mujeres eran dignas de alabanza en unos y mero objeto sexual en otros. La traición, ya sea vía infidelidad conyugal o simplemente aceptación a las insinuaciones o propuestas de un hombre, se podía pagar con la muerte, como de hecho sucedía en las letras de este género. Los hombres se presentaban siempre nobles y valientes frente a unas mujeres falsas, infieles, malvadas y perdidas. Además, los primeros amaban a la patria, no temían a la muerte y podían tener más de una mujer –lo mismo que se castigaba y castigaba en ellas, en aquellos se valoraba como algo positivo: la poligamia. El final es similar al del romance. Sin embargo, en la Revolución las mujeres no sólo son tomadas en cuenta, sino incluso valoradas, con

un tratamiento más digno y favorable dictado por el contexto histórico.

La música regional, más ingenua y con matices plañideros, también reproduce una imagen bidimensional de la mujer: por un lado adorada y por otro cosificada como objeto sexual. De factura sencilla, la mujer es animal y diablo, y el hombre un romántico incurablemente mujeriego que además cae en las peligrosas redes femeninas.

La canción romántica reúne varios rasgos que pueden resumirse en arquetipos. Por un lado, el sufrimiento y la añoranza provocados por la distancia de un amor. Por otro, el sentimiento de fracaso y pérdida ante la traición de una mujer ingrata, o su variante: el desdén de la mujer frente a la adoración del hombre. Esta situación llega a su clímax con el llanto y el dolor masculinos, o más frecuentemente, con la venganza en forma de humillación. El bolero, por ejemplo, se especializa en los amores no correspondidos; a veces se les concede la libertad, y otras muchas se les amenaza con el despecho y la venganza. La mujer es admirada y adorada, pero también humillada y maltratada, en una bipolaridad propia del modelo cultural occidental. En varias composiciones se puede percibir cómo a la

...ama de casa se le compensa de su esclavitud doméstica, declarándola primero la dueña del corazón [...] Entre la pobreza y el apiñamiento, entre el relegamiento de las mujeres, entre el odio a lo diferente, surgen géneros de música popular que describen cuidados, ternuras y languideces que —por lo general— sólo existen en el ámbito de la canción. El ilusionismo urde una convención gigantesca, donde son recursos básicos la dulzura, la resignación, la entrega. En el terreno de los hechos, el autoritarismo patriarcal cede muy paulatinamente; en la invención romántica, el amor solícito y abnegado se apodera de la escena (Monsiváis, 1984: 28-29).

La canción romántica como *sumun* de contradicciones “encumbra a la mujer en una sociedad que la rebaja”, “ennoblece los sentimientos límites que no existen en la práctica”, “mantiene lenguaje poético mientras éste se pierde” (Monsiváis, 1984: 39).

Finalmente, en la ranchera, que por lo general aborda las penas de amores apasionados y contrariados, se desenmascara la agresividad hacia la mujer, en la cual los hombres que sufren, entre la súplica y la agonía, descargan la culpabilidad de su pesar; la desprecian, deseando que sienta el mismo dolor, e incluso le dan muerte. Siempre con un tono patético y emotivo: a veces llorón y amargo, otras reivindicativo y bravucón, algunas más ofensivo, amenazante y vengativo. Y siempre contra la libertad de elección y la dignidad de las mujeres como seres humanos. El carácter desmorador rezuma violencia inter e intragenérica.

Esta agresividad no sólo debe señalarse, sino también analizarse psicológica y culturalmente.<sup>2</sup>

El domingo la conocí,  
el lunes le di un recado;  
el martes la pedí  
y el miércoles nos casamos.

El jueves le di de palos,  
el viernes la administraron;  
el sábado se murió  
y el domingo la enterramos.

Del gusto que se murió  
yo gané para la casa,

<sup>2</sup> En esta investigación no vamos a adentrarnos en un análisis psicológico; pues no es la intención ni el enfoque elegidos para la misma; únicamente hacen notar sus posibilidades.

para matar a mi suegra,  
pa' que se acabe esa raza.

(Relación "La semana", Las Vegas, Nuevo México, citada por Mendoza *et al.*, 1986: 211).

Pero ante tantas pasiones vengativas, amores ingratos y traiciones fatales también existe la canción humorística que, curiosamente, se burla de algunos de los estereotipos que refleja sobre todo la canción romántica apasionada y sentimental hasta el ridículo, como veremos. Lo más sano es reírse de uno mismo, y en la canción humorística no parece tener ningún efecto; previene y cura sabia y alegremente.

Mire, Chatita, no le haga caso  
lo que esa vieja le va a contar,  
que soy un vago, que no trabajo,  
que sólo pienso en descansar.

Que no trabajo, eso es muy cierto,  
pero no lo hago por holgazán,  
yo no trabajo para ahorrar tiempo  
y así podérselo dedicar...

Mire, Chatita, todo es un cuento  
lo que esa vieja le fue a contar  
que por las noches con Juan y el Tuerto  
yo sus ahorritos voy a jugar.

Que me los juego, eso es muy cierto,  
pero no lo hago para lucrar,  
y sólo juego pa' ver si acierto  
y así podernos pronto casar.

(Canción humorística "Vieja chismosa" de Cuates Castilla, citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 102, segundo tomo).

o vemos, incluso este tipo de melodía se imbrica en un tema amoroso y en las relaciones hombre-mujer, pero bajo una óptica que pretende burlarse de los estereotipos creados especialmente, y como hemos dicho por la canción de amor.

En noche lóbrega, galán incógnito  
por las calles céntricas atravesó,  
y bajo clásica ventana gótica  
pulsó su cítara y así cantó:

"Virgen Purísima, de faz angélica,  
que en blancas sábanas durmiendo estás,  
despierta y óyeme y entre mis cánticos  
suspiros prófugos escucharás."

La bella sílfide al oír los cánticos,  
entre las sábanas se arrebujó  
y dijo ¡cáscaras!, a ese murciélago  
que anda romántico, no le abro yo.

Porque si es húmeda la noche y lóbrega,  
me van los céfiros a constipar,  
y hasta la médula y hasta los tuétanos,  
si yo le abro, me voy a helar.

(Canción humorística "Virgen Purísima", citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 125).

que no todo es venganza y fatalismo en la cultura popular mexicana y su más genuina representación musical. Hay también fiesta, bromas, gozo y alegría, aunque abundan en los estilos, temáticas, obras y autores seleccionados para esta investigación.

Si yo te bajara el sol  
¡quemadota que te dabas!... ¡Habas!

Si te bajara la luna  
¿cómo diablos la cargabas?... ¡Habas!  
Si a ti te ofreciera el mar  
yo te apuesto que te ahogabas... ¡Habas!  
Si te ofreciera un millón  
de un calambre te estirabas... ¡Habas!

(Canción humorística "La interesada" de Chava Flores,  
citada por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 107).

Se ha de tener en cuenta, como hemos visto a lo largo de estas páginas, que en algunas canciones los consejos van dirigidos de mujer a mujer, y aunque son las menos, no deja de ser representativo considerando que los autores e intérpretes en su mayoría son hombres, y sobre todo, que se mueven en un mundo profundamente sexista. Desde los consejos prematrimoniales de las madres a las hijas hasta las letras más humanas y moderadas de las rancheras escritas y puestas en boca de una mujer, se perciben diversas cuñas de los sentimientos, las necesidades, los intereses y, en definitiva, las voces de las mujeres. Incluso a veces aparecen críticas al comportamiento masculino –borracho, mujeriego, malgastador, bravucón– con la intención de "reinstaurar el orden moral de la sociedad", como sucede en las letras de la canción romántica y en otros espacios de la cultura popular (Fernández Poncela, 2001).

En la actualidad subsiste la rebeldía y contestación femenina explícita al dominio masculino en la composición, interpretación y puesta en escena de algunas canciones de Paquita la del Barrio y Astrid Hadad, cada una en su estilo. Ellas utilizan los moldes tradicionales de la canción popular mexicana, muchas veces la reproducen tal cual, incluso calcando el mensaje, pero otras lo distorsionan enmarcándolo en un complejo simulacro de cambio de roles de género y complicidades varias con el auditorio. Con imaginación, dignidad e

incluso una enorme dosis de sentido del humor –que a veces deja cierto regusto triste y amargo– se ganan al público, en ocasiones mayoritariamente femenino. Realizan artificios de subversión simbólica tanto en la presentación del imaginario social como en la realidad cotidiana de la sociedad, siempre aludiendo a las relaciones amorosas y sexuales entre hombres y mujeres. Pero esto es ya motivo de reflexión para otro texto.

### Del melodrama vengo, al melodrama voy

La canción popular mexicana, especialmente la romántica y la ranchera, están impregnadas en buena medida por el gusto hacia lo melodramático en general. El melodrama es una representación dramática acompañada de música, de carácter popular y que exagera el sentimentalismo y las emociones. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que se trata del género más extendido en América Latina, y su reflejo en el cine y la canción mexicana, pasando primero por las radionovelas y luego por las telenovelas, es total y exitoso. Se apoya en "la versión de sentido" que está en el origen de la cultura popular y la cultura popular (Bajtín, 1974; Lombardi Triliani, 1988), y fusiona memoria narrativa –su precedente son los relatos, los romances, las coplas de ciego, la literatura de cordel y las narraciones de terror de la novela gótica– y gestual –de los espectáculos populares, el pantomima, circo, teatro de feria y de los ritos festivos– (Martín-Barbero, 1978).

Es también, por así decirlo, una forma de mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares –dramatizantes y muy especialmente amorosas, dramatizándolas y exagerándolas. Así, "las clases populares se engañan, a su manera, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y de sus sueños" (Martín-

Barbero, 1978: 117). Es importante el “tiempo familiar”, el tiempo íntimo, doméstico, privado o personal, a partir del cual el ser humano se piensa socialmente; el parentesco que funda la sociedad, engendra solidaridad, es un encuentro con la colectividad. La familia ejerce un papel mediador entre el tiempo histórico –nación, mundo– y los acontecimientos que irrumpen en la comunidad desde afuera–, el tiempo de la vida –nacimiento, muerte y ritos de iniciación– y el tiempo familiar (Martín-Barbero, 1978). Y son básicos también los sentimientos que expresan: miedo, entusiasmo, llanto, estremecimiento, lástima o risa; se trata pues de una retórica del exceso. Esta estructura de fidelidades primordiales, de vínculos de parentesco, de amistad, amorosos o sexuales, del origen mismo de los sufrimientos; la existencia humana se vuelve lucha. Así, los tintes melodramáticos de la canción romántica endulzan la vida, la intensifican y recrean; desahogan el deseo y apartan el hastío. Se trata de una respuesta ante la complejidad de la existencia, la nueva vida urbana regida por un nuevo tipo de relaciones sociales.<sup>3</sup>

En el México de los años treinta y cuarenta del siglo XX se trabajaba en la construcción de la cultura nacional, simbolización mitificadora de los gestos y moldes vitales de lo nacional (Monsiváis, 1994a), mismos que pasan por la superstición, el machismo y el fatalismo. “Cine y radio serán al mismo tiempo los gestores de una integración musical latinoamericana que se apoyará tanto en la ‘popularidad’ de ciertos ritmos –el bolero, la ranchera, el tango– como en la mitificación

<sup>3</sup> En otras palabras, “la denuncia y la protesta se desarrollan en la esfera de lo imaginario, la rabia se descarga en la protesta de tipo fantástico, y se retorna a la vida cotidiana desembarazados del malestar acumulado, resignados al orden social existente y listos para una integración forzada, cuyos residuos irreductibles crearán las premisas de una nueva resolución fantástica” (Lombardi Satriani, 1988: 123).

algunos ídolos de la canción.” (Martín-Barbero, 2012).

La liberación a través de lo imaginario; el cine, la literatura o la canción pueden tener un carácter estatuario o narcotizante, esto es, su función es de protesta y denuncia o de adaptabilidad. La temática del “volviendo al revés” es un aspecto compensatorio de la vida cotidiana, la ridiculización de una situación o su sometimiento. El cambio en la canción es claro: el traidor –el asesino– y la víctima –inocente– trocan sus papeles de culpabilidad por la fantasía, como ya expusimos. O tal vez es mejor decir que en el desamor no hay culpables, y los mensajes se enfocan en uno u otro de los amantes. La salida es el escape, la huida, el temor a enfrentarse a la realidad, que sin duda es incomprensible y apabullante para amplios sectores de la sociedad insertos en crisis, el caos, la desorientación y la desconfianza, y que buscan evadir tales problemas a través del alcohol, la violencia o incluso la muerte.<sup>4</sup> Salidas que a su vez se reflejadas de forma notable en las canciones. La oposición misma encarna una vía de fuga y desahogo, espejismo de amor, exorcismo contra el desamor, robo de uno mismo y traspaso de las culpas al otro, o que frecuentemente a la otra.

#### Invencción del carácter mexicano<sup>5</sup>

Segados a este punto es muy importante decodificar o descifrar cómo se construyó el denominado “carácter

<sup>4</sup> “Después, desatados por el alcohol, brotan el sentimentalismo, la incompañión y la frustración que, por regla general, se encauzan frecuentemente en canciones populares que articulan la amargura de un amor correspondido y el honor de una muerte violenta y que, en ocasiones, se manifiesta en inesperadas explosiones de agresión.” (Riding, 1993: 20).

<sup>5</sup> En este apartado nos centraremos en las características que se atribu-

mexicano". Consideramos aquí que se trata de una invención histórica que aparece en la canción popular de manera firme y reiterada, así como en otros medios.

El carácter nacional mexicano "es una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música [...] se trata de un manojo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masas" (Bartra, 1987: 17).<sup>6</sup> Desde este punto de vista no son imágenes que reflejan la cultura y la conciencia popular, sino mitos producidos por la cultura hegemónica —en sentido gramsciano—, una especie de meta-discurso a modo de "entelequia artificial", que sólo tiene existencia en la literatura y en la mitología.<sup>7</sup> Sin embargo, más allá de su invención tiene repercusiones importantes; el mexicano típico como sujeto único en la historia es una poderosa ilusión cohesionadora de la sociedad. La élite revolucionaria produjo mitos y símbolos capaces de transformar a la sociedad, y para identificar

yen al mexicano, sobre todo en cuanto a sus relaciones, y en particular esas que se ven reflejadas en la canción. Partimos aquí de la invención de la tradición (Hobsbawn, 1987), así como de la construcción de la realidad (Berger y Luckmann, 1986) y de las representaciones sociales del construccionismo (Ibáñez, 1988).

<sup>6</sup> Esta explicación ha sido criticada (Basave, 1990); sin embargo, y al margen de tener claro que no es la única, perfecta y verdadera, aquí la consideramos válida y correcta, sin olvidar que no se trata de un movimiento exclusivamente desde arriba y desde fuera de los sectores populares, ya que éstos están implicados de manera activa o pasiva, otorgando su conformidad o consentimiento y de alguna manera corroborando al estereotipo definido. El consenso y la hegemonía son conceptos aplicables en este caso.

<sup>7</sup> "Algunos aspectos del mito del carácter nacional, un conjunto articulado de estereotipos contruidos a partir de las imágenes que la clase dominante se ha formado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano. Con ellos se ha forjado una compleja mitología que tiende a susstituir el formalismo de la democracia política por una imaginaria que provoca una cohesión social de tipo irracional" (Bartra, 1987: 18).

"mexicanidad de los mexicanos" (Pérez Montfort, 1994: 115).

En el siglo XIX, ¿a qué "identidad" colectiva podían aspirar artesanos, sirvientes, soldados, mendigos, prostitutas, niños abandonados o amas de casa sin casa alguna a la disposición? Para adaptarse, recurrieron a trucos y artimañas, para avenirse con su destino económico se dejaron apaciguar por sus creencias. La "identidad" fue lo conseguido gracias a la imitación y el contagio, las reglas de juego de la convivencia forzada y de la reproducción idolátrica de las costumbres atribuidas a los amos (Monsiváis, 1981: 38).<sup>8</sup>

ro además está el adjudicado complejo de inferioridad establecido por las reflexiones y los análisis filosóficos y psicológicos (Ramos, 1980; Ramírez, 1994) que condujo a las personas a huir de la realidad y refugiarse en la soledad o en la soledad, ocultándose tras las máscaras (Ramos, 1980; Paz, 1992),<sup>9</sup> pero que a su vez conduce al

<sup>8</sup> "A la instauración del charro y la china bailando el jarabe tapatío como símbolo e imagen estereotípica nacional contribuyeron por lo menos otros tres factores: la reacción conservadora fortalecida durante las décadas veintidós y treinta que terminó por aliarse con la élite en el poder; la rápida evolución e influencia de los medios de comunicación masiva, y las mismas necesidades de unión dentro del desbalagado grupo gobernante que supo aprovechar dicha imagen, entre otras muchas cosas, como recurso discursivo rutinario. Entre estos tres factores, el nacionalismo de corte conservador tuvo un papel determinante. El conservadurismo buscó en el tradicionalismo y en las costumbres una justificación para afirmar su nacionalismo, que por cierto fue constantemente puesto en duda por los gobiernos revolucionarios" (Pérez Montfort, 1994: 123). "Como signos de identidad —utilizados por tños y troyanos—, el charro y la china bailando el jarabe tapatío habían entrado en la región del mito nacionalista y como tales vivieron (como en el cine) 'para siempre felices'." (Pérez Montfort, 1994: 130).

<sup>9</sup> "Un hombre que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio." (Ramos, 1980: 65). Este autor analiza en 1934 una nueva vertiente del nacionalismo cultural y la psicología del mexicano, que en 1949, desde la literatura y la crítica de Octavio Paz, cobrará nuevo auge. Actualmente sus obras constituyen puntos de referencia obligada sobre el tema.

pesimismo y a la desconfianza en sí mismas. Es una aplicación insuficiente y burda, una imagen que se ha formado la intelectualidad del pueblo.<sup>10</sup> Esta imagen ha sido construida desde la dinámica política y cultural dominante, y por la función de los arquetipos en los mecanismos de legitimación, no por una rigurosa investigación científica de la realidad (Bartra, 1987).

Según el mito del carácter mexicano, los hombres machistas “salvajes” –niño, indio, campesino– o “pelados” –pachuco, lumpenproletariado– son violentos y peligrosos –susceptibles, desconfiados y agresivos (Ramos, 1980)– para ocultar el complejo de inferioridad, la irritación que le produce la impotencia al sufrir el sentimiento de minusvalía (Bartra, 1987). Así, el machismo se explica como producto de la inseguridad de la propia masculinidad y de la exagerada preocupación de los individuos para afirmar su personalidad, de ahí que en las prendas de vestir o en el uso del lenguaje el mexicano tenga que reiterar constantemente que es muy macho, además de cierto individualismo y una ambición desmedida del poder en general (Ramos, 1980; Ramírez, 1994).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> “Sostengo que algunas expresiones del carácter mexicano son maneras de compensar un sentimiento inconsciente de inferioridad [...] Lo que afirmo es que cada mexicano se ha desvalorizado a sí mismo, cometiendo, de este modo, una injusticia a su persona.” (Ramos, 1980: 14). Bartra critica dicho punto de vista de forma rotunda, mientras otros autores (Basave, 1990; Riding, 1993) remarcan la inseguridad por sobre la inferioridad.

<sup>11</sup> El “pelado” expresa los elementos del carácter nacional, lleva su alma al descubierto, la vida le ha sido hostil y muestra por ello un gran resentimiento, una naturaleza explosiva y un trato peligroso. Es como un animal que se entrega a las pantomimas de la ferocidad para asustar a los demás, haciéndoles creer que es más fuerte y decidido. Se trata de un desquite ilusorio, ya que en la realidad no vale nada. Busca la riña como excitante para elevar el tono de su yo reprimido. Y su terminología abunda en alusiones sexuales, obsesión fálica, y en combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, el fallo es poder y es atributo de macho (Ramos, 1980).

<sup>12</sup> “El machismo del mexicano no es en el fondo sino la inseguridad de la propia masculinidad; el barroquismo de la virilidad [...] Los grupos de ami-

ha creado una especie de metáfora del mexicano machista: despedido y resentido, traicionado por el poder que le rodea –desarrollo del capitalismo salvaje–, la tensión estalla y se revela en las relaciones amorosas pasionales y en los vínculos de amistad, sumergiéndose en el melodrama. El mexicano traicionado se confía de todo y de todos, de las mujeres y de los amigos, justificando así los actos pasionales<sup>14</sup> e “irracionales” como una aparente liberación de las tensiones que vive debatiéndose (Bartra, 1987). De ahí que se excuse o legitime socialmente la borrachera, la bronca y el asesinato de la mujer infiel y traidora, la metáfora ésta de la sociedad que le rodea a la vez que el bión inferior y más débil sobre el cual se pueden cargar sin mayores consecuencias todos los conflictos, frustraciones y prejuicios.

La mascarada patética del machismo sentimental es la forma en que aparece el mito en las canciones que forman el “lo mexicano” (Bartra, 1987). Y hay una especie de gusto o admiración socialmente aceptados por el mexicano que vive sufriendo a causa de sus sentimientos.<sup>15</sup>

siempre serán masculinos, las aficiones y los juegos serán de ‘machos’.” (Ramírez, 1994: 62).

<sup>13</sup> Algunos autores reconocen el mosaico de diferentes culturas que conforman el territorio mexicano y los cambios habidos, pero ciertamente siempre de una u otra forma o en uno u otro momento, se acaba hablando de “lo mexicano” (Béjar, 1988); otros llegan a lo mismo de manera peculiar de ser del mexicano” (Uranga, 1952) o se remontan y hablan del drama del choque de culturas y del mestizaje (Ramírez, 1994).

<sup>14</sup> “El mexicano es pasional, agresivo y guerrero por debilidad, es decir, que carece de una voluntad que controle sus movimientos.” (Ramos, 1980: 61).

<sup>15</sup> No hay acuerdo, empero, sobre la valoración del machismo, ya que el concepto “alarde de virilidad” aparentemente no tiene por qué ser malo, también muestra “el estoicismo y la alegría de ser hombre” (Basave, 1990). Si pudiéramos acabar con los alardes de virilidad, con la fanfarronería, con la intolerancia, con el gusto de reñir y de arriesgar la vida por el menor motivo, quedaría un sentimiento de caballerosidad hispano-indígena, de

Finalmente, los medios masivos de comunicación reciclan los estereotipos populares fabricados para la cultura hegemónica por la pluma de la "intelectualidad" y ejercen una gran influencia en el modo de vida de las clases populares. Éstas se vinculan a la nación y a la modernidad confiando en la radio, el cine, el teatro, la canción, como si los tentáculos y autopistas de la comunicación reemplazaran al Estado en su papel de formación y comprensión cotidiana de la "nación mexicana". Hacia la miseria, desposesión e indefensión de amplios sectores urbanos se lanzan

...comedias rancheras, cine de cabaret, telenovelas, noticias para creyentes en la desinformación, pornocomics, fotovelas, corridos mariguaneros, canciones de la desolación autocompasiva, *shows* de costa a costa, concurso de chachachá como patrimonio oficial. Hay refuncionalización: la pastura para hambrientos sexuales se traduce en ingenio erótico, una canción de José Alfredo Jiménez se presenta como elegía inducida a la borrachera y al cabo de unos años resulta como presión lírica de los vencidos. En la indefensión, todo se vale. Las clases subalternas asumen, porque no les queda de otra, una industria vulgar y pedestre y, ciertamente, la transforman en fatalismo, autocomplacencia y degradación, pero también en identidad regocijante y combativa (Monsiváis, 1981: 43).

Hay una gran eficacia en cuanto a las estructuras mediáticas que van de los cuentos y leyendas, pasando por los dichos y refranes, al cine, la radio, las telenovelas y las canciones. "Los medios masivos desplazan o arrinconan otras versiones de la vida social, uniforman el

fortaleza ante el sufrimiento y la adversidad [...] El hombre es el que manda en la familia, pero no el que tiraniza. Mando racional no equivale a dominio ciego." (Basave, 1990: 191).

mentalismo y, al tipificarlo, asimilan los impulsos populares" (Monsiváis, 1981: 42). Lo "nacional" se traslada de algún modo a la industria cultural, en donde se mantiene deformado y cosificado, pero al alcance de todo mundo.<sup>16</sup>

De hecho la importancia de la canción estriba en que como medio comunicador masivo, reitera de manera insistente y contundente los modelos de ser hombre y ser mujer, así como los tipos de relaciones entre ellos, que atrapan y enredan de forma apasionada, pero en ocasiones también funesta. El machismo es parte del carácter "nacional" del mexicano, que políticos, literatos, artistas, compositores y medios de comunicación crean y recrean (Castellanos, 1969). "En tanto por cultura, el machismo es advertido en primera instancia como un rasgo definitivo y definitorio de lo mexicano, patetismo imprescindible para apreciar y padecer a la nacionalidad." (Monsiváis, 1994a: 32).<sup>17</sup> Pero asimismo debe tenerse en cuenta que

...la nación enseñada a los hombres ha sido muy distinta a la mostrada e impuesta a las mujeres. Esto explica la invisibilidad social y fundamenta la hegemonía del clero sobre un sector, el femenino, para quien la práctica de México consistió en adherir sus Virtudes Públicas y Privadas (abnegación, entrega, sacrificio, resignación, pasividad, lealtad extrema) a las exigencias de sus hombres o sus "padres espirituales" (Monsiváis, 1981: 38).

El concepto de nación o de ciudadanía se crea de modo diferente para hombres y mujeres. Éstas no sólo han

<sup>16</sup> "La mexicanidad se divide en las tradiciones que el hogar y las culturas populares preservan como pueden, y las tradiciones que el comercialismo inventa." (Monsiváis, 1981: 42).

<sup>17</sup> Pero hay más, un hondo desgajamiento del alma del mexicano al cantar: "Hay, en muchas de las canciones mexicanas, una intensa vibración de sufrimiento, de fatalismo y de desesperanza." (Basave, 1990: 27).

de adaptarse a los cambios sociales generales –industrialización, urbanización, tecnologización–, sino a las actividades masculinas que se desarrollan ante dichas transformaciones –desorientación, frustración– (Monzó, 1981).

A partir de este proceso surgen y se reproducen mensajes que, desde el discurso del modelo cultural hegemónico, se propagan a toda la sociedad a través de los diversos medios de comunicación masiva.

Y repetimos, si el ser mexicano es una construcción también el ser hombre y el ser mujer. Ello implica, por una parte, el cambio o la posibilidad de transformación y por otra la necesidad de ahondar en torno a la razón de ser de determinados modelos.<sup>18</sup>

### La construcción social de los sexos<sup>19</sup>

Si estamos de acuerdo con la invención del mito del ser mexicano explicado hasta aquí, ¿por qué en los casos de la imagen del hombre y de la mujer, y de las relaciones intergenéricas, no ha sucedido algo similar?, ¿por qué no ver la inferioridad y maldad femeninas también como una creación del modelo cultural hegemónico de la sociedad por parte de la intelectualidad masculina

<sup>18</sup> Otra cuestión que va más allá de las pretensiones de este estudio, pero que es necesario mencionar, es la popularidad y demanda de las canciones mexicanas en otros países y culturas. Esto es, el éxito en Europa, Japón, Oriente Medio y por supuesto toda América Latina, e incluso en Estados Unidos –justificado por la migración. De ahí que los modelos de género nacionales y culturales no sean el único ingrediente para garantizar la popularidad de estas canciones, o en todo caso también formarían parte del éxito exportador de las mismas.

<sup>19</sup> Intentaremos ceñirnos a todo aquello que guarde relación para una mejor comprensión e interpretación de la canción popular, las imágenes masculinas y femeninas y las relaciones intergenéricas, ya que el tema da para una amplia y profunda reflexión.

el fin de legitimar y reproducir la discriminación?, ¿serán las mujeres una metáfora de la sociedad que supone oprime al mexicano, el cual maltratándolas se vengará y matándolas liberarse?, ¿serán las mujeres bravías e independientes que han necesitado un apoyo de mensajes sutiles a veces, directos otras, visibles la mayoría, para remediar su afán de libertad y merecer su comportamiento descarriado e inmoral?, ¿a qué punto hay consenso en esta mitificación en la población masculina y la femenina?

¿De hecho la Eva mexicana es la Malinche,

y se va codificando un complejo mito sobre la mujer mexicana: entidad tierna y violada, protectora y lúbrica, dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica. Es el pasado indígena subyugado y dócil, pero en cuyas profundidades habitan no se sabe qué lascivas idolátricas. Guadalupe y la Malinche como dos facetas de la misma figura: ésta es la mujer que se merece el mexicano inventado por la cultura nacional, y por ello es creada para él para que tenga compañera en su expulsión del paraíso (Bartra, 1987: 220).<sup>20</sup>

El fervoroso culto a la Virgen de Guadalupe por los hombres mexicanos<sup>21</sup> puede ser interpretado también como un profundo sentimiento de culpa; el hombre pide perdón al símbolo de la mujer que es maltratada, humillada y abandonada por él mismo. Y así como se ora a la madre –imagen de la Virgen–, se venga de la esposa –real compañera de camino– y le exige autosacrificio. La mujer es identificada siempre con lo inferior

<sup>20</sup> No vamos a internarnos en este tema –interesante, apasionante, poseedor de claves sobrevaloradas pero importantes en la concepción de la mujer mexicana–, dado que varios trabajos y autoras especializadas ya lo han abordado con amplitud (Franco, 1994; Glantz, 1994; Fernández Poncela, 2001).  
<sup>21</sup> Algunas perspectivas consideran al marianismo –culto a la superioridad ritual femenina– como alto simbiótico con el machismo (Stevens, 1977).

o con lo indígena –lo salvaje, peligroso, no domesticado. La íntima relación madre-hijo también se explica porque la primera se vuelca en el segundo al no poder lograrse y desarrollarse como pareja o esposa; es la única vía formal que encuentra para reparar el abandono del esposo, pero con el nacimiento de un hermanito esta simbiosis se rompe y el rey de la casa mimado por la madre es destronado, según este enfoque (Ramírez, 1994).<sup>22</sup>

Una interpretación más profunda, rigurosa y actual señala que “si la mujer ejerciese más plenamente su poder como individuo, no necesitaría entrar en el juego nefasto que logra el dominio a través de la entrega del poder sobre los hijos y la dependencia de éstos en el nutre de su constante carácter de surtidora” (Coll, 1999: 88). Esto es, la contraparte de la “madrecita santa” mitificada e idolatrada como mujer abnegada y sacrificada, y su omnipresencia en la sociedad y sobre los hijos –especialmente los hombres–, es una mujer que, no teniendo poder como individuo, participación en el mundo público ni desarrollo personal satisfactorio –por diversas razones–, busca gratificación en la descendencia a través de su poder sobre ella y de la dependencia de ésta. Los hijos parecen llenar el hueco que ella no completó ni social ni afectivamente (Lamas, 1997).

<sup>22</sup> “Desde la psicología se ha explicado cómo la madre en México es adorada por una parte y por otra hostilizada u odiada –por no haber sabido dar un padre fuerte al hijo. Pero sobre todo, el hombre parece querer vengarse en la esposa, cuando tiene hijos, del abandono que tuvo cuando después de tener una madre sobreprotectora fue destronado con el hermanito. Esto es, al parecer hay una situación traumática ya que la simbiosis niño-madre que establece la segunda al no realizarse con su pareja, se deshace al aparecer un nuevo miembro en la familia. La mujer ha hipertrofiado la necesidad emocional de contacto con su propio hijo a través de una prolífica maternidad [...] Esto es la consecuencia y el resultado de la frustración sistemática a la que ha estado sometida su necesidad emocional de ser compañera y madre.” (Ramírez, 1994: 114).

En las letras de las canciones se pueden observar ellas de esta dualidad: veneración total a la mujer amada con un trato cordial y amoroso –cuando novia–, mezclada con ardor y rencor por causa de la hembra celosa –cuando ya es esposa y madre, le hace recordar el desplazamiento del paraíso que sufrió de pequeño. La mujer, sabedora de este comportamiento, la mayoría de las veces se adapta a la situación, pasando de un silencio y sosiego de novia a la sumisión mansa, abnegada, sufriente y masoquista de esposa (Ramírez, 1994).<sup>23</sup>

En la canción popular, la mujer abandona al hombre; en cambio, en la vida real el esposo es quien usualmente abandona a la esposa.<sup>24</sup> Sin embargo, dicho abandono tomado como irreal es la expresión genuina de lo acontecido en la infancia; se llora en el fondo por el abandono. Se culpa en el contenido manifiesto a un hombre que llena el corazón de la ingrata, mientras en el contenido latente es el hermano menor quien desplaza del calor y la seguridad materna. La ausencia o vacío a veces es narrado como lamento, otras como añoranza, y algunas más con un deseo de autodestrucción. El llanto y la súplica a la mujer amada van de la mano con su desvalorización y rechazo. Así, ante la tristeza, la soledad, el dolor, la melancolía, el lamento, sólo queda

<sup>23</sup> Si bien hay quien sostiene que “el sometimiento y la obediencia no forman parte necesariamente de la enajenación. Pero la mujer mexicana en su pueblo se somete hasta la ignominia y obedece, en ocasiones, órdenes autoritarios, injustas y arbitrarias de un marido despótico. La mexicana común finge no darse cuenta de las infidelidades del marido, simula carecer de sentimientos y aun hasta de facultades dialécticas” (Basave, 1990: 192). Pero parecer se someten a un “servilismo degradante”, pero el sometimiento es malo en sí según algunos autores (Basave, 1990).

<sup>24</sup> O tal vez sí es cierto, lo cual implica la posibilidad de elegir de las mujeres, que evidentemente causa descontrol social y no parece del agrado de los hombres. En todo caso, la idea puede provenir de algún período histórico en el cual escasearon las mujeres.

un escape para mitigar la ansiedad: el alcohol, que frecuentemente va acompañado del canto y la música, como del deseo de venganza—hacia el ser amado traicionero— y autodestrucción—hacia uno mismo. “Ocasionalmente, la reacción ante el dolor y el abandono produce un fuerte deseo de venganza, se quiere hacer que el objeto amado sufra lo que con anterioridad sufrió el amante; es decir, se trata de transformar y hacer activamente lo que se sufrió pasivamente.” (Ramírez, 1994: 107). Se desea que la esposa traidora —la madre abandonadora— sufra lo mismo que el esposo —el hijo abandonado—; incluso puede deseársele la muerte a él y a su amante —esto es, el marido de la madre que es el propio padre.<sup>25</sup> En esta explicación dada por algunos autores (Ramírez, 1994) bien pudieran entrar los mensajes de algunas de las canciones que hemos visto.

El arquetipo de la mujer mexicana presenta la dualidad típica de la organización binaria de la sociedad occidental judeocristiana,<sup>26</sup> y tiene sus imágenes representativas: Guadalupe —madre de huérfanos, indios pobres, mexicanos todos— y Malintzin o doña Marina —la intérprete traidora que entregó su pueblo a los conquistadores y además se hizo amante de Cortés, según las malas lenguas— (Paz, 1992). Esta dualidad siempre

<sup>25</sup> Un complejo entramado psicológico que por recorte temático y razones de espacio no profundizaremos en estas páginas, pero que citamos brevemente como una posible interpretación de algunos de los mensajes aquí enunciados.

<sup>26</sup> Se trata de un fenómeno cultural bastante extendido, con el cual los seres humanos organizan y clasifican los conocimientos del mundo de forma dual y bipolar, siendo un polo positivo y otro negativo. En este sistema binario, hombres y mujeres son calificados de diferente manera, pero además “la cultura patriarcal encierra a la mujer en otro orden de binariedad creado sólo para ella en tanto que dominada: es frígida o es ninfómana; es madre o es prostituta; es pasivo-femenina o es un virago; es hada o es bruja; se adapta a su papel o es acusada de peligrosa (delincuente o loca)” (Sau, 1986: 63). Y esta misma estructura binaria se refleja y reproduce en las letras de las canciones, en donde las mujeres o son el ideal inalcanzable o la madre personificada, como hemos probado a lo largo de estas páginas.

hace presente en las canciones, si bien podría decirse que en la realidad predominan las mujeres del segundo polo, y el primero es más una idealización, una imagen. Una parte esencial del ser mexicano, hombre, es el machismo<sup>27</sup> en toda la extensión de la palabra: los machos no sólo intentan negar y someter a la mujer, sino que también quieren —y esto se da en todo el mundo— perpetuar la imagen de su inferioridad social, económica y cultural. Únicamente desean ser vencedores, buscan una personalidad que los haga olvidar, que amortigüe o desdiga la precaria condición de explotados en la vida.

El machismo es, desde otro punto de vista, una queja o petición de reconocimiento: “créanme, si no fuese así, no exhibiría tan angustiosamente mi necesidad de ser, no negaría la humanidad de mi compañera, no riesgaría tan estúpidamente mi vida” (Monsiváis, 1994a: 32). Como en el origen del melodrama, el machismo también busca el reconocimiento, partiendo de un sentimiento de inferioridad, una nacionalidad que al parecer los niega, de ahí que sea necesario buscarse y reconocerse (Martín-Barbero, 1993).

El macho y el machismo son también un mito de reciente creación (siglo XX), una elaboración contemporánea que se proyecta hacia atrás en la historia, y quien debe si hacia el porvenir. Se trata, según algunos, de la representación cinematográfica para el consumo popular (Fernández Perera, 1997) o incluso lo declaran en extinción y es objeto de burlas, cuestión esta que abre

<sup>27</sup> El machismo es mucho más que el maltrato físico a la mujer, ello sólo es su expresión más evidente; sin embargo, hay una serie de actitudes sutiles que subordinan a la población femenina (Monzón, 1988). Los mensajes culturales representan una suerte de violencia verbal y psicológica que no siempre es advertida y mucho menos estudiada, parte de la cual intentamos evidenciar en este texto. Se trata de un vacío clave para profundizar en los aspectos simbólicos, culturales y verbales de la subordinación que han de ser descubiertos, enjuiciados y desterrados (Fernández Poncela, 2000b: 201).

cierta polémica en torno al tema, como ya expusimos en su momento. En todo caso la sociedad está en constante cambio, y los roles y estereotipos, las realidades y percepciones, como la tierra, se mueven.

“Quienes manipulan la vida social saben que en el autoengaño del machismo (en la fascinación del ser inerme ante sus fantasías más deplorables) se encuentra una base inalterable de control.” (Monsiváis, 1994a: 32). Sin embargo, y pese a la campaña despolitizadora, la cultura popular urbana es “del pachuco a la música disco, nacionalista, irreverente, gozosamente obscena. Y también necesariamente machista, autoritaria, fácilmente persuadible” (Monsiváis, 1981: 42). Cabría añadir que hoy la imagen del charro como símbolo nacional está perdiendo vigencia y toma auge el *look* norteño y la onda grupera; sin embargo, su figura todavía está presente en los medios de comunicación y en la educación sentimental de mucha gente.

Así como hay que desechar el mito nacionalista que confunde las identidades y oprime las conciencias (Bartra, 1987; Pérez Montfort, 1994; Monsiváis, 1994b), habrá que deshacerse también de la imagería<sup>28</sup> que subordina a las mujeres, reproduce su discriminación y fortalece la dominación masculina hegemónica. Y también de las representaciones de ésta, porque requiere esfuerzo y valor mostrar y demostrarse constantemente; no es nada fácil ser hombre (Gilmore, 1993; Badinter, 1993). Repensar, cambiar o borrar la configuración y

<sup>28</sup> A través de ensayos y una infinidad de obras artísticas, literarias, musicales y cinematográficas se ha configurado una caricatura grotesca del ser mexicano. Lo mismo ha sucedido en los medios, y de forma semejante con la imagen de las mujeres y los hombres. Ya hay voces que, más allá del victimismo sembrado durante algún tiempo en los estudios sobre mujeres, profundizan en torno a los estereotipos de la masculinidad, desenterrando conocimientos ocultos o simplemente ignorados acerca de los hombres, tomando el toro por los cuernos (Gutmann, 1993).

producción de las imágenes y papeles sociales, tradicionales y melodramatizados a veces, del ser hombre y ser mujer en esta vida (Sau, 1986; Bourdieu, 1999). Y entre los instrumentos utilizados y por utilizar se encuentran los mensajes culturales, uno de cuyos medios más potentes es la canción popular mexicana.<sup>29</sup> El machismo conforma así parte del ser nacional mexicano y la identidad, toda vez que es parte esencial de la construcción diferencial e inequitativa, culturalmente hablando, de los sexos. De esta forma se entrelazan dos niveles nodales de la cultura popular y la canción: nacionalismo y sexismo.

Pero hay que verlo todo no únicamente desde la manipulación de los medios que imponen modelos como el charro y la china; la cosa no es tan perversa, mecanicista y unilateral como algunas posturas sugieren. También por ahí están entretreídos los gustos y los sentimientos populares de quienes necesitan reconocerse en algo, pertenecer a algo, identificarse con algo. En este trasiego de negociación y pactos, de aceptación y consenso, es donde está la clave del asunto. Las personas tienen su corazoncito y la instrucción nacional y de género ha calado hondo.

<sup>29</sup> Sé que esto parece imposible, pero más o igual de difícil será deshacernos del mito nacionalista y ello es parte del desenlace para lograr el cambio social y cultural. La solución equilibrada o intermedia es que aunque no se eliminen las canciones, se empiece a crear conciencia sobre el mensaje que propugnan y su repercusión, para que sea la misma sociedad y los actores —hombres y mujeres— los que se encarguen de rechazar esos mensajes culturales con los cuales nos han bombardeado durante siglos y se ingenien para subvertirlos; visualizarlos es el primer paso. O también se continúen en descifrar otras lecturas ocultas, otras visiones sociales menos explícitas y evidentes que tienen las mujeres al respecto.

## A modo de reflexiones finales

*El género sexual es una categoría esencial de análisis en los estudios culturales, pero ya no puede entenderse en términos tradicionales. El feminismo ha figurado al frente de los trabajos sobre los géneros en un amplio rango de teorías [...]. A pesar de la importancia de la teoría sobre los géneros y de la reterritorialización de lo masculino y lo femenino, el género sexual no ha tenido tanta importancia para los estudios culturales.*

(Franco, 1993: 92)

Este texto no ha pretendido hacer un análisis exhaustivo ni profundo de la canción popular, sino únicamente una aproximación expositiva, interpretativa y reflexiva de algunos de los mensajes que la canción mexicana reproduce en la sociedad, su origen histórico y su funcionalidad actual.

Hay que tener presente, en todo momento, que la canción es una expresión privilegiada de la cultura popular —no circunscrita por supuesto a las clases populares—, a la vez que un elemento básico de la identidad cultural de un pueblo. Ésta la aprehendemos como un fenómeno de autorreconocimiento colectivo, la autopercepción diferencial de un grupo integrado, consistente en sí mismo y en oposición a otros. Dicho autorreconocimiento remite a la conformación de un imaginario social determinado, compuesto por una serie de símbolos, actitudes, opiniones y conductas comunes.

Si partimos de un enfoque culturalista (Almond y Verba, 1963; Pye, 1974), las letras de estas canciones pueden ser interpretadas a la luz de la cultura popular tradicional del pueblo mexicano, esto es, serían producto o reflejo de la tradición cultural popular del mismo. Y

partimos de una perspectiva racionalista (Weber, 1987; Bermas, 1987), habría que indagar sobre una opción racional en función de algún beneficio pretendido. Será que la sumisión, el autoritarismo y la intolancia, tan extendidos en la cultura mexicana (Ai Camp, 1986), se superan simbólicamente acusando a la población femenina de todos los males y vengándose del eslabón más débil de la sociedad que representan ellas mismas?, ¿se tratará de una elección racional dentro de una relación costo-beneficio (Crespo, 1996) que utilizan los hombres contra las mujeres porque éstas no permanecen tan conformes y sumisas como cabría esperar o porque éstos desearían? Más aún: ¿qué hay detrás de este modelo que discrimina a la población femenina, pero que tampoco hace feliz a la masculina?, ¿son las mujeres copartícipes activas de este modelo?, ¿por qué? No tenemos respuestas precisas, pero de seguro la tradición cultural y la racionalidad funcional de estos mensajes tienen un sentido profundo y algo que decir, como hemos señalado a lo largo de esta obra.

Se ha podido comprobar que la letra de las canciones popularizadas reproduce los estereotipos, roles y relaciones de género tradicionales que subordinan a las mujeres y colocan en posición dominante a los hombres. Hay que tener en cuenta también que “la música en sí es considerada como femenina y como tal sólo puede ser producida por el hombre” y “en las culturas populares, campesinas o urbanas, las actividades artísticas están reservadas en su mayoría a los hombres” (Palma, 1988: 75-76).

Pero cuando esto no sucede así y el hombre aparece ganando la atención y el amor femenino, se trata de una clara estrategia de seducción inspirada en la lástima y la piedad, porque seguramente la agresión y la amenaza no han dado los frutos deseados o no están en condiciones de imponerse por la fuerza. Esto refleja un curso masculino, pero no el tradicional desde el po-

der, sino desde la constatación de cierto fracaso por controlar al género femenino que lo lleva a desarrollar propuestas alternativas, que a su vez implican poder y control, pero desde otra perspectiva, si bien el objetivo sigue siendo el mismo.<sup>30</sup>

No hay que perder de vista la evolución y transformación de los mensajes según el estilo, el contexto social de la época de las canciones aquí abordadas, que conlleva una dinámica de cambio a veces gradual y parcial, otras más radical y amplio, tanto en música como en letras. Esto es, en cuanto al mensaje y por supuesto su presentación o envoltorio. El discurso cultural hegemónico es el mismo, pero su exposición varía. Así las cosas, la estrategia de dominio sobre la mujer no siempre es la misma. Responde, como decíamos, a una serie de factores sociales y circunstancias culturales determinadas, como son la economía, la política, la demografía y la ideología en cada momento de creación artística o de *revival* de un estilo. Se fluctúa entre el señalamiento de amenaza y castigo y la vía de la súplica seductora. Pero lo que queda claro es que se trata siempre de intentos de control, seguramente porque se consideran necesarios, esto es, las mujeres poseen márgenes de autonomía y poder de decisión, quizás no siempre notorios y explícitos, pero que en la medida de sus posibilidades adoptan y ejercitan en concordancia con el marco sociohistórico que les ha tocado vivir.

La imagen del modelo de mujer va de la idealización purísima e inalcanzable –por lo tanto bien pudiera verse, como hemos dicho, como inexistente– a la más perdida y engañosa hembra –esa con quien parece que los hombres tratan todos los días en su realidad cotidiana, según las letras de las canciones. Mientras tanto ellos son sentimentales, honestos, valientes, muy machos y, por todo eso según parece, muy mexicanos.

<sup>30</sup> Véase la explicación dada para los tangos (Juliano, 1992, 1998).

Este trabajo ha intentado llamar la atención sobre la importancia de la música y la canción populares a lo largo de la producción y reproducción de diversos mensajes ordenados en un discurso social, que como la anécdota que mencionaba al principio, nos rodean y envuelven cotidianamente sin apenas darnos cuenta. Y así como se considera “normal” o “natural” la violencia física contra la mujer, así también parece ser aceptada, aunque de forma inconsciente, la violencia ejercida y reproducida por el lenguaje sexista, que regeña y a la vez construye los hábitos y patrones sociales que imperan en el modelo cultural hegemónico. Las mujeres se comportan como animales y hasta como el mismo diablo; son traidoras, falsas, infieles y malvadas, no valen nada, sólo merecen desprecio, maltrato, control, castigo, domesticación o muerte. Pero también se constata una elevada dosis de violencia entre los propios hombres, según revelan la ranchera y el corrido. Los hombres son buenos, sí, pero han de estar a la altura de las expectativas del modelo: tener muchas mujeres, despreciar y jugar con la muerte, ser orgullosos, duros, vengativos, violentos y demostrar siempre que son los que mandan hasta el punto –como en el romance o el corrido– de tener en sus manos la vida de una mujer amada y traicionera. La violencia de los hombres los lleva no sólo a maltratar y matar mujeres –objeto de su ira–, sino a matarse entre ellos o incluso a dejarse morir –no resulta ajeno a esto ni la tasa de suicidios masculinos, ni las enfermedades que los conducen a la muerte (como el alcoholismo), ni el frecuentar cantinas o lugares violentos donde es fácil iniciar una riña y sacar la navaja o la pistola. Como tampoco se ha de olvidar la violencia intragenérica femenina: de madres y suegras sobre hijas y nueras, como hemos visto en algunas canciones. Si bien a veces se exagera, como parte de la estrategia divisionista del modelo hegemónico.

En los últimos tiempos ha tenido lugar un cierto *revival* de esta música, como que ante la crisis financiera y de valores —no sólo bursátiles— en general, la gente y los medios de comunicación buscan la protección de lo conocido y querido, y han abierto “el baúl de los recuerdos”, desenterrando esa imagen del “México en la edad de oro”. Buscando en su memoria se toparon con la canción romántica y sobre todo con el bolero, que corresponde a la educación sentimental del pueblo de hace varias décadas, pero que entre melancolía y desamor expresa sentimientos pasionales que la crisis actual parece revivir y desear, para precisamente olvidar. Tal vez sin darse cuenta han abierto la “caja de Pandora”, ya que no se trata únicamente de la melancolía mítica de un México que por supuesto nunca existió ni existirá, sino de volver a vivir la esencia del más puro machismo inscrito en la invención del carácter nacional.

La canción popular mexicana en la actualidad está intrínsecamente relacionada con los medios de comunicación masiva y las industrias culturales. Esto es, su difusión es impresionante y su reproducción gigantesca, una difusión institucionalizada de bienes simbólicos en gran escala, con fijación, reproducibles y mercantilizables (Thompson, 1993). Por ello, se hace imperioso repensar los mensajes del discurso de la canción en este nuevo contexto telecomunicativo, expansivo e imparable. Por otra parte, el consumo también sirve para pensar, porque entre otras cosas se seleccionan los bienes de los cuales se apropian, esto es, se les da un valor público, combinando lo práctico con lo disfrutable (García Canclini, 1995). Hemos apprehendido el consumo como un proceso mucho más complejo que el de una relación de poder lineal y mecanicista entre medios manipuladores y consumidores manipulados. Es importante el gusto de estos últimos por lo que ofrecen los primeros (Mattelart, 1982), porque hegemonía no es

al a dominación, sino reflejo de una especie de transición y cierto consenso entre los medios, sus productores y productos, y por supuesto los consumidores.

La cultura hegemónica (Gramsci, 1977; Cirese, 1979) globala hasta cierto punto —a través de transacciones y laboración— aspectos importantes de la cultura popular, que es en última instancia la cultura de los sectores subalternos (Lombardi Satriani, 1988), y reproduce Bourdieu y Passeron, 1977) los hábitos y prácticas de consumo y comportamiento, como en el discurso adicional de la canción popular mexicana, a través de los medios de comunicación. La hegemonía es entendida más que como una imposición desde el exterior o una dominación total, como una representación de intereses populares y de las clases subalternas, que en ella, y hasta cierto punto, se reconocen a través de un relativo consenso en torno de la importancia de la cultura dominante, además de una cierta dosis de conformismo que también pudiera haber. Tanto en la cultura popular en general como en las canciones aquí revisadas se observa cierta ambivalencia entre la acomodación y, algunas veces, la resistencia (Nugent, 1990). La canción parece siempre como funcional y adaptativa, como necesaria ya sea para la manipulación de un sector social o sobre otro, ya para la construcción de identidades, para sentirse parte de algo; bien sea para el descargo de tensiones sociales o para legitimar la subordinación femenina y el dominio masculino.

En la actualidad existe cada vez más, en la teoría y en la práctica, un reconocimiento en torno de los derechos de las mujeres. Pero éstos no únicamente se tienen que traducir en derechos humanos, igualdad de oportunidades y equidad social, hay espacios todavía no explotados, como señalábamos en un inicio, y uno de ellos es el poder de interpretar (Franco, 1994). Ese poder es el que hemos intentado desarrollar en estas páginas en

relación con la música popular, que más allá de las leyendas comerciales modernas y las nuevas formas y estilos de vida de la sociedad, reproduce punto por punto el imaginario tradicional sobre las imágenes y roles masculino y femenino, y las relaciones de género en el sentido más clásico, especialmente las amorosas y sexuales.<sup>31</sup>

El estudio de la música popular —en sentido amplio— nos ha permitido establecer un mapa de las relaciones intergenéricas. Conocemos la caracterización de las imágenes de género más recurrentes y los caminos en los cuales hombres y mujeres interactúan (Greene, 1995). Una música popular que generalmente es escrita e interpretada por hombres. Una música popular con un discurso androcéntrico, masculinizante y machista, en el que el hombre es quien narra, ordena y da su visión, y la mujer es presentada como un objeto amoroso o sexual, que sólo existe a través del hombre narrador. Y aún más, es a través del amor del hombre que la mujer obtiene un rol, una definición y un lugar en la sociedad, desde esposa y madre hasta puta y perdida. Pero por otra parte, el mantener la imagen viril adjudicada a la población masculina tampoco resulta algo fácil y agradable para los propios hombres, empujados a llevar a cabo un papel biológico y social con características que pocas veces tienen que ver con sus vidas y sus deseos.<sup>32</sup>

Las viejas ideas que algunos grupos de mujeres feministas y hombres de avanzada creían rezagadas en el tiempo, están más difundidas y vigentes de lo que se

<sup>31</sup> Las relaciones amorosas muchas veces son equivalentes o reducidas a las sexuales, según denota la intención de estas canciones, pues, como señalábamos, en las letras románticas circula la savia del deseo, la necesidad de rendir sexualmente para satisfacer un tipo de masculinidad.

<sup>32</sup> Afortunadamente en la vida real y cotidiana, estos estereotipos, aunque existen, no son quizás los mayoritarios; hay mujeres buenas e independientes, y hombres tiernos y solidarios.

asaba, o en todo caso mantienen su presencia en otros reductos, y gracias a las nuevas tecnologías comunicativas amplían su circulación comercial. Los viejos estereotipos o imágenes de hombres y mujeres perduran en las letras de las canciones; los roles de género se reproducen, la justificación de la subordinación femenina o la legitimación del maltrato persisten todavía, al menos en apariencia. Las melodías compuestas a principios del siglo XX, e incluso los romances españoles de la Edad Media, en los que el marido podía dar muerte impunemente a la esposa infiel, se recrudecen en corridos y rancheras, en los que el hombre asesina a la mujer que no baila con él o simplemente porque no le corresponde con una mirada. Se trata de la reproducción de viejos discursos que quizás poco tienen que ver con las prácticas, pero que ahí están, introyectándose en el inconsciente y afectando seguramente las maneras de ver el mundo.

La música popular revela la construcción de los roles de género y de la sexualidad de hombres y mujeres, los estereotipos de los patrones de las relaciones intergenéricas y el grado en el cual las elecciones de mujeres y hombres están contraídas por los límites de roles y relaciones (Greene, 1995). La guerra de los sexos reflejada en la canción popular se expande a través de los medios de comunicación, alcanzando una difusión insospechada entre millones de personas consumidoras, activas o pasivas, de dicha música. Los efectos culturales de esta difusión, de las expectativas de hombres y mujeres, de las elecciones y experiencias, son esenciales para comprender sus motivaciones en el matrimonio o la fertilidad, por ejemplo (Greene, 1995).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Todo ello tomando en cuenta incluso lo que antes comentamos en el capítulo de la distancia: la persistencia de viejos discursos ante una nueva realidad que se caracteriza por otras prácticas.

Ante la crudeza de la vida real, la gente de ayer y hoy se refugia en un universo imaginario de sentimientos amorosos, pero también despiadado para con los seres humanos: pasiones desdeñadas, corazones lastimados y amores sin futuro, ya que los hombres sólo sufren y emborrachan y las mujeres son malvadas, degradadas y desgraciadas, y acaban pagando. Hay una marcada trasposición de significados; como el antiguo folclor oral de los cuentos y leyendas, las protestas silenciadas en el plano de la realidad se transfieren al espacio literario en un lenguaje simbólico (Fernández Poncela, 2001). Aquí los hombres se vengan de las mujeres ante la injusticia y el desprecio a que ellas los someten. Se trata en definitiva de una especie de "arsenal de protesta" y violencia simbólica, pero además refleja el ya citado "mundo al revés" de la cultura popular subalterna (Lombardi Satriani, 1988).

Y es también ante la dureza de la vida cotidiana que las propias mujeres se dejan llevar por estos mensajes, ¿tal vez deseando que un hombre las ame y sufra tanto por ellas como en las canciones?, ¿o quizás para evadir el vacío de amor de sus propias existencias? Como pasa en las telenovelas o en las novelas rosas o románticas, hay cierta ambigüedad interpretativa al respecto. En todo caso se sienten protagonistas, valoradas, anheladas, aunque también, en la otra cara de la moneda, son las más malas entre las malas. Los hombres, por su parte, se reconocen con poder sobre alguien. ¿Necesitarán de esa sensación para seguir viviendo en un mundo inhóspito y hostil que les niega dignidad y esperanza?

Las canciones, lejos de ser rechazadas por las mujeres, parecen tener cierto valor terapéutico y tranquilizador, ya que éstas experimentan una forma de afecto y atención que casi siempre se les niega en su vida cotidiana, lo que a la vez coadyuva a reproducir el conjunto de las relaciones sociales en las que ellas desempeñan tareas

papeles de atención a las necesidades de los demás (Dowlin, 1980; Basaglia, 1983).

Para los hombres representan las señas de identidad de su hombría y la justificación del maltrato hacia la mujer, cuando no la búsqueda de consuelo en estimulantes, además de un acto de despecho contra la injusticia de la vida. Un espacio en el que ellos siguen siendo "los reyes".

Esto es, la evasión musical ayuda a sostener y reproducir las relaciones sociales estructuradas de la vida diaria a través de los mensajes mediados tal como son recibidos y entendidos. Pero a la vez se establece cierta distancia respecto de estas relaciones que tiene que ver con la importancia de la actividad de la recepción, pues la escucha puede ser una forma de relajación, una oportunidad para crear su propio tiempo y espacio, ajenas y ajenos a la esfera doméstica o al trabajo productivo —un tiempo privado que liberan temporalmente de las demandas cotidianas. La relectura e interpretación del efecto de los mensajes es doble, una forma de resistencia y protesta de una situación que las mujeres y los hombres experimentan como insatisfactoria, de carácter crítico en el plano del lenguaje simbólico, aunque sea parcial y no se articule como tal contra el conjunto de relaciones sociales estructuradas y asimétricas, experimentadas como insatisfactorias. Sin embargo, este aspecto crítico queda probablemente eclipsado por el carácter compensatorio de los mensajes que se escuchan; el significado transmitido infunde cierta seguridad a las oyentes y los oyentes, al satisfacer sus necesidades no atendidas o justificar sus relaciones genéricas, lo que les permite continuar sus vidas sin alterar las relaciones sociales que las caracterizan.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Sobre esta cuestión, ya estudiada en el caso de la telenovela, por ejemplo, no ahondaremos aquí; sin embargo, se desea dejar abierta la interrogante y la ambigüedad interpretativa.

Yes que así como se ha constituido el "carácter mexicano" (Ramos, 1980; Bartra, 1987; Ramírez, 1994; Pérez Montfort, 1994), también hay un "fundamentalismo macondista" que cohesiona la diversidad latinoamericana en estereotipos que remarcan la exaltación irracional, la afectividad y la violencia como supuesta esencia continental (García Canclini, 1995). Y dentro de este contexto, el machismo mexicano es una impronta fundamental y fundacional del carácter nacional (Monsiváis, 1994b). Las mujeres, por supuesto, entran en este modelo por la puerta chica y en la configuración genérica aparecen como las subordinadas.

En este marco general, las canciones que pueden llegar a ser himnos internacionales y panhumanos, sincronizan y desencadenan una especie de descarga que pone en contacto a las personas que mueven y conmueven (Serrano, 1980). No hay que olvidar que la creación y el arte son más populares "cuanto más se apega su contenido moral, cultural y emocional a la moralidad, la cultura y los sentimientos nacionales" (Gramsci, 1967: 120).<sup>35</sup>

Este estudio nos ha acercado a la violencia verbal y simbólica contra las mujeres, y a veces también contra los hombres, inscrita en el imaginario social a través del discurso cultural hegemónico sexuado y mediante mensajes prescriptivos cifrados en las letras de las canciones y retransmitidos por los medios de comunicación. Una herencia androcéntrica que legitima y justifica la subor-

<sup>35</sup> Por otro lado, algunos estudios señalan al anacronismo e inadecuación de ciertos estereotipos populares del "macho mexicano", arquetipos de las clases bajas plasmados en las ciencias sociales o en la literatura, toda vez que indican que las identidades, roles y relaciones de género son múltiples y cambiantes en función de las personas, el contexto y el momento (Gutmann, 1993, 1994). Asimismo, apuntan a posibles erosiones del machismo en general (De Barbieri, 1990). En todo caso se trata de aportaciones nuevas y de reciente factura que han de ampliarse, profundizarse y, sobre todo, documentarse.

nación y discriminación femenina mediante la desvalorización y adjudicación de maldad y la dominación masculina, entre el desprecio y el temor de los hombres hacia las mujeres, negadas durante siglos. Ahora cabría pensar qué hacer, ya que esta narrativa no sólo reproduce sino que perpetúa una determinada ideología, para, sin borrar las expresiones vivas de la cultura popular, poder revertir sus intenciones, revalorar la imagen de la mujer y superar el malestar del hombre, contribuyendo con ello a dignificar sus vidas, nuestras vidas. Ello sin caer, por supuesto, en la inversión de la estructura del poder existente a través de una nueva jerarquía, donde sólo se cambiara el sentido, sino construyendo sociedades plurales, abiertas, democráticas, tolerantes, no sexistas, donde se difuminara el poder y todos los actores sociales tuvieran su propia voz (Juliano, 1998), donde la identidad nacional y de género no fuera efímera, artificial y perjudicial, no sólo por sentido de justicia, sino por necesidad y deseo de humanismo.

No pudimos construir un país imaginario y sería demente insistir en hacerlo. México es éste, con esta población y esta historia; no podemos persistir en el empeño de sustituirlo por otro que no sea éste. La tarea es más simple: hay que hacerlo mejor. Pero desde adentro, no desde afuera. Sin negar lo que es, sino al contrario, tomándolo como lo que habrá de transformarse y desarrollarse a partir de sus propias potencialidades. Hay que reconocer de una vez para siempre al México profundo, porque si no se cuenta con él no hay solución que valga (Bonfil Batalla, 1994: 223).

Las canciones sirven para que nunca falten palabras y la boca no se quede pasmada ni atrapada la garganta en un silencio inoportuno que nada tiene para envolver las gracias femeninas o para acompañar las masculinas desgracias." (Miranda, 1984: 7).

## Bibliografía

---

- de Camp, Roderic, *La política en México*, México, Siglo XXI, 1995.
- Almond, Gabriel y Sidney Verba, *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton, University Press of Princeton, 1963.
- Aristóteles, *La política*, Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- Arrocho Velázquez, Sylvia, "Del bolero a la política. Mujer y música en América Latina", en *Nueva Sociedad*, núm. 95, Caracas, 1988.
- Badinter, Elizabeth, *XY, la identidad masculina*, Santa Fe de Bogotá, Norma, 1993.
- Baján, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- Balandier, Georges, *Antropología*, Barcelona, Península, 1975.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- Basaglia, Franca, *Mujer, locura y sociedad*, México, UAP, 1988.
- Basave Fernández del Valle, Agustín, *Vocación y estilo de México. Fundamentos de la mexicanidad*, México, Noriega/Limusa, 1990.
- Baudrillard, Jean, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Barcelona, Kairós, 1978.
- , *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- Bejar Navarro, Raúl, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 1988.
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general, I*, México, Siglo XXI, 1984.

- Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu/Murguía, 1986.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1991.
- \_\_\_\_\_, *México profundo*, México, Grijalbo, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_, y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia, 1977.
- Burin, Mabel, *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- Burke, Peter, "El descubrimiento de la cultura popular", en Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Europa moderna*, Barcelona, Altaya, 1997.
- Brandes, Stanley, *Metáforas de la masculinidad*, Madrid, Taurus, 1991.
- Calleja, Julián, *Los mejores corridos mexicanos*, México, El Libro Español, 1972.
- Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México, SEP, 1930.
- Castellanos, Pablo, *El nacionalismo musical en México*, México, Libros de México, 1969.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol.3, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Cirese, Alberto, "Ensayo sobre las culturas subalternas", en *Cuadernos de la Casa Chata*, núm. 24, México, 1979.
- Coll, Rosa, "Dejar de ser madre", en *Debate Feminista*, vol.6, México, 1993.
- Colombres, Adolfo, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987.
- Crespo, Antonio, "Comportamiento electoral: cultura política y racionalidad en los comicios de 1994", en *Nueva Antropología*, núm. 50, México, 1996.
- Chamorro, Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, Puebla, Premiá, 1983.
- Chase, Gilbert, "Un enfoque de la música latinoamericana", en *Studies in Ethnomusicology*, vol. I, Nueva York, 1961.
- Todorow, Nancy, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y la paternidad en la crianza de los hijos*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- Chomsky, Noam, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1975.
- Navis, Marta, "Boleros y erotismo: transgresión en 'La última noche que pasé contigo'", ponencia LASA, Washington, 1995.
- Barbieri, Teresita, "Sobre géneros, prácticas y valores: notas acerca de posibles erosiones del machismo en México", en Juan Manuel Ramírez (comp.), *Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana*, México, UNAM, 1990.
- Estupiñán, Argentina Ch., "La música popular frente a la mujer", en *Cultura*, núm. 11, Quito, 1981.
- la Peza, Carmen, "El bolero: nostalgia de una ciudad que nunca existió", en *Política y Cultura*, núm. 4, UAM, México, 1995.
- María y Campos, Armando, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares* (tt. I y II), México, INEHRM, 1962.
- Giménez, Catalina H., *Así cantaban la Revolución*, México, Conaculta/Grijalbo, 1991.
- Evoto, Daniel, "Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales", en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI/UNESCO, 1993.
- Roig, Mercedes, *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Estudios y notas sobre el romancero*, México, Colmex, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Romancero tradicional de América*, México, Colmex, 1990.
- \_\_\_\_\_, y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Colmex, 1986.
- Robry, George, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, Taurus, 1988.
- Rowlin, Colette, *El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*, México, Grijalbo, 1980.
- Lucrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1984.
- Hernández Perera, Manuel, "El macho y el machismo", en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1997.
- Hernández Poncela, Anna María, "La violencia del lenguaje o el lenguaje que violenta", en Silvia Elguea (coord.), *La otredad*, México, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, 1997.

- \_\_\_\_\_, *Mujeres, revolución y cambio cultural*, Barcelona, Anthropos, UAM, 2000a.
- \_\_\_\_\_, *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México Central y Centroamérica*, Madrid, Narcea, 2000b.
- \_\_\_\_\_, *Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos. Estereotipos de género en el refranero popular*, Barcelona, Anthropos, 2001 (en prensa).
- Fisher, Helen, *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres cómo están cambiando el mundo*, Madrid, Taurus, 2000.
- Franco, Jean, "Angst global en la ciudad letrada", en *Alteridades*, núm. 5, UAM-Iztapalapa, México, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE/Colmex, 1994.
- Frenk Alatorre, Margit, *Cancionero de romances viejos*, México, UNAM, 1961.
- \_\_\_\_\_, et al., *Cancionero folklórico de México. Coplas de amor folklórico*, México, Colmex, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Cancionero folklórico de México. Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, México, Colmex, 1977.
- Fromm, Erich, *L'art d'estimar*, Barcelona, Ediciones 62, 1978.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989a.
- \_\_\_\_\_, "La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular", en *Homines*, núm.6, San Juan de Puerto Rico, 1989b.
- \_\_\_\_\_, "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina", en *Iztapalapa*, núm. 24, UAM, México, 1991.
- \_\_\_\_\_, "Introducción: antropología y estudios culturales", en *Alteridades*, núm.5, UAM-Iztapalapa, México, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.
- García Meseguer, Álvaro, "El lenguaje y los sexos", en varios autores, *Nuevas perspectivas sobre la mujer*, Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, UAM, 1982.
- \_\_\_\_\_, *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*, Barcelona, Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la música popular en México (1896-1973)*, México, Extemporáneos, 1974.
- \_\_\_\_\_, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa (México-Extemporáneos), 1991.
- \_\_\_\_\_, Claes, *Popular Music in Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976.
- \_\_\_\_\_, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- \_\_\_\_\_, Havid D., *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Barcelona, Paidós, 1993.
- \_\_\_\_\_, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1983.
- \_\_\_\_\_, Margo (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_, Flores, Carlos, "El ingenio musical de la región citrícola de Nuevo León. Linares y su cultura popular", en *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de Historia de la Música de la Frontera Norte*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas/Programa Cultural de las Fronteras/Conaculta, 1989.
- \_\_\_\_\_, Amsci, Antonio, *La formación de los intelectuales*, México, Grijalbo, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1977.
- \_\_\_\_\_, Margaret E., "Gender, Roles and Relationships: Insight from Brazilian Popular Music", ponencia LASA, Washington, 1995.
- \_\_\_\_\_, Atiérrez Ávila, Miguel Ángel, *Corrido y violencia entre los afroestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Chilpancingo, Universidad Autónoma de Guerrero, 1988.
- \_\_\_\_\_, Matmann, Matthew C., "Los hombres cambiantes, los machos impenitentes y las relaciones de género en México en los noventa", en *Estudios Sociológicos*, núm. 33, México, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Los hijos de Lewis: la sensibilidad antropológica y el caso de los pobres machos", en *Alteridades*, núm.7, México, 1994.
- \_\_\_\_\_, Bermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, Hall, Stuart, "Notas para la desconstrucción de lo popular" y "En defensa de la teoría", en Samuel Raphael (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.
- \_\_\_\_\_, Ferrmes, Rafael, *Origen e historia del mariachi*, México, Kantún, 1982.
- \_\_\_\_\_, Berskovits, Melville, *El hombre y sus obras*, México, FCE, 1952.

- Hobsbwan, Eric, "The Invention of Tradition", en Eric Hobsbwan y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1987.
- Ibáñez Gracia, Tomás, "Representaciones sociales. Teoría y método", en Tomás Ibáñez Gracia (coord.), *Ideologías de la vida cotidiana*, Barcelona, Sendai, 1988.
- INEHRM (Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana), *La música de la Revolución*, México, 1985.
- Jarvie, I.C., "Nadel: sobre los fines de la antropología social", en Josep Llobera (comp.), *La antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Juliano, Dolores, "Cultura popular", en *Cuadernos de Antropología y Etnología*, núm. 6, Barcelona, 1985.
- \_\_\_\_\_, *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Barcelona, Horas y Horas, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Las que saben. Subculturas de mujeres*, Barcelona, Horas y Horas, 1998.
- Kahn, S.J. (ed.), *El contexto de cultura: textos fundamentales*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Kroeber, Alfred y Clyde Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Nueva York, Vintage Books, 1963.
- Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, México, Dirección General de Culturas Populares/Conaculta, 1992.
- Lamas, Marta, "¿Madrecita santa?", en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1997.
- Lau Jaiven, Ana, *La nueva ola de feminismo en México*, México, Planeta, 1987.
- \_\_\_\_\_, y Carmen Ramos Escandón, *Mujeres y Revolución (1900-1917)*, México, INEHRM, 1993.
- Lévi-Strauss, Claude, *Babbo Natale suppliziato*, Turín, s.e., 1967.
- Lombardi Satriani, Luigi Ma., *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, Nueva Imagen, 1988.
- López Austin, Alfredo, "La sexualidad entre los antiguos nahuas", en Pilar Gonzalbo (comp.), *Historia de la familia*, México, UAM/Instituto Mora, 1993.
- Llobera, Josep, "La canción popular como indicadora y reproductora de cultura: el caso del vallenato", en *Linguística y Literatura*, núm. 5, Medellín, 1982.
- Llobera, Josep, *La identidad de la antropología*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- Magis, Carlos H., *La lírica popular contemporánea*, México, Colmex, 1969.
- Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.
- Martín-Barbero, Jesús, *Comunicación masiva: discurso y poder*, Quito, Época, 1978.
- \_\_\_\_\_, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- \_\_\_\_\_, "La comunicación en las transformaciones del campo cultural", en *Alteridades*, núm. 5, UAM-Iztapalapa, México, 1993.
- Mattelart, Michèle, *Mujeres e industrias culturales*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Mayer-Serra, Otto, *El estado presente de la música en México*, Washington, Pan American Union, 1960.
- Mendieta Alatorre, Ángeles, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, UNAM, 1939.
- \_\_\_\_\_, *La mujer en la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1961.
- Mendoza, Vicente T., "La música tradicional", en varios autores, *México, cincuenta años de revolución, IV. La cultura*, México, FCE, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Corridos mexicanos*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, y Virginia R.R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.
- Miranda, Jorge (comp.), *Del rancho al bataclán. Cancionero del teatro de revista*, México, Museo Nacional de Culturas Populares/SEP, 1984.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en *Cuadernos Políticos*, núm. 30, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y Cultura*, núm. 12, UAM-Xochimilco, México, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Amor perdido*, México, Era, 1994a.
- \_\_\_\_\_, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en varios autores, *Historia general de México*, vol. II, México, Colmex, 1994b.

- Monzón, Ana Silvia, "El machismo. Mito de la supremacía masculina en Nueva Sociedad", núm. 93, Caracas, 1988.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana/Conaculta, 1989.
- Morillo Caballero, Manuel, *Romancero: selección, estudio y notas*, Madrid, Santillana, 1996.
- Museo Nacional de Culturas Populares, *Encuentro de trovadores. Mínimo cancionero*, México, Museo Nacional de Culturas Populares/Conaculta, 1992.
- Niño, Ángel, *Canciones populares*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1976.
- Nolasco, Margarita, "La antropología aplicada en México y su destino final: el indigenismo", en varios autores, *De eso que llamamos antropología mexicana*, México, ENAH, s.f.
- Novo, Salvador, "Literatura del pueblo", en Irene Vázquez Valle (introd. y selec.), *Cultura popular vista por las élites (antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, México, UNAM, 1953.
- Nugent, Daniel, "Popular Musical Culture in Rural Chihuahua: Accommodation or Resistance?", en John Calagione et al. (eds.), *Worker's Expressions. Beyond Accommodation and Resistance*, Nueva York, State University of New York Press, 1990.
- Orovio, Helio (pról., selec. y notas), *300 boleros de oro. Antología de obras cubanas*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1991.
- Palma, Milagros, *Nicaragua: Once mil vírgenes. Imaginario mítico-religioso del pensamiento mestizo nicaragüense*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1992.
- Pérez Martínez, Héctor, *Trayectoria del corrido*, México, s.e., 1935.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*, México, FCE, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994.
- Poniatowska, Elena, *Las soldaderas*, México, INAH, 1999.
- Pye, Luciand, "Cultura política", en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, t. III, Madrid, Aguilar, 1974.
- Amírez, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Grijalbo, 1994.
- Amón y Rivera, Luis Felipe, "El artista popular", en Isabel Arentz (relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI/UNESCO, 1993.
- Amos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1980.
- Auter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980.
- Bicci, Bitti et al., *La comunicación como proceso social*, México, Grijalbo, 1990.
- Briding, Alan, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1993.
- Rocha, Martha Eva, *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mujeres mexicanas, vol. IV. El Porfiriato y la Revolución mexicana*, México, INAH, 1991.
- Rowe, William y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, CNCA/Grijalbo, 1993.
- Safa, Helen, *The Myth of the Males as Breadwinner*, Colorado, Westview Press, 1994.
- Sahlins, Marshall, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Sakanassi, Manuel, "Música y compromiso", en *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de Historia de la Música de la Frontera Norte*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas/Programa Cultural de las Fronteras/Conaculta, 1989.
- Sanz Rueda, Carmela, "Aspectos metodológicos para un estudio de la comunicación interpersonal en la pareja", en varios autores, *Nuevas perspectivas sobre la mujer*, Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, UAM, 1982.
- Sau, Victoria, *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*, Barcelona, Icària, 1986.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1980.
- Shaff, Adam, *La alienación como fenómeno social*, Barcelona, Grijalbo, 1982.
- Serna, Enrique, "El charro cantor", en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1997.

- Serrano, Sebastià, *Signos, lengua y cultura*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- Stavenhagen, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual", en Rodolfo Stavenhagen *et al.*, *La cultura popular*, México, Premià, 1991.
- Stevens, Evelyn P., "Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica", en Anna Pescatelo (comp.), *Hembra y macho en América Latina*, México, Diana, 1977.
- Tapia Coman, Simón, *Música y músicos en México*, México, Panorama, 1992.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM, 1993.
- Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.
- Tylor, Edward Burnett, *Primitive Cultures*, Londres, Murray, 1871.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro, "Modernidad y música popular en América Latina", en *Iztapalapa*, núm. 24, UAM-Iztapalapa, México, 1993.
- Uranga, Emilio, *Análisis del ser del mexicano*, México, Robredo, 1952.
- Violi, Patrizia, *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Warman, Arturo, "México: cultura, tradición y modernidad", en *Coloquio de Invierno. Los grandes cambios de nuestro tiempo: la situación internacional, América Latina y México*, México, UNAM, 1992.
- Weber, Max, *Cultura y sociedad*, México, FCE, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Taurus, 1988.
- Zavala, Iris, "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero", en *Casa de las Américas*, núm. 179, La Habana, 1990.
- \_\_\_\_\_, *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

---

*Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar* —con una tirada de un mil ejemplares— se terminó de imprimir, en febrero de 2002, en los talleres gráficos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ubicados en av. Tláhuac 3428, col. Los Reyes Culhuacán, c.p. 09800, México, D.F.

En la impresión, a cargo de Victorino Barrientos Arellano, se utilizó papel bond ahuesado de 36 kg para los interiores y couché mate de 139.5 kg para la portada.

Foto de portada: los actores Raúl de Anda y Leonora Amar en una escena de la película *Bajo el cielo de Sonora* (1947).

Producción: Coordinación Nacional de Difusión/Dirección de Publicaciones/INAH.

Cuidado de la edición: Rosalba Aguirre Beltrán.

---

**L**as imágenes y papeles sociales de ser hombre y ser mujer se producen y reproducen a través de la canción popular tradicional mexicana en colaboración con los modernos medios de comunicación en nuestros días. ¿A qué obedecen estos mensajes que todo mundo conoce y su perpetuación en distintas épocas y en géneros diversos?

En estas páginas se realiza un análisis discursivo de la canción popular, desde el romance mexicanizado hasta la ranchera, cuyo eje es la construcción de la identidad de género como parte de la identidad nacional. Se profundiza en los por qué del discurso hegemónico cultural, intentando ir más allá de una primera interpretación superficial y victimista de las relaciones intergenéricas, así como llamar la atención sobre la violencia verbal y simbólica contra las mujeres, y a veces incluso contra los propios hombres, inscrita en el imaginario social a través del mencionado discurso.

¿Son las mujeres tan libres que se ha necesitado de este arsenal musical que legitima y justifica la subordinación y discriminación femenina mediante la desvalorización y adjudicación de maldad, y la dominación masculina entre el desprecio y el temor de los hombres hacia las mujeres?

