

36  
24°



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

ALGUNAS CARACTERISTICAS DE LA CANCION  
POPULAR MEXICANA CON TEMA DE FRACASO  
AMOROSO :

EL CASO DE JOSE ALFREDO JIMENEZ



**T E S I S**

Para Optar al Grado de :  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA  
HISPANICAS

P R E S E N T A :  
JUANA ANGELINA RAMOS MONTESINOS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ciudad Universitaria

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1996

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN iii

#### 1. LITERATURA POPULAR

- 1.1. Literatura popular 1
- 1.2. Literatura popular y tradicional 2
- 1.3. Literatura popular y literatura cuita 4

#### 2. CANCIÓN POPULAR MEXICANA

- 2.1. Canción popular mexicana 7
- 2.2. Géneros más importantes de la canción popular mexicana 9
  - 2.2.1. Canción ranchera 9
    - Tabla 1. Géneros de la canción popular mexicana 10
  - 2.2.2. Bolero 12
  - 2.2.3. Bolero ranchero 13
  - 2.2.4. Canción norteña 14
  - 2.2.5. Corrido 14
  - 2.2.6. Son y huapango 15
  - 2.2.7. El mariachi 18
- 2.3. Temas preferentes en la canción popular mexicana 20

#### 3. JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ EXPONENTE DE LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

- 3.1. Datos biográficos de José Alfredo Jiménez 27
- 3.2. Concepto de la música popular y su relación en la obra de José Alfredo Jiménez 29
- 3.3. Aspectos lingüísticos de uso popular en la obra de José Alfredo Jiménez 30
  - Tabla 2. Ejemplos del empleo de términos coloquiales en las canciones de José Alfredo Jiménez 31
  - Tabla 3. Ejemplos del empleo de diminutivos en las canciones de José Alfredo Jiménez 32
  - Tabla 4. Ejemplos del empleo de apócopeos en las canciones de José Alfredo Jiménez 32
  - Tabla 5. Ejemplos del empleo de expresiones coloquiales en las canciones de José Alfredo Jiménez 32
- 3.4. Producción artística de José Alfredo Jiménez por géneros 33
  - Tabla 6. Producción artística de José Alfredo Jiménez por géneros 34
- 3.5. Temas más importantes de la obra de José Alfredo Jiménez 36

4. EL FRACASO AMOROSO EN LAS CANCIONES DE JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ
  - 4.1. Descripción del corpus 40  
Tabla 7. Subtemas del fracaso amoroso 41
  - 4.2. Tipología del fracaso amoroso 42
    - 4.2.1. Escape por medio de "la borrachera" 44
    - 4.2.2. Llanto 47
    - 4.2.3. Ocultamiento del amor 48
    - 4.2.4. Autocompasión 50
    - 4.2.5. Deseo de venganza 51
    - 4.2.6. Autorecriminación 52
    - 4.2.7. Ruego 53
    - 4.2.8. Impotencia 54
  
5. ALGUNOS RECURSOS LITERARIOS EN LAS CANCIONES DE JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ
  - 5.1. Función de tópicos su uso y efecto en relación con la tipología del fracaso amoroso 56
    - 5.1.1. Escape por medio de "la borrachera" 57
    - 5.1.2. Llanto 58
    - 5.1.3. Ocultamiento del amor 60
    - 5.1.4. Deseo de venganza 62
    - 5.1.5. Ruego 64
    - 5.1.6. Impotencia 64
  - 5.2. Función de figuras retóricas su uso y efecto en relación con la tipología del fracaso amoroso 68
    - 5.2.1. Escape por medio de "la borrachera" 68
    - 5.2.2. Llanto 70
    - 5.2.3. Ocultamiento del amor 72
    - 5.2.4. Autocompasión 75
    - 5.2.5. Autorecriminación 77
    - 5.2.6. Ruego 78
    - 5.2.7. Impotencia 80

CONCLUSIONES 83

BIBLIOGRAFÍA 89

## INTRODUCCIÓN

Tomando en cuenta la trascendencia y características de la obra de José Alfredo Jiménez, tales como la amplitud, diversidad, calidad y significación dentro de la canción popular mexicana, se considera válido el tomarlo como muestra representativa del tema que se desarrollará en esta tesis.

Por otra parte, las obras de este compositor, exponente destacado del género popular, pueden llegar a constituirse en auténticos textos tradicionales. La idea anterior se apoya en los elementos de la obra de José Alfredo, que sirven como argumento de la aceptación y perdurabilidad que dicho autor ha logrado; tales como: el arraigo de los géneros musicales y temas que abordó, las peculiaridades y tratamiento que el autor le dio al tema del fracaso amoroso; así como los recursos literarios de los que se valió para la realización de su obra.

La tesis se dividió en 5 capítulos. En el primero, se revisan conceptos sobre la literatura popular, la literatura culta y la literatura tradicional, incluyendo las diferencias entre dichos conceptos. Lo anterior sirve como punto de partida para abordar lo que concierne a la canción popular mexicana, que es justamente de lo que trata el segundo de los capítulos. En éste, se exponen los elementos que definen y forman la canción popular mexicana: los géneros en que se ve inmersa y sus temas más importantes. En este capítulo, también, se presenta un esbozo sobre el mariachi, dada la importancia que ha tenido dentro de la música popular mexicana.

En el tercer capítulo, se trata la obra de José Alfredo. Primeramente, se presentan algunos datos biográficos; enseguida, se relaciona el concepto de música popular con la obra del autor, incluyendo también, para ello, algunos aspectos lingüísticos presentes en sus canciones. Como parte final, de este capítulo, se mencionan los temas y géneros que se abordan en dichas canciones.

En el cuarto, se describe el corpus de Jiménez referente al fracaso amoroso; asimismo, a través de la tipología que presenta, se expone la forma peculiar con la que el autor trató el tema.

Finalmente, en el quinto capítulo, se revisan y analizan algunos recursos literarios que intervienen dentro de la tipología del fracaso amoroso, así como las funciones que pueden llenar.

Con el desarrollo de los puntos anteriores, se pretende mostrar a José Alfredo Jiménez como un exponente representativo de la canción popular mexicana. Aunado a esto, también se quiere enfatizar ciertos rasgos introducidos por este autor en el manejo del tema del fracaso amoroso. También, se trata de hacer notar la importancia que los textos de tipo popular tienen dentro de la canción.

## CAPÍTULO 1

### LITERATURA POPULAR

#### 1.1. Literatura popular

Puede decirse, en términos muy generales, que la literatura popular es aquella que se relaciona con el pueblo o comunidad. Otra posibilidad más especializada para definir la literatura popular es tomar en cuenta o contrastar los modos diferentes en cuanto a la elaboración, temas, complejidad y formas, que dicha literatura tiene con respecto a la literatura culta.

Jakobson afirma que "La existencia de una obra folclórica, como tal, sólo empieza cuando ha sido aceptada por la comunidad".

La literatura popular, entonces, es la creación literaria aceptada, conservada y difundida por el pueblo en un determinado período. La gente memoriza y repite sin alteración una obra individual que es del gusto de la comunidad.

Entre las muchas manifestaciones literarias que pueden considerarse como populares se encuentran ejemplos de: la canción ranchera, los romances, las adivinanzas, el corrido, las coplas, etc.

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson, "El folklóre como forma específica de creación", *Ensayos de poética*. Pág. 8.

### 1.2. Literatura popular y tradicional

Ya se dijo que, en primer lugar, la literatura popular es aquella que es aceptada por la comunidad. En dicha aceptación, la gente repite y memoriza las obras populares pero sin alterarlas. Según Menéndez Pidal, cuando se refiere a la poesía popular, menciona que: "El pueblo repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla"<sup>2</sup>.

Es decir, la comunidad adopta un papel pasivo ante una creación individual, aunque corresponde a sus valores y no se adueña de ella.

Junto a esta literatura popular existe otra clase de literatura que está más arraigada en la memoria de todos; el pueblo se apropia de ella, y al repetirla, lo hace activamente, recreándola o incorporándola a su propia imaginación; con ello, la gente llega a considerarse parte del autor<sup>3</sup>.

La relación entre literatura popular y tradicional es que la segunda puede partir de la primera. Si lo popular posee características que nos remiten a una estética común, la colectividad optará por su conservación; para que ésta se logre, se requiere que lo creado mantenga las características con las que fue admitido pero que, al mismo tiempo, tenga posibilidad de variaciones y se revitalice, esto es, que forme parte de la

---

2 Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y tradicional", : *Los romances de América*. Pág. 80.

3 Ibid.

tradición. En otras palabras, lo popular es potencialmente algo tradicional, lo que tiene la facultad de heredarse y transmitirse, recreándose.

Así, por ejemplo, los cantos infantiles de origen español, que a su vez tenían un origen paneuropeo, tales como: La pájara pinta, La víbora de la mar, Doña Blanca, etc., que fueron traídos a América desde la época colonial, tuvieron aceptación en la comunidad del Nuevo Mundo, y poco a poco se transformaron en algo tradicional.

En ocasiones, lo tradicional se ha asociado con lo folclórico, por ejemplo, Mercedes Díaz Roig afirma, primeramente, que el folclor se divide en dos aspectos; uno, el que se refiere a las costumbres de la comunidad y otro, el que se refiere a la literatura. Agrega la autora que las manifestaciones folclóricas, que tienen que ver con el segundo aspecto, poseen una transmisión que no es:

...ni estática y tiene dos aspectos fundamentales que la caracterizan: la conservación y la variación. Una y otra, son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional"<sup>4</sup>

Lo tradicional impone su rasgo de colectividad, ya que el pueblo al hacer suya una obra individual, se considera también como creador. Con ello, entonces, el autor se ve limitado, o mejor dicho, éste se confunde con la comunidad, pierde importancia, junto a lo que la gente ya ha recreado.

---

4

Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*. Pág. 2.

Es por ello que lo tradicional ha sido llamado anónimo, por las diversas creaciones individuales que se entrecruzan<sup>5</sup>.

Las condiciones espacio-temporales, tales como la moda o la región, hacen variar una obra tradicional, de modo que se da la posibilidad de crear tradiciones distintas, con lo que se reafirma que lo tradicional es algo que va más allá de la aceptación de una obra por el pueblo, la tradición es dinámica y recreativa.

### 1.3. Literatura popular y literatura culta

Tanto en la literatura popular como en la literatura culta existen elementos comunes, pero también, características propias ya sea estilísticas, temáticas o léxicas. Mercedes Díaz Roig opina que la lírica popular refleja modas literarias, y que en cuanto a la temática, este tipo de literatura plasma el sencillo mundo campesino o el ambiente netamente ciudadano:

Linda tierra michoacana  
eres una hermosa jicara de sol

Es por eso que es mi orgullo  
ser del barrio más humilde

Añade la autora que en la literatura popular es común el lenguaje popular:

Ya te miro que te estás deschavetando  
si fuera asté tan changa...<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ramón Menéndez Pidal. *Op. Cit.* Pág. 78.

<sup>6</sup> Mercedes Díaz Roig, "Panorama de la lírica popular mexicana", Caravelle (48), 1987. Pág. 28.

Por su parte, la lírica culta, en el caso de la poesía provenzal, por ejemplo, "se daba una compleja versificación y la temática se refería a la humilde sumisión del poeta a la mujer, siempre altiva y desdenosa"<sup>7</sup>.

Un fenómeno destacado es que ambas literaturas han coexistido. Especialmente, en varias épocas de la literatura española como: la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco (Siglos de Oro).

En la Edad Media, por ejemplo, Gonzalo de Berceo toma formas juglarescas de un estilo popular:

Era en una tierra un omne labrador  
que usava la reia más que otro lavor;  
más amava la tierra que non al Criador  
era de muchas quisas omne revolvedor

(Milagros de Nuestra Señora)

Para reafirmar la combinación de lo popular con lo culto, Margit Frenk dice que durante el Renacimiento los poetas cultos también usaron la lírica popular "...se desprendía la estrofitita inicial de la canción y se la desarrollaba nuevamente en el estilo de la poesía culta al uso sazonado a veces con rasgos popularizantes"<sup>8</sup>. Para ejemplificar lo anterior, la autora cita algunos textos del cancionero de Herberay des Essart:

---

<sup>7</sup> Margit Frenk, *Lírica hispánica de tipo popular*. Pág XI.

<sup>8</sup> Ibid.

Niña, erguidme los ojos  
 que a mi enamorado han.  
 No los alcéis desdeñosos,  
 sino ledos y amorosos,  
 que mis tormentos penosos  
 en verlos descansaran

De la misma manera, en el Siglo de Oro dicha coexistencia se manifiesta, por ejemplo, en la poesía de Luis de Góngora:

Entrase el mar por una arroyo breve  
 que a recibille con sediento paso  
 de su roca natal, no sólo en poco vaso  
 mas su ruina bebe

(Soledad segunda, manera culta)

La mas bella niña  
 de nuestro lugar  
 hoy viuda y sola  
 y ayer por casar  
 viendo que sus ojos  
 a la guerra van  
 a su madre dice  
 que escuche su mal

(Romancillo, manera popular)

Así pues, puede observarse que la relación entre literatura popular y tradicional es de implicación recíproca; lo popular puede convertirse en tradicional, y esto segundo, presupone la existencia de lo primero.

Por su parte, la literatura popular o tradicional y la literatura culta se asocian por el fenómeno de la coexistencia, lo cual permite que dichas manifestaciones, se equiparen momentáneamente en su opuesto.

## CAPÍTULO 2

### LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

#### 2.1. Canción popular mexicana

Juan S. Garrido afirma que "La canción, para que pueda llamarse así, debe ser una melodía fácil al oído y tan sencilla que pueda ser cantada por cualquier persona después de oírla una o dos veces"<sup>1</sup>

El autor en su definición incluye un elemento característico de lo popular, puesto que el hecho de que la gente repita una canción, significa que ya la está aceptando. Recuérdese que lo popular implica, en primer lugar, que una obra tenga una aceptación colectiva.

La canción popular mexicana es aquella que expresa el sentir del pueblo en México, se apega a los ritmos, modalidades y géneros que se han arraigado en tierra mexicana tales como: el bolero, el huapango, el son, etc. Así, son canciones populares mexicanas: Cenizas, El son de la Negra y El Querreque. En este aspecto hay que entender el concepto de pueblo, en su sentido más amplio, no sólo los sectores inferiores de la sociedad.

La conformación de la canción mexicana tiene una influencia fundamentalmente española, desde los cantos religiosos transmitidos por los misioneros, hasta la música profana introducida por los soldados conquistadores y los compositores peninsulares. Otro elemento que enriqueció los géneros folclóricos en México, además

---

<sup>1</sup> Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*. Pág. 189.

del sustrato indígena, fue la música africana la cual se transmitió a América a través de los esclavos traídos de ese continente.

Sin embargo, lo que constituye a la canción popular mexicana como tal, en la época moderna, tiene también influencia de la ópera italiana, espectáculo que llega a México a principios del siglo XIX. "Todos los elementos formales de la ópera fueron asimilados no sólo por la aristocracia, sino también por el pueblo de México: idioma, versificación, orquesta, cantantes, estilo, etc."<sup>2</sup> Esta influencia italianizante dota a la canción de México de un sentimentalismo y romanticismo, los cuales aunados a la propia personalidad del pueblo y a las interpretaciones tanto de cantantes, trovadores provincianos y filarmónicos profesionales, crean una expresión musical que se constituye como representativa de lo mexicano.

La canción mexicana es, entonces, un producto del mestizaje, el cual, es causa principal de una gama extensa de formas. Así, coexisten variados instrumentos musicales: guitarras, violines, arpas, flautas, trompetas, etc. Asimismo, los ritmos son diversos, ya que cada región del país se distingue por alguno en particular: las polcas en Nuevo León, los sones en Veracruz, los huapangos en Hidalgo. Dicha variedad se hace extensiva también en el número de integrantes de los grupos que la interpretan, ya que pueden ser solistas o tríos y grupos mayores como las bandas o el mariachi.

---

<sup>2</sup>

Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional en México*. Pág. 93.

El pueblo de México, como el de cualquier parte, ha integrado el canto a diversas actividades de su vida, desde sus quehaceres cotidianos, hasta todo tipo de festejos.

## **2.2. Géneros más importantes de la canción popular mexicana**

Como puede observarse en la tabla 1, la clasificación de los géneros de la canción mexicana resulta sorprendente por su amplitud y revela la trayectoria que ha tenido. De esta extensa gama, los géneros que se consideran de mayor importancia, por su difusión actual son: el bolero, el bolero ranchero, la canción ranchera, el corrido, el son, el huapango y la canción norteaña. Debido a su importancia en el bolero ranchero, en la canción ranchera y en el son, se desarrolla un apartado sobre el mariachi.

### **2.2.1. Canción ranchera**

Esta canción tiene un origen rural, y según Vicente T. Mendoza, surge como una necesidad de expresión que los habitantes del campo tenían cuando regresaban de sus labores. Esta canción de las ranherías no fue conocida como canción ranchera, sino hasta la aparición del mariachi, el cual constituye el elemento que define el término<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>

Ibid.

Tabla 1. Géneros de la canción popular mexicana.

Jas Reuter <sup>4</sup>	Juan S. Garrido <sup>5</sup>	Mario-Kuri y Vicente Mendoza <sup>6</sup>	Vicente T. Mendoza <sup>7</sup>
marchas valeses danzas habaneras huapangos lentos boleros canciones rancheras	corridos sones costeñas yucatecas abajañas	bolero ranchero de Jalisco mexicana michoacana norteña oaxaqueña ranchera de la revolución corrido chilena huapango son jarocho extranjera arraigada en México histórica humorística infantil navideña romántica urbana trova yucateca	simple romántica y sentimental ranchera semiculta con estribillo altaña bajaña serrana llanera norteña jalisciense oaxaqueña costeña suriana michoacana veracruzana del Bajío yucateca mañanitas serenatas religiosas humorísticas históricas eróticas polcas chotisese valeses redovas marchas danzas habaneras de arrieros de soldados de estudiantes

<sup>4</sup> Jas Reuter, *La música popular de México*. Pág. 135.

<sup>5</sup> Juan S. Garrido. *Op. Cit.* Pág. 189.

<sup>6</sup> Mario-Kuri, *Cancionero popular mexicano*. Pág. 611.

<sup>7</sup> Vicente T. Mendoza. *Op. Cit.* Pág. 94.

La canción ranchera ha sido un fenómeno similar al del bolero, en cuanto a su productividad y divulgación. En lo primero, el número tanto de intérpretes modernos: Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía, Cuco Sánchez, Lucha Villa, como de compositores: Ramón Inclán, Tomás Méndez, Luis Pérez Meza, Pedro Galindo, ha sido bastante amplio.

En el segundo aspecto, la canción ranchera fue difundida especialmente por el cine, incluso más que el bolero. Yolanda Moreno afirma que las canciones de este género contribuyeron a fijar el estereotipo de la cinematografía nacional: el charro cantor<sup>8</sup>. Algunas películas que ejemplifican lo anterior son: Jalisco nunca pierde, (1937) y Allá en el rancho grande, (1936). Continúa diciendo la autora que "toda una industria con un perfecto engranaje se forjó en torno a la comedia ranchera".

No obstante, el cambio más representativo y que al mismo tiempo significa que este género tenga una divulgación determinante, es el surgimiento del bolero ranchero es decir, cuando el mariachi absorbe el género del bolero. Este fenómeno implica que la oposición rural-urbano, entre canción ranchera-bolero, desaparezca, y al mismo tiempo, permita la coexistencia de ambos géneros<sup>9</sup>. Y no sólo eso, sino que da pie a que la canción ranchera incremente su popularidad, hasta alcanzar difusión nacional.

---

<sup>8</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular en México*. Pág. 81.

<sup>9</sup> Mónica Lavín, "Cantos entre mareas", *Memoria de papel*, (11) 1994. Pág. 82.

### 2.2.2. Bolero

La principal influencia que tiene este género es de la música cubana, en sus modalidades de danzón y de bolero. En México, el bolero se difundió en los años cuarenta con extraordinaria fuerza. El trío más representativo fueron "Los Panchos", quienes interpretaron canciones como: Sin un amor, Un siglo de ausencia, etc. El bolero promovió una forma de vida que se llamó bohemia, la que se distinguió por exaltar los defectos o virtudes de la mujer. Este género alcanzó popularidad, fundamentalmente en las áreas urbanas.

Dicha popularidad ha perdurado a lo largo del tiempo, las interpretaciones de "Los Panchos", además de otros tríos como "Los Ases", "Los Tres Caballeros", etc. son reproducidos, o mejor dicho imitados en serenatas, festejos y centros de espectáculo. El bolero no sólo ha sido interpretado por tríos, sino también por solistas, tales como Pepe Jara, Marco Antonio Muñoz, entre muchos otros.

Del mismo modo, la cantidad de compositores es muy grande: Wello Rivas, Rubén Fuentes, Juan Bruno Terraza, Chucho Monge, Fernando Z. Maldonado, Marcela Galván, etc. Los medios de comunicación masivos han contribuido, también, a la divulgación del género, por ejemplo, algunos boleros como: Carne de cabaret, (1939); Pervertida, (1945) y Cortesana, (1947), son temas de películas, que en términos cinematográficos, recibieron el nombre de boleros gangster o bolero cabaretero<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Yolanda Moreno Rivas. Op. Cit. Pág. 83.

### 2.2.3. Bolero ranchero

Este género tuvo origen en la década de los cincuenta, y se dice, que fue creado por Rubén Fuentes, arreglista de José Alfredo Jiménez, según lo afirma Vicente Mendoza<sup>11</sup>.

Por su parte, Pablo Dueñas sostiene que el bolero ranchero se basa en el beguin, variante musical del autor Cole Porter, quien adoptó nuevas armonías al bolero tradicional<sup>12</sup>.

El bolero ranchero, como ya se dijo, está ligado a la canción ranchera, y el gran éxito que este nuevo estilo tuvo, se debió al sello particular del romanticismo urbano, logrado con el acompañamiento del mariachi, el cual sustituyó al trío tradicional. Dentro de esta modalidad, agrega Dueñas, la primera grabación de un bolero ranchero fue realizada por Pedro Infante, interpretando Amorcito corazón.

Otros cantantes que siguieron a Infante fueron: Emilio Gálvez, Carmen Negrete y Fernando Fernández, quienes no lograron superarlo. No es sino hasta la aparición de Javier Solís cuando el género llegó a consolidarse, ya que sus interpretaciones demostraron que cualquier bolero tradicional podía ser acoplado al mariachi. De este modo, surgieron otros cantantes que continuaron la propagación del bolero ranchero: Dora María, María Elena Sandoval, Lucha Villa, Juan Mendoza, y recientemente, Vicente Fernández.

---

11 Vicente Mendoza, *Cancionero popular mexicano*, T. 1. Pág. 15.

12 Pablo Dueñas, *Bolero. Historia documental del bolero*. Pág. 28.

#### 2.2.4. Canción norteaña

La música norteaña se formó en la segunda mitad del siglo pasado y principios del presente, con elementos de la música regional ya mexicana y los modelos importados de Europa central (la mazurca, el chotis, la varsovia, y predominantemente, la polca). Los instrumentos utilizados en este género son: el acordeón, la guitarra de seis cuerdas, llamada bajo sexto, el contrabajo y la redova, que se ha incluido últimamente. Las regiones del país que comprende este género son: Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y partes de Durango y San Luis Potosí.

La canción norteaña se distingue por su constante variedad, "no sólo vive de unas pocas docenas de piezas tradicionales, sino que incrementa una constante actividad de compositores populares", señala Reuter<sup>13</sup>.

#### 2.2.5. Corrido

Según Vicente T. Mendoza<sup>14</sup> el corrido es un género épico-lírico-narrativo, que relata los sucesos que tocan poderosamente la sensibilidad de la colectividad. En el corrido, continúa diciendo el autor, el elemento épico es herencia del romance español; lo narrativo se debe a que se crea una historia para el pueblo; y lo lírico, se refiere a relatos sentimentales, principalmente, amorosos.

---

<sup>13</sup> Jas Reuter, *La música popular de México*. Pág. 182.

<sup>14</sup> Vicente T. Mendoza. *Op. Cit.* Pág. IX.

En cuanto a su origen, o mejor dicho a su conformación ya en plenitud, el corrido tiene dos etapas fundamentales: la primera, que comprende el último cuarto del siglo XIX, y principios del XX, en la que se narran las hazañas de los rebeldes contra Porfirio Díaz, y la segunda, que engloba la época de la Revolución maderista, hasta la caída de Díaz<sup>15</sup>.

Algunos títulos de corridos revolucionarios son: Corrido de Madero, Corrido de la toma de Zacatecas y Corrido de la perra valiente.

Actualmente, el corrido es de tema predominantemente novelesco, como Rosita Álvarez y llega a tocar asuntos sobre los narcotraficantes, en estilo popular.

#### 2.2.6. Son y huapango

Reuter define al son como música profana y festiva típicamente mestiza<sup>16</sup>. El son es un género de origen español que combina la música instrumental con el canto y el baile, en el que la guitarra, en su multitud de variantes regionales, es el instrumento con el que más frecuencia se le asocia. Aunque también participan violines, jaranitas, guitarrón y arpa, instrumento que se utiliza principalmente en los estados de Jalisco, Colima, Michoacán y Guerrero.

---

<sup>15</sup> Ibid. Pág. XVI.

<sup>16</sup> Jas Reuter. Op. Cit. Pág. 156.

El son representa uno de los géneros más genuinamente mexicanos, ya que conserva sus rasgos regionales, y los músicos poseen facultades empíricas. Sordo Sordi opina: "the son is the heart of México's instrumental folk music"<sup>17</sup>.

El término son parece ser ambiguo, ya que en una época (hacia el siglo XVIII) el nombre genérico de son se utilizó para todo lo producido en el país: cancioncillas, coplas, seguidillas, etc. A partir del México postrevolucionario, cuando surge la necesidad política de identificar o definir lo mexicano, entonces se consolidan los estereotipos regionales.

Así, el son se clasifica por su distribución geográfica: son jarocho, en Veracruz, son oaxaqueño, son guerrerense, cuyas denominaciones locales son "gustos" y "chilenas", son abajeño, en Michoacán, Colima, Nayarit y Jalisco, que al mismo tiempo es son jalisciense, en la parte norte de los últimos tres estados. Por último, tenemos al son de la Huasteca, mejor conocido como Huapango, este género comprende los Estados de: Tamaulipas, Hidalgo, parte de San Luis Potosí, norte y centro de Veracruz, y la sierra de Puebla.

El término huapango deriva de la raíz náhuatl cuauhpango, la cual designa el lugar donde se coloca un tablado de madera para bailar<sup>18</sup>. La característica más importante de huapango es el ritmo, ya que es lo que otorga la vivacidad del género. Dentro de

---

<sup>17</sup> Sordo Sordi. *Apud*, Claes af Geijestam, *Popular music in Mexico*. Pág. 22.

<sup>18</sup> Yolanda Moreno Rivas. *Op. Cit.* Pág. 42.

éste, existe una técnica especial llamada del "abanico", en la que el rasgueo se ejecuta con un movimiento relativamente lento de la mano derecha, con los dedos extendidos y pasándose uno por uno sobre todas la cuerdas.

Los instrumentos empleados en el huapango son: el violín solo, la jarana, también llamada requinto y la guitarra huapanguera<sup>19</sup>.

Existe otra modalidad de Huapango, llamado huapango lento, el cual fue el resultado de la mezcla de son huasteco con la canción mexicana del campo y la canción ranchera comercial. Claes af Geijestam lo define así:

There are songs of fairly recent composition, written in huapango rythm, that preserve to an extent the gay and picaresque character of sones. Huapangos lentos are performed by commercial groups in a variety of "authentic" styles, and by troubadours with guitar accompainment<sup>20</sup>.

De los sones mencionados, el son jalisciense es sin duda el más conocido; su acompañamiento a cargo del mariachi (y no por los instrumentos del abajeño: dos violines, vihuela, jarana y arpa) le han dado una gran difusión, ya que este conjunto no sólo se ha desenvuelto en la República Mexicana, sino también internacionalmente.

---

<sup>19</sup> Thomas Stanford, *La música de México*. Pág. 28.

<sup>20</sup> Claes af Geijestam. *Op. Cit.* Pág. 32.

### 2.2.7. El mariachi

La versión más conocida sobre el origen del término mariachi es la que lo hace derivar del francés mariage (boda) "por haber sido las bodas ocasiones constantes para que los conjuntos acompañaran bailes en una región donde había habido una cierta influencia francesa"<sup>21</sup>. No obstante, Félix Ramos Duarte en su Diccionario de mexicanismos, publicado en 1895, introduce la palabra dándole el significado de "fandango" o "baile de la gente del pueblo"<sup>22</sup>.

Los instrumentos primitivos del mariachi eran dos violines, una vihuela chica, un guitarrón, un arpa y una tambora. Después se suprimió la tambora y poco a poco fue desapareciendo el arpa, y en su lugar, se introdujeron una guitarra y dos trompetas.

Se puede considerar como fundador del mariachi a Cirilo Marmolejo, aunque se haya difundido la idea de que fue Gaspar Vargas. La explicación a esto es la siguiente: Marmolejo llega a México en 1920 al lugar que hoy se conoce como Garibaldi. La música de mariachi como tal no se conocía, resultaba una música bravia y agresiva. Marmolejo, entonces comienza a difundir el estilo del mariachi, que ya no sólo interpreta lo regional tradicional, sino que incluye otros géneros como: la polca, el huapango, el vals, etc<sup>23</sup>. Esto nos conduce a pensar que aunque Gaspar Vargas, funda un grupo regional en 1898, como señala Juan S. Garrido, dicho grupo

---

21 Jas Reuter. Op. Cit. Pág. 178.

22 Félix Ramos Duarte, Diccionario de mexicanismos. Apud, Juan S. Garrido. Op. Cit. Pág. 66.

23 Mónica Lavín. Op. Cit. Pág. 78.

no tiene aún las características de lo que constituye a un mariachi actual como tal.

El mariachi moderno se ha convertido en una fusión compleja de ritmos. Se retoman tres etapas principales, señaladas por Mónica Lavín, las cuales se consideran que han contribuido a este fenómeno. El mariachi comienza interpretando música de su región y ajustes de música de otras zonas del país, después toca música especial para mariachi, prosigue con las canciones rancheras y continúa con el bolero ranchero<sup>24</sup>.

Se considera importante agregar a estas tres etapas, las interpretaciones de mariachi a piezas de música clásica, lo que significa una modificación de lo tradicional, ya que algunos grupos de mariachi aprenden a leer partituras, y sobre todo, que se adapta un tipo de música nada relacionado con lo folclórico.

La música de mariachi sigue siendo del gusto de la gente para diversas ocasiones: serenatas, funerales, borracheras, rezos, ferias, etc. Asimismo, los medios de comunicación han sido determinantes en la consolidación de esta música, presentándola como representativa de la música mexicana. La internacionalización y fama del mariachi han provocado que surjan grupos de este tipo en los Estados Unidos y algunos países de Sudamérica.

---

24 Ibid.

### 2.3. Temas preferentes en la canción popular mexicana

De manera general, se puede decir que en el bolero, el bolero ranchero, la canción ranchera, y en algunos sones, el tema más abundante parece ser el asunto amoroso. Dicho tema, en la mayor parte de los casos, se presenta con implicación de amor feliz o de amor desdichado. Dentro del primer tipo, se pueden identificar unas cuantas situaciones<sup>25</sup>:

- a) Cuando el amante se declara felizmente enamorado:

Eres la gema que Dios convirtiera en mujer  
para el bien de mi vida,  
por eso quiero cantar y gritar que te quiero  
mujer consentida

(Gema, Güicho Cisneros)

- b) Cuando dentro del caso anterior se incluye el elogio a la amada:

El sauce y la palma se mecen con calma,  
sus hojas se visten, de un nácar azul  
hermoso sombrío del sauce y la palma,  
alma de mi alma, ¡qué linda eres tú;  
(El sauce y la palma, Luis Pérez Meza)

- c) Cuando el amante feliz está dispuesto a soportar algún agravio:

---

25

Los ejemplos de canciones mostrados a lo largo de esta tesis están tomados del *Cancionero popular mexicano*. En este capítulo, las canciones que no incluyen autor son obras tradicionales.

¡Que te deje yo que va!  
 es que envidian nuestro amor,  
 que haga caso yo, ¡qué va!,  
 me critican por ardor  
 (¡Qué va!, Fernando Z. Maldonado)

Mientras que dentro del segundo tipo, es decir, en el amor desdichado, las posibilidades son cuantiosas; el que ama es preso de complejas situaciones: se humilla, se denigra, protesta o agrade. Aunque, a pesar de la reacción, inevitablemente sufra:

- a) Cuando el amante declara su amor, pero al mismo tiempo se humilla:

Te quiero, te quiero  
 sin remedio y sin medida  
 te quiero para el resto de mi vida  
 no importa lo que tenga que sufrir  
 (El vicio, Gabriel Ruiz y J. A. Zorrilla)

- b) Cuando el amor es pasional y el que ama está dispuesto a soportar cualquier castigo o pena, incluso la muerte:

Aunque la vida me cueste, llorona,  
 no dejaré de quererte  
 (La llorona)

- c) Cuando a pesar de los desprecios se insiste en el amor:

Si por pobre me desprecias  
 yo te concedo razón,  
 yo no te ofrezco riquezas  
 te ofrezco mi corazón  
 a cambio de mis pobrezaas  
 (La Malagueña, Elpidio Ramírez)

- d) Cuando hay una separación y el que ama adopta una actitud de despecho:

Cuando pases por el puente  
 no bebas agua del río.  
 No dejes amor pendiente  
 como dejaste al mío.  
 Mañana me voy mañana,  
 mañana me voy de aquí  
 y el consuelo que me queda  
 que se han de acordar de mi  
 (El quehite)

- e) Cuando la separación se presenta como algo que resulta inexplicable y es dolorosa para el enamorado:

Por eso me pregunto  
 al ver que me olvidaste  
 ¿Por qué no me enseñaste,  
 cómo se vive.. sin ti?  
 (Tú me acostumbraste, Frank Domínguez)

Pero cómo le explico a a mi corazón  
 cuando extraña en las noches  
 tu piel tu voz,  
 y latiendo pregunta por que razón  
 tú de mi te alejaste  
 (Yo lo comprendo, Roberto Cantoral)

- f) Cuando el fracaso amoroso lleva consigo una recriminación:

Grabé en la penca del maguey tu nombre,  
 unido al mío, entrelazados..  
 ahora dices que ya no te acuerdas,  
 que nada es cierto, que son palabras  
 (La ley del monte, Fernando Z. Maldonado)

- g) Cuando el amante ha sido muy lastimado y reacciona con resentimiento:

Y si pretendes remover las ruinas  
 que tú mismo hiciste,  
 sólo cenizas hallarás de todo lo que fue  
 mi amor  
 (Cenizas, Wello Rivas)

- h) Cuando, como en el caso anterior, dicho resentimiento se torna vengativo y burlón:

De lo poco que tengo  
te daré una limosna,  
como a cualquier mendigo,  
pero en cosas de amores  
ya no cuentes conmigo

(Una limosna, Indalecio Ramírez)

En el caso específico de la canción norteaña, son frecuentes las "canciones contestadas" en las que dos personas expresan su recíproco interés mediante el recurso algo tortuoso de intercambiar toda clase de frases denigrantes. " Un hombre y una mujer se cortejan con frases de despecho", señala Reuter, quien además ejemplifica este aspecto<sup>26</sup>:

El:

Hoy me sales presumiendo  
con falditas de catrina  
y pa' que te vea la gente  
vas y vienes a la esquina,  
se ve que donde trabajas  
te aflojan buena propina

Ella:

Esta faldas que tú dices  
que compré con mis propinas  
me las ha comprado un hombre  
que pagó con plata fina  
él si es hombre de trabajo  
y no vicioso de cantina

---

26 Jaa Reuter. Op. Cit. Pág. 188.

Por lo que respecta a los corridos de tema no épico-histórico, atendiendo a la clasificación que hace Vicente T. Mendoza en su libro sobre el corrido mexicano<sup>27</sup>, se pueden identificar temas muy particulares que tratan de:

a) Tragedias pasionales:

Su mama se lo decía:  
ya viste hijita querida,  
por andar de pizpireta  
te había de costar la vida  
(Rosita Alviréz)

b) De animales, en donde se resaltan sus cualidades, como es el caso de los corridos de caballos:

Era lindo mi caballo  
era mi amigo más fiel  
ligerito, como el rayo,  
era de muy buena ley  
(El cantador)

c) De maldiciones:

Hijo de mi corazón,  
por lo que acabas de hablar,  
antes de que raye el sol  
la vida te han de quitar..  
Y a ese mentado Felipe  
La maldición lo alcanzó  
y en las tranças del corral  
el toro se lo llevó  
(El hijo desobediente)

Además, actualmente, existen los corridos que narran los procesos migratorios de mexicanos a Estados Unidos y sus implicaciones: condiciones de vida de los indocumentados, la

---

<sup>27</sup> Vicente T. Mendoza. Op. Cit. Pág. XXXIV.

nostalgia por la tierra, etc. Más recientemente, el corrido recurre a los temas de narcotráfico y violencia, menciona Mónica Lavín<sup>28</sup>.

Así pues, tanto la canción norteña como el corrido han sido bien acogidos por el pueblo, ya que temas, como los anteriores, han permitido que la comunidad haya visto reflejada su realidad.

En el caso específico de algunos sones no es posible establecer un tema único por su estructura muy particular en coplas, siendo preferible tratarlo por ideas separadas. Como ejemplo de esta particularidad tenemos el son El cuatro y La quasanga:

A) Este es el cuatro mentado,  
el rey de todos los sones,  
querido de las mujeres,  
y apreciado de los hombres

B) ¡Qué de doces, qué de treces  
qué de malillas y ases!  
chinita que mal me pagas,  
pero tú sabes lo que haces  
(El cuatro)

En la copla A se hace referencia y elogio al título del son, mientras que en la copla B) se trata un asunto amoroso, en el que el amante hace un reproche.

A) Ay la..  
 Huasteca es tierra santa  
 donde Dios formó su nido,  
 allá donde el tordo canta  
 muy prolongados silbidos

B) Cuando estoy en mis excesos  
 contigo en grande emoción,  
 quisiera comerte lento,  
 arrancarte el corazón  
 para comérmelo a besos

(La guasanga)

En la copla A) se describe a la región de la Huasteca y en la B) habla el amante apasionado que declara su amor.

Como ya se mencionó, solamente algunos sonos tienen la característica de tratar ideas separadas, por lo que en algunos otros se identifican temas únicos, como ejemplo de ello tenemos los sonos El cascabel y La vaquilla, en el primero se trata el cariño que se tiene por una pertenencia personal y en el segundo se describe la actividad ganadera, cuya protagonista, en este caso, es una vaquilla:

A mi no me lo dió nadie  
 mi dinero me costó  
 y quien quiera un cascabel  
 que lo compre como yo

(El cascabel)

Le dirás al caporal  
 que se venga por el plan  
 que mancuerne la vaquilla  
 con el cabestro galán

(La vaquilla)

## CAPÍTULO 3

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ EXPONENTE DE LA CANCIÓN POPULAR  
MEXICANA**3.1. Datos biográficos de José Alfredo Jiménez**

Nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato, el 19 de enero de 1926. Sus padres fueron Agustín Jiménez y Carmen Sandoval. Al morir su padre, en 1936, se trasladó a la ciudad de México, donde terminó su educación primaria y secundaria. Ya como adolescente, a la par de que ingresa al equipo de fútbol "Marte", trabajó como mesero en el restaurant "La Sirena". Antes de que José Alfredo fuera conocido comercialmente, formó parte del trío "Los rebeldes", del que formaba también parte el hijo del dueño del establecimiento mencionado. El conjunto actuó por primera vez en la radiodifusora XEL.

Lo que funcionó realmente como trampolín en la exitosa carrera de José Alfredo fue su relación con Paloma Gálvez (futura esposa del compositor) quien lo relaciona con la Sociedad de Autores y Compositores y lo recomienda en la disquera RCA.

La canción Yo grabada por Andrés Huesca y sus "Costeños" marcó el inicio de una serie de éxitos posteriores: Ella, La que se fue, Tú y las nubes, Camino de Guanajuato, La noche de mi mal, Amarga navidad, Qué bonito amor, La media vuelta, etc.

Jiménez compuso más de 400 canciones, de las cuales sólo 300 han sido grabadas. Cabe señalar que José Alfredo no sabía escribir música, así que el músico Rubén Fuentes fue el encargado de la gran mayoría de los arreglos musicales de la obra del guanajuatense. El género ranchero fue el predominante en sus canciones, aunque también compuso huapangos.

Con la popularidad de José Alfredo surgieron algunos imitadores, pero ninguno de su calidad e importancia. Asimismo, un gran número de intérpretes grabaron sus composiciones: Pedro Infante, Amalia Mendoza, Jorge Negrete, María de Lourdes, Jorge Macías, Javier Solís, Miguel Aceves Mejía, Pedro Vargas, Lola Beltrán, etc.

Su popularidad le permitió desenvolverse en otros medios de comunicación, además de la radio, ya que actuó e interpretó sus canciones en algunas películas como Tres bribones y Caminos de Guanajuato; asimismo, participó en teatros de revista y en programas de televisión. Su música recorrió el interior de la República Mexicana, algunos países de Latinoamérica y los Estados Unidos. José Alfredo obtuvo cuatro veces el premio del Disco de Oro, otorgado por Selecciones Musicales, en reconocimiento a su calidad como compositor. Murió en 1973.

### 3.2. Concepto de la música popular y su relación en la obra de José Alfredo Jiménez

Con respecto al término popular vale hacer algunos comentarios. Por ejemplo, Yolanda Moreno Rivas<sup>1</sup> distingue entre popular y folclórico, dice que lo primero es lo que "el pueblo maneja en su presente, es decir, algo que está y pasa de moda; mientras que lo folclórico es lo que se sustenta en la tradición, tiene la virtud de perdurar".

Por su parte, Jas Reuter<sup>2</sup> considera que la música popular es la creada bajo patrones no académicos. El autor también señala que popular es un término influenciado por el concepto anglosajón "pop" que se refiere a la popularidad alcanzada a través de los medios de comunicación.

Si se toman en cuenta estas dos concepciones, la música de José Alfredo es una expresión popular, puesto que el pueblo le dió una vigencia, en el momento en que las canciones surgieron, y puede llegar a ser folclórica porque gran parte de la obra del autor se ha constituido como algo aparentemente perdurable.

Partiendo de la idea, como ya se ha dicho, de que lo popular es lo que el pueblo acepta, entonces el estilo de José Alfredo participa de dicha consideración, primero, por los géneros musicales que aborda; el huapango, el corrido y la canción ranchera; la cual en las canciones del autor, se subdivide en

---

<sup>1</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*. Pág. 15.

<sup>2</sup> Jas Reuter, *La música popular de México*. Pág. 41.

bolero ranchero y vals ranchero.

Lo importante es que dichos géneros son considerados, en su origen, como música regional, pero con el paso del tiempo adquieren dimensión popular y nacional. El segundo aspecto estilístico lo constituye el lenguaje coloquial empleado en las composiciones. Los apócope, diminutivos y términos coloquiales contribuyen a establecer una comunicación más directa con la comunidad. Y el tercero, se refiere al contenido de las canciones, el cual, según Yolanda Moreno<sup>3</sup> modifica el tono agresivo, exigente y fanfarrón que caracterizó a la canción ranchera de los años cuarenta, por un canto de rendición amorosa, es decir, el canto de serenata.

Lo que determina entonces a José Alfredo, como un exponente popular es su estilo, que la comunidad acepta integrando los matices individuales del autor.

### 3.3. Aspectos lingüísticos de uso popular en la obra de José

#### Alfredo Jiménez

Dentro de este lenguaje resaltan términos coloquiales, los cuales, como ya se dijo, favorecen el acercamiento entre las canciones y el público. Algunos ejemplos se muestran en la tabla 2.

Asimismo, existe un léxico referente al campo: caballo, coyote, monte, paloma, jinete, vereda, lomita, montaña, pantano, botas, pueblo, rienda, silla, cerros, etc. Este contenido en las canciones del autor indica otro factor de popularidad; la imagen

---

<sup>3</sup> Yolanda Moreno Rivas. Op. Cit. Pág. 186.

estereotipada del charro cantor y su entorno, imagen que se venía manejando en diferentes películas con distintos actores: Allá en el rancho grande (1936) con Tito Guízar, Cuando quiere un mexicano (1944) con Jorge Negrete, Ella y yo (1951) con Pedro Infante; por mencionar sólo algunos ejemplos.

Otra peculiaridad que se observa en el vocabulario son los diminutivos y apócope, que comúnmente son de uso popular, en las tablas 3 y 4 se muestran algunos ejemplos.

Además del vocabulario existen expresiones coloquiales, algunos ejemplos se muestran en la tabla 5.

Tabla 2. Ejemplos del empleo de términos coloquiales en las canciones de José Alfredo Jiménez.

TÉRMINO COLOQUIAL	TÍTULO DE LA CANCIÓN
esta noche me voy de parranda	<u>Esta noche</u>
no me digas que no eres parejo	<u>El cantinero</u>
augre botella	<u>El cantinero</u>
yo sé bien que anda volada	<u>El mala estrella</u>
que te quiere a la buena	<u>Le pido a la suerte</u>
y un puño de estrellas	<u>Paloma querida</u>
sólo sé que te quiero un montón	<u>Serenata sin luna</u>
yo sabía que en la revancha	<u>Cuando el destino</u>
la gente corrió hecha bola	<u>Llegó borracho el borracho</u>
segúan sonando plomazos	<u>Llegó borracho el borracho</u>
que me pienso seriamente emborrachar	<u>Pa' todo el año</u>
cuando se quiere a fuerza	<u>Te solté la rienda</u>
me están sirviendo ya la del estribo	<u>Tu recuerdo y yo</u>
tan siquiera cuatro noches	<u>El siete mares</u>
esta noche te vas de a deveras	<u>En el último trago</u>
acaba de una vez de un sólo golpe	<u>Amará Navidad</u>

Tabla 3. Ejemplos del empleo de diminutivos en la canciones de José Alfredo Jiménez.

DIMINUTIVOS	TÍTULO DE LA CANCIÓN
con mentiras y cariñitos y un cachito de tu pelo que te encuentras muy solita alza tu vuelo poquito a poco estrellita marinera quédense un ratito quietas ven juntito a mí y te me vas ahorita cerquita de tu alma con que te quieran tantito quedito y con sentimiento	<u>Muy despacito</u> <u>La retirada</u> <u>Cuando el destino</u> <u>Cuatro caminos</u> <u>El siete mares</u> <u>El siete mares</u> <u>Que bonito amor</u> <u>Te solté la rienda</u> <u>Viejos amigos</u> <u>Con nada me pagas</u> <u>Guitarra de media noche</u>

Tabla 4. Ejemplos del empleo de apócopeos en la canciones de José Alfredo Jiménez.

APÓCOPEOS	TÍTULO DE LA CANCIÓN
pa' que llorar pa' mi las nubes son cielo tú pa' ser mi consentida pa' poder olvidar tantas cosas pa' que sepan que te quiero pa' decirte con mucha pasión diciembre me gusto pa' que te vayas pa' que veas cual es el precio y nomás no me aguanto y vengo aquí nomás pa' recordar y nos dejan nomás recuerdos nomás mientras tomamos cuatro copas nomás nuestro amor	<u>El arrepentido</u> <u>La vida es sueño</u> <u>Mi tenampa</u> <u>Ni el dinero ni nadie</u> <u>Serenata huasteca</u> <u>Serenata sin luna</u> <u>Amarga Navidad</u> <u>Cuando el destino</u> <u>Que bonito amor</u> <u>Tu recuerdo y yo</u> <u>Muy despacito</u> <u>Cuatro copas</u> <u>Vámonos</u>

Tabla 5. Ejemplos del empleo de expresiones coloquiales en las canciones de José Alfredo Jiménez.

CONSTRUCCIÓN VERBAL	TÍTULO DE LA CANCIÓN
no sé como me aguanto dejando que me alumbren las estrellas una pena que traigo en el alma no te agaches ni me hables de frente pero ya ni el vino le hace y ahí te voy a quebrar mi destino me estoy jugando la vida dicen que ando muy errado te tiro al olvido agarra tu rumbo y vete aunque quisieras no lo repones méteme tres balazos en la frente	<u>A punto de llorar</u> <u>El camino de la noche</u> <u>Esta noche</u> <u>En el último trazo</u> <u>El mala estrella</u> <u>Las botas de charro</u> <u>Palabra de hombre</u> <u>Serenata huasteca</u> <u>Una noche de julio</u> <u>No me amenaces</u> <u>Alma de acero</u> <u>Declárate inocente</u>

### 3.4. Producción artística de José Alfredo Jiménez por géneros

De acuerdo con lo mostrado en la tabla 6, se puede observar que en la producción artística de José Alfredo Jiménez predomina la canción ranchera, la cual, según Reuter<sup>4</sup> tuvo una fuerte divulgación, tanto por la migración de población campesina a la ciudad, como por el sentimiento nacionalista surgido después de la Revolución.

De la misma manera, el autor menciona que en los años cuarenta surgió una canción ranchera moderna que hablaba sobre borracheras, despechos y lágrimas y que sirvió, como ya se mencionó, de marca al "Charro cantor" divulgado en el cine.

Las ideas de Reuter se aplican en gran parte a las canciones rancheras de José Alfredo Jiménez, en cuanto al aspecto de la migración y en cuanto al tema de borracheras y despechos. El primer punto queda perfectamente ejemplificado con canciones como El Coyote o Camino de Guanajuato:

Le pinté un cuatro al Coyote  
y me fui para la sierra  
el Coyote era un bandido  
nacido allá por mi tierra  
le conocí desde niño  
fuimos juntos a la escuela  
(El Coyote)

Camino de Santa Rosa  
la sierra de Guanajuato  
ahí nomás tras lomita  
se ve Dolores Hidalgo  
ahí me quedo paisano  
ahí es mi pueblo adorado  
(Camino de Guanajuato)

---

<sup>4</sup> Jas Reuter. Op. Cit. Pág. 139.

Tabla 6. Producción artística de José Alfredo Jiménez por géneros<sup>5</sup>

TÍTULO DE LA CANCIÓN	GÉNERO	TÍTULO DE LA CANCIÓN	GÉNERO
<u>A la luz de las cocuyas</u>	huapango	<u>Dios me señaló</u>	bolero
<u>Amor del alma</u>	ranchera	<u>La retirada</u>	bolero
<u>Alma de acero</u>	ranchera	<u>Media vuelta</u>	bolero
<u>A punto de llorar</u>	ranchera lenta	<u>Pídele a Dios</u>	bolero
<u>Amor sin medida</u>	ranchera	<u>Si nos dejan</u>	bolero
<u>A la brava</u>	ranchera	<u>Te necesito amor</u>	bolero
<u>Cuatro copas</u>	ranchera lenta	<u>Una luna para ti</u>	bolero
<u>Caminos de Guanajuato</u>	ranchera	<u>Las ciudades</u>	valse ranchero
<u>Carita, carita</u>	ranchera	<u>Luna de octubre</u>	valse ranchero
<u>Carino del parido</u>	ranchera lenta	<u>Mi aventura</u>	valse ranchero
<u>Compañera</u>	ranchera	<u>Nuestras mentiras</u>	valse ranchero
<u>Corrido de Mazatlán</u>	corrido	<u>Un mundo raro</u>	valse ranchero
<u>Cuando nadie te quiera</u>	ranchera	<u>Amarra navidad</u>	canción
<u>Cuando luego el albor</u>	ranchera	<u>Corazón, corazón</u>	canción
<u>Cuando loran los hombres</u>	ranchera	<u>Cuando el destino</u>	canción
<u>Cuando los años pasan</u>	valse ranchero	<u>La que se fue</u>	canción
<u>Cuando sale la luna</u>	huapango	<u>El siete marea</u>	huapango
<u>Decístrate inocente</u>	ranchera lenta	<u>El jinete</u>	huapango
<u>Día poblado</u>	ranchera	<u>El perro negro</u>	huapango
<u>De tanto amar</u>	ranchera	<u>Pedro el herrero</u>	huapango
<u>Dela que salga la luna</u>	huapango	<u>Serenata huasteca</u>	huapango
<u>El quince de septiembre</u>	valse ranchero	<u>Buena o mala</u>	corrido
<u>La enorme distancia</u>	ranchera	<u>Serenata sin luna</u>	ranchera
<u>La mano de Dios</u>	ranchera lenta	<u>Sesmos humanos</u>	ranchera lenta
<u>La noche de mi mal</u>	ranchera	<u>Sin Sangre en las venas</u>	ranchera
<u>La estrella</u>	ranchera lenta	<u>Te solté la rienda</u>	ranchera
<u>La mitad de mi orgullo</u>	ranchera	<u>Si tu también te vas</u>	corrido
<u>Le pido a la suerte</u>	corrido	<u>Te quiero, te quiero</u>	balada
<u>La vida es sueño</u>	ranchera	<u>Tu resuelto y yo</u>	ranchera
<u>Los dos perdidos</u>	ranchera	<u>Marín Corona</u>	corrido
<u>La traidora</u>	ranchera lenta	<u>Viva Chihuahua</u>	norteha
<u>Las botas de charro</u>	ranchera	<u>Un pedazo de luna</u>	ranchera
<u>Llévate borracho al borracho</u>	canción	<u>Vámonos</u>	ranchera
<u>Mi tenampa</u>	ranchera	<u>Viejos amigos</u>	ranchera
<u>Muy despacito</u>	ranchera	<u>Yo</u>	ranchera
<u>Maldito abismo</u>	ranchera	<u>Tú y la mentira</u>	ranchera
<u>No me amenazas</u>	ranchera	<u>Tú y las nubes</u>	ranchera
<u>Ni el dinero ni nadie</u>	ranchera	<u>Esta noche</u>	ranchera
<u>Palabra de hombre</u>	ranchera	<u>El cobardo</u>	ranchera
<u>Paloma querida</u>	ranchera	<u>Virgenita de Zapopan</u>	huapango
<u>Para morir locos</u>	ranchera	<u>Una noche de julio</u>	ranchera
<u>Pa' todo el año</u>	ranchera lenta		
<u>Que bonito amor</u>	ranchera		
<u>Que se me acabe la vida</u>	ranchera		
<u>Que muerte la mía</u>	ranchera		
<u>Que te vaya bonito</u>	ranchera		
<u>Que pase la lluvia</u>	ranchera		
<u>Amanecí en tus brazos</u>	bolero		
<u>Cuando vivas conmigo</u>	bolero		

5

Clasificación de géneros tomada de la discoteca de Radio Educación.

Mientras que el segundo punto quedaría ejemplificado con canciones como La mitad de mi orgullo y Esta noche :

A mitad de mi copa la dejé servida  
 por seguirte los pasos, no sé pa' que  
 por poquito me cuesta mi pobre vida  
 tú ibas llena de dicha, no te importé  
 (La mitad de mi orgullo)

Esta noche me voy de parranda  
 para ver si me puedo quitar  
 una pena que traigo en el alma  
 que me agobia y que me hace llorar  
 (Esta noche)

No obstante, la producción de José Alfredo Jiménez en el género ranchero también trata del amor correspondido y el canto de amor a la amada; dos canciones que ejemplifican lo anterior son: Qué bonito amor y La mano de Dios:

Que bonito amor  
 yo lo quiero mucho  
 porque siente todo  
 lo que siento yo  
 (Qué bonito amor)

Tú no puedes dejarme de amar  
 ni yo de adorarte,  
 porque estamos unidos del alma  
 quien sabe hasta cuando  
 (La mano de Dios)

Otras canciones de tema similar son: Paloma querida, Una luna para ti, Amanecí en tus brazos y La enorme distancia.

José Alfredo Jiménez compuso en formas diferentes a la canción ranchera, por ejemplo, adoptó el ritmo de vals a la instrumentación del grupo de mariachi, tal es el caso de canciones como: Guitarras

de media noche y El camino de la noche. Del mismo modo, existen ejemplos de lo que se ha llamado el bolero ranchero: Si nos dejan, Media vuelta

El corrido es otro género en el que se encuentran algunas composiciones de José Alfredo Jiménez. Así, hay en la obra del compositor corridos que tratan de asuntos amorosos o relatos sentimentales: Buena o mala, Con nada me pagas y Si tú también te vas. Hay, además, corridos de caballos como El caballo blanco, o los que hablan de valientes como Martín Corona.

José Alfredo también desarrolla dentro de su obra el género del huapango. Entre los huapangos más conocidos pueden mencionarse: Cuando sale la luna, Deja que salga la luna, Serenata Huasteca, y El siete mares; canciones cuyo contenido se refiere a cuestiones amorosas, lo cual es afín con algunos huapangos tradicionales. No obstante, existen huapangos como Pedro el herrero que narra hechos cotidianos y Virgencita de Zapopan, que trata sobre un personaje popular.

### 3.5. Temas más importantes de la obra de José Alfredo Jiménez

Los temas en la obra de José Alfredo Jiménez son el amor, las actividades rurales o el elogio a una ciudad.

El primer tema mencionado es el predominante en las canciones y adquiere algunas vertientes:

- a) Cuando se vive el amor en plenitud y hay regocijo por ser correspondido:

Tú no puedes dejarme de amar  
ni yo de adorarte,  
porque estamos unidos del alma  
quien sabe hasta cuando

(La mano de Dios)

- b) Cuando dentro de ese amor correspondido se da una discusión o un enojo, y en cualquier momento surge la reconciliación:

Se acabaron los insultos  
se nos acabó la voz  
cuando juntamos los labios  
nos entregamos los dos

(Se acabaron las palabras)

- c) Cuando, aunque se viva el amor en plenitud, se tiene que hacer algún tipo de sacrificio como es el caso de una separación momentánea:

Estoy tan lejos de tí  
y a pesar de la enorme distancia  
te siento juntito a mi  
corazón, corazón, alma, con alma  
y siento en mí ser tus besos  
no importa que estés tan lejos

(La enorme distancia)

- d) Cuando hay dos que se quieren pero se interpone un tercero:

Señor, sabe usted  
que yo quiero a su hija  
de esconderme y mentirle hartito estoy...  
señor, por favor  
no me ponga esa cara  
si le digo que hacemos el amor  
ya es bastante mayor,  
y su vida es suya, sólo suya

(Perdón señor)

- e) Cuando se ama y no se es amado(a) y se insiste en el cortejo:

Te quiero y no me he dado por vencido  
algún día volveré por tu cariño  
(El camino de la noche)

- f) Cuando se ha perdido la fe y se presenta la resignación:

La única estrella  
que tiene mi cielo  
se está nublando  
la nube negra de mi desgracia  
poquito a poco la va tapando  
(La estrella)

- g) Cuando la relación amorosa tiene un concreto fracaso que  
provoca un resentimiento en el amante por el engaño sufrido:

Mi corazón tropezó en la vida  
por un cariño quizá muy cruel  
una mujer que me dió mentiras  
penas y agravios con su querer  
(El arrepentido)

- h) Cuando por la complejidad del amor se puede suscitar una  
actitud conciliadora después de la separación:

Si algún día sin querer tropezamos  
no te agaches ni me hables de frente  
simplemente la mano nos damos  
y después que murmure la gente  
(En el último trago)

Puede observarse que dentro de los puntos referentes al asunto amoroso abordados por José Alfredo, surgen coincidencias con las mencionadas en los géneros de la canción popular mexicana que se mostraron en el apartado 2.3, tales como la insistencia del cortejo, el fracaso amoroso acompañado de recriminación y el amor en plenitud, es decir el amor correspondido. Esta similitud constituye una prueba del carácter popular en José Alfredo, en cuanto a temática se refiere.

En forma adicional al tema del amor, la obra de José Alfredo incluye temas de actividades rurales, tal es el caso de los huapangos Pedro el herrero y El jinete:

No sabe escribir su nombre  
 él no entiende los letreros  
 es de este mundo el más pobre  
 lo llaman Pedro el herrero  
 (Pedro el herrero)

Por la lejana montaña  
 va cabalgando un jinete  
 vaga solito en el mundo  
 y va deseando la muerte  
 (El jinete)

Por lo que respecta al tema de elogio de ciudades, en ocasiones el contenido es más narrativo que descriptivo, un ejemplo es Camino de Guanajuato:

Camino de Guanajuato  
 que pasas por tantos pueblos  
 no pases por Salamanca  
 que ahí me hiere el recuerdo  
 vete rodeando veredas  
 no pases porque me muero  
 (Camino de Guanajuato)

Otras canciones de este tipo son: Viva Chihuahua, Corrido de Mazatlán y Por Guanajuato.

Así pues, las formas estilísticas en la obra de José Alfredo como: la versatilidad de géneros, la sencillez del lenguaje, además de la manera peculiar de particularizar cuestiones universales, por medio de la temática, determinan al autor como un exponente significativo dentro de la lírica popular mexicana.

CAPÍTULO 4  
EL FRACASO AMOROSO EN LAS CANCIONES DE  
JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

**4.1. Descripción del corpus**

De una muestra de noventa canciones se han seleccionado treinta y seis, las que por su contenido, referente al fracaso amoroso, sirven como material para el desarrollo de este trabajo. De esta selección, treinta corresponden al género de canción ranchera, tres al bolero ranchero, dos al vals ranchero y una al corrido.

Ahora bien, el tema del fracaso amoroso se desglosa en diversos subtemas como son: las despedidas, las quejas y las secuelas del rompimiento, que a su vez, se subdividen en otras vertientes. En la tabla 7, se muestra, de manera resumida, esta clasificación, la cual, en general, está basada en el estudio de Carlos Magis: *La lírica popular contemporánea*.

La distribución de los géneros con respecto a los subtemas es la siguiente: las canciones rancheras contienen todos los puntos, mientras que los boleros rancheros abordan solamente el mal de ausencia y las despedidas. Por su parte, los valeses se distribuyen únicamente en las despedidas, al igual que el corrido.

Tabla 7. Subtemas del fracaso amoroso.

SUBTEMAS	VERTIENTE	CANCIONES
Despedidas	Con afirmación de amor constante	Ella Que te vaya bonito Cuando llegue al momento Los dos perdimos La retirada Cuatro caminos Para morir iguales
	Con desapecho	Un mundo raro Que se me acabe la vida Media vuelta Te solté la rienda
	Con reproche	Cuando los años pasen Con nada me pagas
	Con resentimiento	En el último trago Amarga Navidad
	Con desengaño	Que suerte la mía El arrepentido
	Con desprecio	Cuando el destino El derrotado
	Temor ante el adiós	Que pase la lluvia
	Con indecisión	No me amenaces
	Con reto	Amor sin medida
	Con ruego	Si tu también te vas
Quejas	Con recriminación	Maldito abismo
	Ante la no correspondencia	El cobarde Tú y las nubes
	Ante el desprecio	Ni el dinero ni nadie
	Resignada	Guitarras de media noche
Secuelas del rompimiento	Agotamiento del amor	Tu y la mentira Yo
	Añoranza del amor	Esta noche
	Resentimiento ante recuerdo	La noche de mi mal recuerdo
	Mal de ausencia	Día nublado Tu recuerdo y yo La que se fue Pa' todo el año

#### 4.2. Tipología del fracaso amoroso

La canción ranchera antes de la aparición de José Alfredo, señala Yolanda Moreno<sup>1</sup> era agresiva, de manera general, y si se trataba del tema amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón:

Vengo en busca de una ingrata  
de una joven presumida  
que se fue con mi querer  
traigo ganas de encontrarla  
pa' enseñarle que de un hombre  
no se burla una mujer

(Cocula, Cortázar y Esperón)

Intérpretes de este estilo fueron, entre otros, Jorge Negrete y Lucha Reyes; asimismo, esta forma musical, continuó con cantantes como Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía y el "Charro" Avitia.

El fracaso amoroso en José Alfredo se distingue por su carácter apasionado y realista. El autor, sin miramientos, expresa su dolor ante el fracaso. Dicho dolor es, a su vez, causante de variadas reacciones en el ofendido, las cuales, por una parte, van desde el llanto, la impotencia, el afán de escaparse por medio de "la borrachera", hasta un deseo autodestructivo:

Si es necesario que lllore  
la vida completa por ella lloro

(La que se fue)

Por que sé que de este golpe  
ya no voy a levantarme,  
y aunque yo no lo quisiera  
voy a morirme de amor

(Pa' todo el año)

---

<sup>1</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular en México*. Pág. 186.

Estoy en el rincón de una cantina  
 oyendo la canción que yo pedí  
 me están sirviendo ahorita mi tequila  
 ya va mi pensamiento tras de ti

(Tu recuerdo y yo)

Por otra parte, el amante, a pesar del dolor, o precisamente por éste, adopta una postura de reto, la cual puede acompañarse de orgullo, o incluso de un fuerte resentimiento:

Fuiste en mi vida un sentimiento  
 que destrozó toditita mi alma  
 quise matarme por tu cariño  
 pero volví a recobrar la calma

(Yo)

El comentario de Yolanda Moreno explica acertadamente la forma en que José Alfredo manifiesta su sentir, con respecto al fracaso amoroso.

"José Alfredo se atrevió a ser desmesurado, a decir que sin ella de pena muere, a declarar su triste agonía de estar tan caído y volver a caer"<sup>2</sup>.

Enseguida se desarrollan las actitudes (tipología) que adopta el amante en función de las vertientes encontradas en los subtemas del fracaso amoroso, las cuales, ya fueron mencionadas en la tabla 7.

---

<sup>2</sup> Yolanda Moreno Rivas. Op. Cit. Pág. 193.

#### 4.2.1. Escape por medio de "la borrachera"

Un aspecto relacionado con la obra de José Alfredo es el de las cantinas y el alcohol; aspecto que coincide con el contenido de la canción ranchera de los años 40 que sirvió de marco al "Charro cantor" y que se divulgó, principalmente, a través del cine, como apunta Jas Reuter.

Dentro del grupo de canciones de José Alfredo con temas de fracaso amoroso, existe un número considerable de canciones que toca el punto anterior, por ejemplo: El derrotado, En el último trago, Pa' todo el año, Día nublado, Que se me acabe la vida, etc.

No obstante, en dichas canciones, la relación del fracaso amoroso, más que con las cantinas y el alcohol, es con "la borrachera", como tal. Esto responde a que dicha forma de beber no es entendida como otras formas, tales como: beber socialmente, brindar o beber a solas. Asimismo, la borrachera en José Alfredo es la parranda, beber escandalosamente; o más que beber, es sufrir también escandalosamente. El alcohol y la música (que comúnmente se asocian con la borrachera) son sólo el pretexto para que el amante abandonado exhiba su dolor bajo la apariencia del festejo:

Me están sirviendo ya la del estribo  
 ahorita ya no sé si tengo fe,  
 ahorita solamenta ya les pido  
 que toquen otra vez la que se fue  
 (Tu recuerdo y yo)

Así pues, el que fracasa en el amor se emborracha, tratando de escapar, y en este escape, se presentan diversas posibilidades:

- a) El amante abrumado por la ausencia de su amada, bebe tratando de eludir la pena.

Esta noche me voy de parranda  
para ver si me puedo quitar  
una pena que traigo en el alma  
que me agobia y que me hace llorar  
(Esta noche)

- b) No obstante, el abandonado, algunas veces, más que eludir el dolor, tiende a negarlo.

Ando borracho, ando tomado,  
porque el destino cambió mi suerte  
ya tu cariño nada me importa  
mi corazón te olvidó pa' siempre  
(Yo)

Según afirma Santiago Ramírez: "La tendencia general, expresamos los psicoanalistas, es transformar el dolor y negarlo; a ello le denominamos tendencia maniaca, conducente a elaborar la depresión"<sup>3</sup>.

- c) En otras ocasiones, se acepta la derrota en la que el amante se autocompadece y justifica el emborracharse.

Nada me han enseñado los años  
siempre caigo en los mismos errores  
otra vez a brindar con extraños  
y a llorar por los mismos dolores  
(En el último trago)

---

<sup>3</sup>

Santiago Ramírez, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. Pág. 110.

- d) La borrachera en las canciones de José Alfredo llega a manifestarse en forma patética, el que sufre por amor, se denigra sin el menor pudor.

Que vivo en la cantina  
que duermo donde quiera  
total, que soy un paria  
que pronto va a morir

(El derrotado)

- e) En el ejemplo anterior, como en el siguiente, ya se alude o asocia al alcohol con la muerte.

Que se acabe la vida  
frente a una copa de vino,  
y que te diga el destino  
que vas a vivir sin mí

(Que se me acabe la vida)

- f) Dentro de esta tendencia autodestructiva, el que se emborracha también llega a embrutecerse.

Por tu amor que tanto quiero  
y tanto extraño  
que me sirvan otra copa y muchas más  
que me sirvan de una vez pa' todo el año  
que me pienso seriamente emborrachar"

(Pa' todo el año)

El fracaso amoroso en José Alfredo se manifiesta en una profunda melancolía, o si se quiere, en una marcada depresión, la que a su vez, provoca una actitud autodestructiva, que en este caso, halla salida en el alcohol.

#### 4.2.2. Llanto

Antes de que el amante abandonado lllore de manera declarada, emite una queja de amor. Ésta puede deberse a la indiferencia o desprecio recibido por la amada. "Pocos temas son tratados en la canción como el de la partida, en todos ellos se alude llorosamente y se elabora con diferentes técnicas el abandono"<sup>4</sup>. Seguramente, José Alfredo, sabedor que este aspecto es del gusto popular, de manera consciente adopta este tono lloroso:

Ando volando bajo  
 mi amor está por los suelos;  
 y tú tan alto, tan alto,  
 mirando mis desconsuelos  
 sabiendo que soy un hombre  
 que está muy lejos del cielo  
 (Tú y la nube)

Porque soy como soy  
 sin razón me desprecias  
 porque vivo entre gente  
 que dices no es de tu altura  
 (Ni el dinero ni nadie)

En ambos ejemplos, la queja se acompaña de una recriminación, mientras que en las siguientes son solamente quejas de dolor:

Guitarras de media noche  
 que siempre que me acompañan  
 la estrella que sale al norte  
 brilla más fuerte que el mismo sol  
 yo quiero que en esta noche  
 comprendan mi sentimiento  
 y a luego que den las once  
 desgarran notas de mucho amor  
 (Guitarras de media noche)

---

<sup>4</sup> Santiago Ramírez. *Op. Cit.* Pág. 104.

Acuérdate mi amor  
de aquella despedida  
yo no quería partir  
pero era mi deber seguir la vida.  
(Maldito abismo)

El llanto se presenta cuando el dolor se acentúa, y éste se convierte en el recurso desesperado para aliviar el sentimiento de soledad:

Si es necesario que llora  
la vida completa por ella lloro  
de qué me sirve el dinero  
si sufro una pena  
si estoy tan sólo  
(La que se fue)

#### 4.2.3. Ocultamiento del amor

Este comportamiento tiende a presentarse cuando el amante antepone su amor propio al amor que le tiene a la amada. Tal sería el caso:

Es triste despedirse  
cuando se ha querido corazón a corazón  
pero el amor se acaba  
aunque se quiera mucho  
y desgraciadamente tu maldito orgullo  
destrozó mi amor  
(Cuando los años pasen)

O en el adiós con el resentimiento:

Diciembre me gustó pa' que te vayas  
que sea tu cruel adiós mi Navidad  
no quiero comenzar el Año Nuevo  
con este mismo amor que me hace tanto mal  
(Amarga Navidad)

El sentimiento amoroso frente a la separación puede encontrarse oculto también en una aparente resignación o indiferencia, bajo una actitud orgullosa y de despecho. "Y así, por miedo a las apariencias, se vuelve sólo apariencia. Aparenta ser otra cosa e incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar"<sup>5</sup>:

Yo quiero que vayas por el mundo  
y quiero que conozcas mucha gente  
yo quiero que te besen otros labios  
para que me compares hoy como siempre  
(Media vuelta)

Como al caballo blanco  
te solté la rienda  
así también te suelto  
y te me vas ahorita  
(Te solté la rienda)

En la cita, Paz, alude a las actitudes de los mexicanos, en general, no obstante vemos que su observación coincide en este aspecto de la obra de José Alfredo.

Asimismo, la actitud de aparentar, en ocasiones, puede convertirse en un reto:

Yo no sé si podrás olvidarme  
o nunca me olvides,  
sólo sé que a través de la vida  
seré tu recuerdo  
(Amor sin medida)

Con la mitad del cariño  
 que yo te tengo  
 podrán hacerte feliz  
 con la mitad de los besos  
 que yo te daba  
 la vida entera podrías vivir  
 (Con nada me pagas)

Y en otras, el amante a pesar de que recrimina la indecisión de la amada, está a la disposición de la misma:

Porque estás que te vas, y te vas y te vas  
 y te vas, y te vas, y no te has ido  
 y yo estoy esperando tu amor,  
 esperando tu amor, esperando tu amor,  
 o esperando tu olvido  
 (No me amenes)

#### 4.2.4. Autocompasión

La autocompasión en José Alfredo es un síntoma común, por ejemplo, en la situación del sufrimiento por la ausencia:

Cuando me amabas todo era dicha  
 hasta la luna brillaba más  
 hoy ni la luna ni el sol me alumbran  
 hoy todo es pena y oscuridad  
 (Día nublado)

Aunque también puede hallarse en el desengaño:

Amor, amor sagrado  
 así me lo habías jurado...  
 ¡qué suerte la mía  
 estar tan perdido  
 y volver a perder!  
 (Qué suerte la mía)

De la autocompasión se pasa fácilmente al chantaje, sobre todo, cuando en la despedida hay despecho:

Que se me acabe la vida  
 y que tu la sigas viviendo  
 (Que se me acabe la vida)

"Al descubrir sus llagas de amor, el enamorado transforma su ser en una imagen, en un objeto que entrega a la contemplación de la mujer -y de sí mismo-. Al mostrarse, invita a que lo contemplen con los mismos ojos piadosos con que él se contempla"<sup>6</sup>.

#### 4.2.5. Deseo de venganza

Otra forma del fracaso amoroso se da cuando ocurre el agotamiento del amor, el amante ha cesado en su lucha por conservar la relación amorosa:

Pero yo que conozco tu amor  
 y que sé lo que tú  
 puedes darme en la vida  
 cómo te voy a querer  
 si a través de tu amor  
 conocí la mentira  
 (Tú y la mentira)

Ese mismo cansancio, ocasionalmente promueve un fuerte deseo de venganza:

Hoy mi destino lleva otro rumbo  
 mi corazón se quedó muy lejos  
 si ahora me quieres, si ahora me extrañas  
 yo te abandono pa' estar parejos  
 (Yo)

---

<sup>6</sup> Octavio Paz. Op. Cit. Pág. 37.

Es por eso que he venido  
 a reirme de tu pena  
 yo que a Dios le había pedido  
 que te hundiera más que a mí  
 (Cuando el destino)

A este respecto, Santiago Ramírez opina que: "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 sufrió pasivamente"<sup>7</sup>.

#### 4.2.6. Autorecriminación

Aunado a la impotencia puede ir la autorecriminación, puesto que el amante lo que busca es una explicación ante el fracaso amoroso:

Nada me han enseñado los años  
 siempre caigo en los mismos errores  
 otra vez a brindar con extraños  
 y a llorar por los mismos dolores  
 (En el último trago)

Algo similar se encuentra en:

Aunque maldigo mi mala estrella  
 a nadie culpo de mi dolor  
 si me confié demasiado en ella  
 toda la culpa la tengo yo  
 (El arrepentido)

En el primer caso, la recriminación tiene una actitud resignada, mientras que en el segundo, predomina un sentimiento de desengaño.

---

<sup>7</sup> Santiago Ramírez. *Op. Cit.* Pág 107.

## 4.2.7. Ruego

El amante, en su pena de amor es capaz de recurrir al ruego para eludir al rompimiento:

Dolor como el mío tan triste  
no puede existir ni existe.  
Y es que la quiero con devoción  
por eso le estoy rogando  
por eso le estoy cantando  
lo que me manda mi corazón  
(El cobarde)

En el adiós, el abandonado en ocasiones no sólo se queja, sino que da muestras de inseguridad, y a causa de ello, entonces también ruega:

¿Cuál fue mi falta?  
¿Qué cosa te hice?  
sí como tú lo pediste  
soñarte en las noches  
mirarte en el cielo  
y ponerte un altar  
(Que pase la lluvia)

El ruego también implica el considerar a la amada como causante de salvación o desgracia para el enamorado:

Acuérdate que siempre te adoré  
no dejes que me pierda en mi pobreza  
ya todo lo que tuve se fue  
si tú también te vas  
me lleva la tristeza  
(Si tú también te vas)

Incluso, ya ni siquiera contempla la posibilidad de un nuevo amor, ni la de superar tal estado depresivo; es decir, el fracaso en José Alfredo se torna fatalista:

Para de hoy en adelante  
ya el amor no me interesa  
cantaré por todo el mundo  
mi dolor y mi tristeza  
porque sé que de este golpe  
ya no voy a levantarme  
y aunque yo no lo quisiera  
voy a morirme de amor

(Pa' todo el año)

El tema de amor relacionado con la muerte, señala Yvette Jiménez de Báez, proviene desde la lírica cortesana<sup>8</sup>:

Quien como yo quiero, quiere  
y así le falte ventura,  
por no verse en tal tristura  
pésela porque no muere

(Cancionero general, II)

#### 4.2.8. Impotencia

La tendencia de José Alfredo por declararse, sin pudor, como el amante vencido puede hallarse en el grupo de canciones, cuyo contexto es la despedida con afirmación de amor constante. Por ejemplo, en:

Cuantas cosas dejaste encendidas  
hasta dentro del fondo de mi alma  
cuantas luces dejaste encendidas  
yo no sé como voy a apagarlas

(Que te vaya bonito)

O en:

Sin embargo el corazón  
no quiere resignarse  
a escuchar el triste adiós  
que sea tu retirada

(La retirada)

<sup>8</sup>

Yvette Jiménez de Báez, *Lirica cortesana y lirica popular actual*.  
Pág. 41.

Dentro de esta tipología se encuentran también canciones como: Los dos perdimos, Cuatro caminos y Para morir iguales. Aunque quizá la más representativa sea Ella:

Me cansé de rogarle  
me cansé de decirle  
que yo sin ella  
de pena muero  
ya no quiso escucharme  
si sus labios se abrieron  
fue pa' decirme  
ya no te quiero

(Ella)

Si se comparan los fragmentos de esta canción con los anteriores, se ve que la graduación del dolor es mayor en los últimos, ya no existe la menor discreción para declarar la pena por la despedida y la persistencia del sentimiento.

En los ejemplos, el abandonado manifiesta, además del dolor, un sentimiento de impotencia ya que la decisión de la amada no da pie para revelar el mismo sentimiento de amor confirmado, más que como tal.

CAPÍTULO 5  
ALGUNOS RECURSOS LITERARIOS EN LAS CANCIONES DE  
JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

5.1. Función de tópicos su uso y efecto en relación con la  
tipología del fracaso amoroso

Los tópicos en las canciones de José Alfredo constituyen un recurso expresivo de una importancia considerable, ya que resaltan las implicaciones afectivas o sensoriales del contenido, asimismo, refuerzan el aspecto popular que distingue la obra del autor.

Los tópicos que se encuentran en el grupo de canciones con tema de fracaso amoroso son de diversas clase: hay adjetivación tópica, referencia tópica frase tópica y número tópico.

El paralelismo, aunque estrictamente es una figura poética de uso culto, está integrado dentro de los recursos de uso frecuente en la lírica popular y tradicional, en la cual funcionan, en ocasiones, como repeticiones tópicas.

Angelina Muñiz afirma, cuando se refiere a la lírica popular mexicana que: "El paralelismo es uno de los procedimientos estilísticos que más abunda en la lírica popular mexicana"<sup>1</sup>.

Enseguida se desarrollan algunos tópicos en relación con la tipología del fracaso amoroso: el escape por medio de "la borrachera", el llanto, el ocultamiento del amor, el deseo de venganza, el ruego y la impotencia

---

<sup>1</sup>

Angelina Muñiz, "El paralelismo en la lírica popular mexicana" *Anuario de Letras* (I), 1961. Pág. 152.

### 5.1.1. Escape por medio de "la borrachera"

Dentro de este aspecto se encuentra una referencia que es tónica y una repetición. La forma paralelística que interviene en este tipo de fracaso amoroso es una anáfora o una repetición sintáctica<sup>2</sup> triple, la cual actúa en el intento que el enamorado realiza por aliviar su pena:

Que me sirvan otra copa y muchas más  
 Que me sirvan de una vez pa' todo el año  
 Que me pienso seriamente emborrachar  
 (Pa' todo el año)

La redundancia en cada verso coincide con el contexto referente al alcohol, pero sobre todo, con el estado de ánimo del que sufre. Hay una actitud obsesiva y desesperada por evadir el dolor, la cual se prolonga en una tendencia autodestructiva:

Para de hoy en adelante  
 ya el amor no me interesa  
 cantaré por todo el mundo  
 mi dolor y mi tristeza,  
 porque sé que de este golpe  
 ya no voy a levantarme  
 y aunque yo no lo quisiera  
 voy a morirme de amor  
 (Pa' todo el año)

La referencia de la palabra *mundo*, en la lírica popular, está asociada con el sufrimiento causado por el amor:

---

2

Se produce la repetición sintáctica cuando las palabras de dos o más versos tienen la misma función y están colocadas en igual orden sin que coincida el concepto expresado. *Cfr.* Mercedes Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*. Pág. 29.

Rodando por el *mundo* me enseñaron  
 que es imposible amar sin el olvido,  
 pero antes que lo hubiera yo aprendido  
 mis ojos se nublaron de llorar  
 (óvelo bien, Abel Domínguez)

En el caso de José Alfredo, la palabra *mundo* hiperboliza el deseo del amante por ser escuchado o comprendido, implica también, una idea de lo mundano, de lo que carece de salvación.

### 5.1.2. Llanto

La estructura tónica que se identifican en este aspecto son: un adjetivo, una referencia y un número.

El quejarse por la indiferencia de la amada lleva implícita una actitud llorosa:

Porque soy como soy  
 se me va tu cariño  
 porque no hice dinero en el *mundo*  
 me están derrotando  
 (Ni el dinero ni nadie)

Nuevamente se halla la referencia del término *mundo*, el cual, ahora, alude a los lugares o personas que circundan a la amada; es decir, la sociedad misma que condiciona un status para poder relacionarse amorosamente con alguien. Así, el *mundo* representa el enemigo por el que el enamorado sufre.

La referencia *mundo*, aunque con pequeñas variantes, no deja de ser un elemento tipificado. "La fusión entre el contenido y el modo

de comunicarlo, caracteriza al tópico<sup>3</sup>.

La nostalgia provocada por el mal de ausencia puede simbolizarse a través del color azul:

Si en la noche azul  
oyes el eco enamorado de mi voz  
escúchalo mi bien  
escúchalo mi bien que es para ti  
(Mi plegaria, Pérez Rodas)

De manera similar ocurre en la canción de José Alfredo:

Era una noche azul  
bañada por la luna  
era una noche azul  
azul como ninguna...  
  
...acuérdate mi amor  
de aquella despedida  
yo no quería partir  
pero era mi deber  
seguir la vida  
(Maldito abismo)

El adjetivo tópico es azul, que en ambos ejemplos califica al término *noche*. La emotividad en José Alfredo se ve reforzada con el efecto sinestésico logrado por *noche azul*, en contraste con la luz de la luna como se ve en el primer cuarteto.

Dicha imagen podría analogarse así: la luz representa la viveza del sentimiento, mientras que el azul alude a la despedida de los amantes.

En ocasiones, el abandonado para quejarse, por la ausencia de la amada, tiende a exagerar:

---

3

Carlos Magis, *La lírica contemporánea*. Pág. 35.

Puedo comprar *mil* mujeres  
 y darme una vida de gran placer,  
 pero el cariño comprado  
 ni sabe querernos, ni puede ser fiel,  
 yo lo que quiero es que vuelva  
 que vuelva conmigo, la que se fue  
 (La que se fue)

El *mil*, que aquí funciona como número tópico, es el punto que exagera, aunque más que exagerar, representa la inutilidad y lo ocioso de cualquier intento por recuperar el amor perdido. Es el punto límite que surge a partir de una marcada tristeza; como se observa también en el siguiente ejemplo:

Y pasará una noche  
 y pasarán mil noches,  
 y tú jamás vendrás  
 (Mil noches, Cuauhtémoc Avila)

### 5.1.3. Ocultamiento del amor

Para este tipo de fracaso amoroso, José Alfredo, también emplea referencias tópicas.

La frase *que tristeza tan grande*, a veces, se asocia con un resentimiento, el cual, a primera instancia, parece simplemente dolor:

*Que tristeza tan grande*  
 dejaste en mi alma,  
 que dolor tan profundo y tan fuerte  
 recorre mi cuerpo  
 (Amor sin medida)

Pero, posteriormente, reafirma el sentimiento de despecho, que es justamente donde el amor se oculta. La intensidad de la tristeza

es equivalente al amor del amante:

Yo te puedo apostar lo que quieras  
que no te despidas  
yo te puedo apostar que te vas  
de la gloria al infierno

(Amor sin medida)

La frase, aunque con variaciones, en ocasiones es repetida en la lírica popular:

Que dolor dejaste en mi  
sin tu amor no sé vivir  
no sé que le debo a la vida  
que así me castiga  
me deja una herida  
una herida de amor  
que nadie mitiga

(Herida de amor, Claudio Estrada)

Cuando se aparenta indiferencia con respecto al sentimiento amoroso; este disimulo se vuelve irónico:

Y si quieren saber de tu pasado  
es preciso decir una mentira,  
dí que vienes de allá, de un mundo raro,  
que no sabes llorar,  
que no entiendes de amor  
y que nunca has amado...

...porque yo adonde voy  
hablaré de tu amor  
como un sueño dorado;  
y olvidando el rencor  
no diré que tu adiós  
me volvió desgraciado

(Un mundo raro)

La referencia *mundo* se utiliza en su sentido más común, aunque al acompañarse del adjetivo *raro*, es justamente donde se presenta

la ironía; ya que se le niegan a la amada cualidades que conciernen la compleja condición humana, tales como el llanto y el amor. No obstante, en otros casos, el amante acaba por rendirse y declara su amor, tal como se observa en el siguiente sexteto.

Se me acabó la fuerza  
de mi mano izquierda  
voy a dejarte el mundo  
para tí solita

... y cuando al fin comprendas  
que el amor bonito  
lo tenías conmigo  
vas a extrañar mis besos  
en los propios brazos  
del que esté contigo  
(Te solté la rienda)

El sentido del término *mundo* ahora tiene otra variante: el amante pretende abandonar a la mujer cuando es él, el que es abandonado. Así, *mundo*, supuestamente, hace referencia a las opciones que la amada pudiese tener; del mismo modo, se subestima en ella la capacidad para hacer buen uso de esas opciones.

#### 5.1.4. Deseo de venganza

Los tópicos que intervienen en este punto son: un número y el recurso de la repetición.

La repetición que en este caso es semántica<sup>4</sup>, establece el concepto que es el motivo por el que el amante desea vengarse, es también el contraste entre la ofensa recibida y la recriminación venidera:

Pobre de ti, pobre de ti  
 cuantas veces te oí  
 sin piedad repetir  
 "tu naciste sin suerte"  
 y hoy ya lo ves vienes a mi  
 a ofrecerme este amor  
 que le dió a un corazón  
 tres heridas de muerte

(Tú y la mentira)

Dicha reiteración adquiere también un tono irónico, ya que enfatiza la actitud de la amada, quien después de humillar, ahora se humilla, provocando una situación absurda. Las tres heridas representan los intentos por destruir moralmente al enamorado, son la intensidad con la que éste padeció.

Por otra parte, el número tres encaja en cualquier contexto, ya que es una cifra tópica por excelencia, junto con el siete:

Ay pero quiéreme  
 sólo basta una sonrisa  
 para hacerte tres regalos  
 son el cielo, la luna y el mar  
 (Tres regalos, Güicho Cisneros)

---

4

La repetición semántica implica la repetición del concepto y esta repetición puede ser textual o variada. Cfr. Mercedes Díaz Roig. Op. Cit. Pág. 28.

### 5.1.5. Ruego

La forma tópica que se halla en este aspecto es una repetición claramente paralelística, puesto que las partes iniciales de los sextetos son idénticas, con variaciones en las partes restantes<sup>5</sup>:

*No te me vayas  
no me abandones  
deja que vuelva la calma  
que el cielo se aclare  
que pase la lluvia  
entonces te vas...*

*... no te me vayas  
no me abandones  
deja que yo me reponga  
que tome una copa  
que te hable de frente  
y entonces te vas*

*(Que pase la lluvia)*

Las repeticiones no implican otra cosa más que las distintas y numerosas súplicas del amante por no ser abandonado; así, alude a la naturaleza misma, concibiéndola como una posible aliada. De la misma manera, el abandonado pide una tregua para soportar su abatimiento. Las repeticiones son entonces, la intensidad de la angustia, provocada por la despedida.

### 5.1.6. Impotencia

El desengaño causa en el enamorado un estado depresivo, el cual, le permite ver sólo unas cuantas opciones para superar la pena:

<sup>5</sup>

El sistema paralelístico se basa en dos hechos complementarios y antitéticos: la repetición y la variación. Cfr., Angelina Muñiz, Op. Cit. Pág. 150.

Cuatro caminos hay en mi vida  
 cuál de los cuatro será el mejor  
 tú que me viste llorar de angustia  
 dime paloma por cual me voy  
 (Cuatro caminos)

El número cuatro alude a esas escasas opciones, las cuales, son aminoradas al no saber cual de ellas elegir. El amante se declara impotente, tanto ante dicha situación, como frente al inevitable adiós. Un ejemplo más del cuatro como número tópico es el siguiente fragmento:

Vida, si tuviera cuatro vidas  
 cuatro vidas serían para ti  
 (Cuatro vidas, Justo Carreras)

Por su parte, la repetición (anáfora) no hace más que confirmar el sufrimiento y angustias del enamorado, quien se siente desconsolado por la ausencia de la amada. La palabra imposible resuena indicando lo dramático de la circunstancia en la que se encuentra el amante:

Es imposible que yo te olvide  
 es imposible que yo me vaya,  
 por donde quiera que voy te miro  
 y ando con otra y por ti suspiro  
 (Cuatro caminos)

Ni siquiera la compañía de otra mujer remedia el dolor, ni mucho menos reemplaza el amor perdido.

La frase es la ley de la vida tiene la implicación de dolor, combinado con la resignación:

Es la ley de la vida  
 el nacer y morir,  
 nuestro amor fue tan grande  
 y dejó de existir

(Una copa más, Chucho Navarro)

En el caso de José Alfredo, la aceptación del fracaso es más acentuada, el amante incluso concibe el sufrimiento como condicionante del amor; aunque en ello vaya algo de chantaje.

El caso es que la palabra ley, conlleva un tono fatalista, lo cual resulta acorde con la forma en que el compositor concibe el abandono de amor.

Cuando pienses en otro,  
 sin que pienses en mí  
 no te importe mi suerte,  
 es la ley de la vida  
 adorar pa' sufrir

(Cuando llegue el momento)

La resignación se ve reforzada también por la anáfora (o repetición sintáctica cuádruple)<sup>6</sup>:

Ya me diste cariño  
 ya me diste ternura,  
 ya me hiciste feliz,  
 ya después de tus besos,  
 y de tantas caricias  
 que me importa morir

(Cuando llegue el momento)

Después de haber disfrutado del amor, el enamorado está dispuesto a morir, ya que siente haber sido recompensado en su

---

6

Mercedes Roig. Op. Cit. Pág. 25.

entrega amorosa. Aunque la aceptación de la muerte implique la persistencia del amor, y por lo tanto, el dolor ante la separación. Las dos siguientes anáforas contribuyen también a enfatizar la impotencia frente al rompimiento:

Olvidate de todos menos de mí  
 porque ni tú ni nadie,  
 arrancarán de tu alma  
 los besos que te di  
 los besos, las caricias  
 y tantas otras cosas  
 que presencié la noche  
 que te entregaste a mí...

...el tiempo seguirá su marcha interminable,  
 quien sabe a donde vayas,  
 quien sabe a donde acabes,  
 y yo te buscaré, por cielo y por mares  
 rompiendo mi destino  
 para morir iguales

(Para morir iguales)

La primera anáfora se halla en una actitud retante del enamorado, quien pretende hacer notar a la amada las cosas que ésta no podrá olvidar, cuando es él quien, tácitamente, las está añorando. Esta resistencia a la despedida se ve exaltada con la segunda anáfora, la que representa la incondicional disposición amorosa. El amante afronta el tiempo y la distancia con el fin de transformar su amor interminable.

## 5.2. Función de figuras retóricas su uso y efecto en relación con la tipología del fracaso amoroso

Uno de los aspectos dentro del estilo popular de José Alfredo que hay que resaltar, es el uso de las figuras poéticas, ya que éstas contribuyen a determinar, en general, la intención, el tono y la emotividad de las canciones.

Algunas figuras identificadas en las canciones con tema de fracaso amoroso son: la comparación, la metáfora, la prosopopeya, la sinécdoque, la paradoja, el pleonismo, la hipérbole y la antítesis. Dichas figuras corresponden y actúan sobre la misma tipología del del fracaso amoroso. Cabe aclarar que en la actitud relacionada con el deseo de venganza no se identificaron licencias poéticas.

### 5.2.1. Escape por medio de "la borrachera"

Para este aspecto, José Alfredo, emplea la prosopopeya y la paradoja.

Yo que al tequila le tuve miedo  
 hoy me emborracho nomás con él  
 y en cada copa miro una pena  
 y en cada pena miro un querer

(Día nublado)

El tequila personificado por medio de la prosopopeya, representa para el amante un cierto alivio, ya que lo considera como un compañero, es decir, alguien con quien mitigar su pena. El enamorado justifica su borrachera, al personificar al tequila, sin

embargo, lo que verdaderamente lo mueve a ello, es un fuerte sentimiento de soledad. Esto se confirma en que es el tequila mismo el que le recuerda un amor pasado, es decir, el abandonado sufre un mal de ausencia, el cual se presenta en un contexto paradójico.

Yo que te adoro quisiera odiarte  
 mas mi destino es vivir sin ti  
 si he de esperarte aunque nunca vuelvas  
 quiero morirte pensando en ti  
 (Día nublado)

Las ideas en apariencia irreconciliables y absurdas de la paradoja, si se tomaran al pie de la letra, como apunta María Moliner<sup>7</sup>, son el sentimiento amoroso en relación con el deseo de odio. Lo cual no es más que la confirmación de una marcada melancolía ante la ausencia de la amada. El enamorado sufre una terrible desesperación, por lo tanto no concilia (o no encuentra un punto intermedio) entre el amor y el odio.

La sinécdoque en el siguiente fragmento enfatiza el fracaso amoroso e introduce la forma de escape:

Nada me han enseñado los años  
 siempre caigo en los mismo errores  
 otra vez a brindar con extraños  
 y a llorar por los mismos dolores  
 (En el último trago)

El fracaso se enfatiza porque los años, a pesar de expresar estrictamente una totalidad, se particulariza en el sentido figurado que el autor le da, es decir, en el concepto de las

7

María Moliner, *Diccionario del uso del español*. Pág. 30.

experiencias y vivencias propias<sup>8</sup>; las cuales, no han servido para evitar el fracaso amoroso. El sentimiento de autorecriminación por la falta de aprovechamiento de las vivencias, así como el dolor del abandono, provoca en el amante un escape por medio de "la borrachera".

### 5.2.2. Llanto

Las figuras más usadas en este punto son la hipérbole, la metáfora y la prospopeya.

Para expresar una fuerte carga emotiva, la hipérbole, por tener una implicación de exageración, resulta una figura acertada. Así, José Alfredo, se vale de ella para expresar el llanto causado por el rompimiento amoroso:

Si es necesario que lllore  
la vida completa por ella lloro  
de que me sirve el dinero,  
si sufro una pena, si estoy tan solo  
(La que se fue)

El amante sufre una intensa melancolía y "esa vida completa" de llanto, no es efectiva para mitigar ni mucho menos para anular su pena. Aunque, pretenda que así sea. La exageración, entonces, se torna burlona.

Al respecto, Santiago Ramírez apunta que la melancolía subsiste a pesar de los intentos realizados "lo que prevalece

---

<sup>8</sup>

La sinécdoque, en este caso, es deductiva, ya que expresa por medio del todo, una parte.

inconmovible y pétreo es el sentimiento de la soledad<sup>9</sup>.

La actitud llorosa, en ocasiones, se manifiesta a través de sujetos animados, para este fin, la prosopopeya es la figura apropiada:

Guitarras de media noche...  
 yo quiero que en esta noche  
 comprendan mi sentimiento  
 y a luego que den las doce  
 desgarran notas de mucho amor  
 (Guitarras de media noche)

El amante emite una *queja con resignación*, ya que lo único que busca es hacer patente su dolor, para lo cual pide a un instrumento musical que haga eco a su sentimiento, éste pudiera referirse a un grupo de guitarristas pero es más bien la inspiración personificada, la que proporciona desahogo al enamorado.

La *queja ante la indiferencia* corresponde también al aspecto en que se alude llorosamente:

Por que soy como soy  
 sin razón me desprecias  
 por que vivo entre gente  
 que dices que no es de tu altura  
 (Ni el dinero ni nadie)

La *queja* es evidente, no obstante, el enamorado acepta el adiós, aunque para ello ponga condición:

---

<sup>9</sup>

Santiago Ramírez, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. Pág. 104.

Este adiós corazón  
 te le exijo mirando a la cara  
 si ya no hay amor en tus ojos  
 me voy de tu vida

(Ni el dinero ni nadie)

El condicionamiento expresado por la metáfora amor en tus ojos refuerza la inconformidad por la despedida, esto es, la queja en sí. Amor en tus ojos corresponde al significado: el amor expresado por tus ojos; el sentido de la vista proporciona una fuerte sensualidad y refuerza la manifestación emotiva, ya que expresar se asocia con decir, así los ojos pueden hablar de lo que los motivan<sup>10</sup>.

### 5.2.3. Ocultamiento del amor

Para este aspecto las figuras empleadas son: la hipérbole, la paradoja, la antítesis, la comparación, la prosopopeya y la sinécdoque.

En la despedida con reproche éste se manifiesta en un contenido hiperbolizado:

Con la mitad del cariño  
 que yo te tengo  
 podrán hacerte feliz  
 con la mitad de los besos  
 que yo te daba  
 la vida entera podrías vivir  
 (Con nada me pagas)

<sup>10</sup>

La metáfora se da por analogía según afirma Helena Beristain. Cfr. *Diccionario de retórica y poética*. Pág. 310.

La reclamación hecha por el amante consiste en hacer notar que su amor, el cual es capaz de dar felicidad por toda una vida, no fue valorado. El enamorado pretende ocultar tanto su amor, como su dolor, bajo una sobrevaloración de su persona. Sin embargo, esta postura cae en una contradicción:

Ya que a pesar de tu infamia  
a Dios le pido, te falte todo  
y te sobre amor

(Con nada me pagas)

En el fragmento anterior es donde la paradoja actúa. El amante, herido en su amor propio, desea que a la amada le falte todo, y que el amor le sobre; lo cual, abre la posibilidad de que otros amantes lo igualen en su entrega amorosa. En otras palabras, hay un deseo inconciente porque en efecto, a la amada le falte ese todo, y lo ilógico está precisamente en que el abandonado no dice lo que en realidad piensa.

La comparación hecha entre la amada y el caballo, enfatizan la *despedida con despecho*. La mujer no sólo es comparada con un animal, sino que además es cosificada, ya que se le considera una pertenencia. No obstante, esta actitud agresiva del enamorado, no hace más que resaltar una amor que se haya oculto. Dicho amor se refleja tanto en el deseo que el amante tiene porque se le extraña, como en el hecho de sentirse rechazado.

Como al caballo blanco le solté la rienda  
así también te suelto y te me vas ahorita....

...y cuando al fin comprendas  
que el amor bonito lo tenías conmigo  
vas a extrañar mis besos  
en los propios brazos  
del que esté contigo

(Te solté la rienda)

La sinécdoque y la prosopopeya también aparecen en este aspecto del fracaso amoroso:

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

si encuentras otro amor que te comprenda  
y sientes que te quiere más que nadie  
entonces yo daré la media vuelta  
y me iré con el sol cuando muera la tarde

(Media vuelta)

En la sinécdoque, José Alfredo sustituye hombre(s) por labios<sup>11</sup> queriendo enfatizar sus sentimiento de aparente indiferencia. La asociación con lo corporal que tiene el término labios, nos remite a un concepto de lo carnal, de lo que carece de valor sentimental. Los labios, en este caso, carecen de dicha virtud, por lo tanto, el que la mujer los pruebe, resulta (en apariencia) insignificante para el enamorado.

Por su parte, la animación del término tarde resalta un ambiente nostálgico, ya que morir se equipara con el término de un día y por lo que aquí se refiere, con el término de una relación.

<sup>11</sup> Según Pierre Giraud la sinécdoque es una permutación que resulta de un cambio de idea que el sujeto hablante se hace del referente.

De hecho, el último verso del segundo cuarteto es sumamente plástico, lo cual acentúa la emotividad del contenido "la verdadera eficacia de las imágenes radica sin duda en su relativa visibilidad. Pero aquella eficacia es mucho mayor en la producción de contenido expresivo"<sup>12</sup>.

#### 5.2.4. Autocompasión

El desengaño en la despedida puede ser causa de un dolor que se refleja en la autocompasión:

Que triste agonía  
después de caído  
volver a caer,  
que suerte la mía  
estar tan perdido,  
y volver a perder

(Qué suerte la mía)

Los participios caído y perdido funcionan como metáforas<sup>13</sup>, ya que el sentido convencional de los verbos caer y perder se traslada a un significado de tipo subjetivo. Caído implica desplomarse, derrumbarse moralmente, mientras que perdido significa estar derrotado sin salida. La metáfora, entonces, acentúa lo dramático de la autocompasión que sufre el amante, quien, además, no sólo reprocha al destino su padecer presente, sino que dicho parecer sea, a su vez, la repetición de uno pasado.

<sup>12</sup> Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Pág. 163.

<sup>13</sup> Según Helena Berinstain la metáfora puede fincarse en un participio o en una adjetivo.

No obstante, esta reacción no cae en lo patético ni en lo grotesco. Los participios tiene efectos sinestésicos los cuales aluden al sentido de la vista; la imagen de los verbos logra transmitir la idea de desplomarse o destruirse, lo que se análoga con fracasar amorosamente:

Por qué siempre la mujer  
cuando deja de querer  
nos desprecia y nos maldice  
por qué no sabe aguantar  
y si tuvo que llorar  
por qué diablos no lo dice

(El derrotado)

En la lírica popular, según Yvette Jiménez de Báez, la actitud misógina es frecuente, sobre todo por despecho ante el desprecio de la mujer<sup>14</sup>.

Al agredir a la mujer el autor tiende a generalizar, para tal efecto, emplea la sinécdoque, la que, en este caso, es deductiva, ya que expresa por medio del todo una parte. El sentido de la palabra mujer implica a todo ser de este sexo y el amante adopta este sentido en un intento de calmar su pena, de atenuar su desesperación. Con ello, también se refuerza la imagen de "villana", que el compositor quiere presentar. "La función fundamental del lenguaje humano es permitir a cada hombre comunicar a sus semejantes su experiencia personal"<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Yvette Jiménez de Baez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*. Pág. 30.

<sup>15</sup> Andre Martinet. *Apud*, Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*. Pág. 35.

### 5.2.5. Autorecriminación

En esta actitud se encuentra la litote, la paradoja y el pleonismo.

El amante, al sentir el abandono, se resiste a admitir la agresión sufrida:

Mi corazón tropezó en la vida  
con un cariño quizá muy cruel  
una mujer que me dio mentiras  
penas y agravios con su querer

(El arrepentido)

La crueldad del cariño de la amada se presenta de forma disminuida por medio de la litote. Esto es, se dice poco cuando se quiere decir mucho, la intensidad de la pena es sumamente profunda que resulta difícil declararlo. Aunque, más bien, nuevamente hayamos la imagen de la mujer calculadora, con lo que el amante, obviamente resalta su papel de víctima. Como continuación de esta actitud, el enamorado persiste en autoengañarse, a pesar de la recriminación que se hace a sí mismo:

Arrepentido de haber querido  
me voy de aquí  
pero aunque vaya desconsolado  
seré feliz

Mis sentimientos se van al viento  
con mi cantar  
ya que pensando con la cabeza  
pa' que llorar

(El arrepentido)

La idea paradójica en este ejemplo se encuentra en el despecho, aunado a la despedida, ya que sin consuelo, la felicidad no se logra. En todo caso, el amante comienza a autoconsolarse, lo

que le pudiera dar un cierto alivio.

El pleonasma en *pensando con la cabeza* ya indica indicio de frialdad, de objetividad puesto que la palabra cabeza toma el significado de lo racional, de lo inteligente. No obstante, esto no significa que el sufrimiento haya desaparecido, aún se percibe un gimoteo un dolor latente.

La autorecriminación dentro del fracaso amoroso da pie a que éste disminuya o que adquiera otro enfoque, puesto que permite al amante vislumbrar opciones de recuperación.

#### 5.2.6. Ruego

Las figuras dentro de esta actitud son: la hipérbole, el pleonasma y la metáfora.

Previo al ruego, se halla la queja que justifica al enamorado en su insistencia:

Dolor como el mío tan triste  
no puede existir ni existe  
y es que la quiero con devoción  
por eso le estoy rogando  
por eso le estoy cantando  
lo que me manda mi corazón

(El cobarde)

Con la hipérbole se manifiesta la magnitud del pesar, no se concibe un dolor que iguale al del amante. Aunque, éste, no sólo trate de enfatizar el sufrimiento, sino también, la resistencia para soportarlo, hay entonces un claro egocentrismo. Por otra

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

79

parte, dicho dolor, como es claro, se debe al amor no correspondido y ante tal situación, el ofendido está dispuesto a humillarse y a rogar.

El pleonasma, por su parte, se inserta directamente en el contenido que alude al ruego:

No te me vayas  
no me abandones  
deja que vuelva la calma  
que el cielo se aclare, que pase la lluvia  
y entonces te vas

(Que pase la lluvia)

La redundancia en los verbos irse y abandonar incrementan la emotividad del amante, quien además refuerza su ruego, analogando su angustia con el fenómeno natural de la lluvia. La redundancia es sinónimo de querer evitar lo inevitable, la amada tendrá que irse, al igual que la lluvia.

"La figura sólo alcanza su finalidad si opera un cambio, no ya la del contenido, sino de la forma del sentido, si transforma el concepto en imagen, lo inteligible en sensible"<sup>16</sup>.

La metáfora, en esta actitud, indica la disposición de entrega y de sacrificio que el amante manifiesta en el rompimiento:

Si quieres que me arranque el corazón  
y ponga junto a tí mis sentimientos...

acuérdate que siempre te adoré  
 no dejes que me pierda en mi pobreza  
 ya todo lo que tuve se me fue  
 si tú también te vas, me lleva la tristeza  
 (Si tú también te vas)

La metáfora surge a partir de sentimientos, más que de palabras, o mejor dicho, estas palabras se sustituyen por los términos que se analogan con el pensamiento. Así, arranacar implica la pasión, la efusividad del amor, es en efecto, desprenderse de una parte de uno para demostrar el amor, mientras que corazón traslada su significado original de algo material a un sentido abstracto: el sentimiento.

#### 5.2.7. Impotencia

Algunas figuras que se encuentran en este tipo de fracaso amoroso son: la paradoja, la comparación, el pleonasma y la metáfora.

La complejidad del sentimiento amoroso provoca diversas reacciones en el enamorado, una de ellas es la expresar contradicciones o absurdos:

Que te den lo que no pude darte  
 aunque yo te haya dado de todo  
 nunca más volveré a molestarte  
 te adoré, te perdí, ya ni modo  
 (Que te vaya bonito)

El deseo de que la amada reciba lo que el enamorado no pudo, contradice el todo que supuestamente él mismo ya otorgó. Es decir, lo que a éste le resulta ilógico e inconcebible, es que su amor no

haya sido valorado en la magnitud deseada.

La paradoja, entonces, confirma el sentimiento de impotencia frente a la despedida, en la que el amante no haya otra salida mas que redeclarar su amor y aunado a esto, existe un gran temor por afrontar la soledad.

La impotencia puede tornarse en un total abatimiento:

Si sus labios se abrieron,  
fue pa' decirme ya no te quiero  
yo sentí que mi vida  
se perdía en un abismo  
profundo y negro como mi suerte

(Ella)

La comparación entre suerte con lo profundo y negro del abismo equiparan el sentimiento de dolor del amante: profundo adquiere similitud con la intensidad de la pena, y negro alude a lo irremediable, a lo fatal. Las cualidades de profundo y negro, al igual que la misma palabra abismo, pierden su materialidad, es decir, transfieren su sentido y asocian de manera no convencional la relación entre el significado y el significante<sup>17</sup>.

Por otra parte, los mariachis y el tequila, que el amante utiliza como medios de escape, resultan inútiles ya que sólo incrementan la melancolía, provocando el llanto:

Quise hayar el olvido  
al estilo Jalisco  
pero aquellos mariachis  
y aquel tequila  
me hicieron llorar...

---

17

Pierre Giraud. *Op. Cit.* Pág. 45.

...con el llanto en los ojos  
 alcé mi copa y brindé por ella  
 no podía despreciarme  
 era el último brindis  
 de un bohemio por una reina

(Ella)

La frase repetitiva con el llanto en los ojos, contenida en el pleonasma, contribuye a sensualizar el contexto, pero sobre todo, intensifica la subjetividad; el llanto en los ojos equivale a un llanto sin tapujos, a un llanto declarado; como si el que llorase, llorase doblemente al mismo tiempo.

El amante en su impotencia puede reaccionar también de manera resignada:

Si es que te marchas paloma blanca  
 alza tu vuelo poquito a poco  
 llévate mi alma bajo tus alas  
 y dime adiós a pesar de todo

(Cuatro caminos)

La metáfora que se establece comparando la palabra mujer con paloma, y que es común en la lírica popular, a su vez se asocia con el término alma, es decir, con el sentimiento del amante. Dicha conjugación en la frase *llévate mi alma entre tus alas*, expresa el deseo del amante por ser recordado después de la despedida; las alas representan la memoria que pudiera dar cabida al recuerdo del amor que se deja.

## CONCLUSIONES

Desde una perspectiva de estilo y transmisión, existen tres tipos de literaturas: la popular, la culta y la tradicional. Entre ellas existen implicaciones recíprocas: la popular, que es la creada, difundida y conservada por la comunidad, puede convertirse en literatura tradicional, siempre y cuando, las características de lo colectivo se mantengan y, al mismo tiempo, se revitalicen en variantes que refuncionalizan el texto.

La relación que puede establecerse entre la literatura popular y culta, a pesar de las características propias, ya sea de estilo, tema o léxico, es la coexistencia de ambas, lo cual se ha demostrado a través de las diversas etapas o escuelas literarias.

La canción popular mexicana es una manifestación que, aunque tiene un creador individual, es difundida por la comunidad y puede llegar a convertirse en tradicional.

En cuanto a su origen, dicha canción es producto del mestizaje provocado por el fenómeno de la conquista y por los procesos migratorios o intercambios culturales de América. Debido a este mestizaje, existe una gran variedad de ritmos, instrumentos y temas, en todas las regiones del país. Los medios de comunicación han contribuido para la difusión de la canción popular mexicana y, en algunos casos, como el del bolero y el de la canción ranchera, han sido determinantes.

La canción popular mexicana, evidentemente, ha sufrido cambios, lo regional tiende a perder su carácter local, como en el caso de las modificaciones de instrumentos, vestimentas, etc. Lo rural se ha conjugado o traspuesto con lo urbano; no obstante, estos cambios obedecen a los cambios mismos que ha tenido la comunidad.

Lo que hay que resaltar es que este tipo de canciones cumple con su función de ser expresión popular. Sus ritmos, llenos de colorido y sensualidad se conjugan con la emotividad que se plasma en descripciones de paisajes campiranos, festejos típicos y actividades cotidianas. Asimismo, dicha emotividad se manifiesta en la narración sobre experiencias amorosas o relacionadas con aspectos de índole político-social.

En otras palabras, la canciones populares, por sus características musicales y temáticas, sirven como reflejo de la comunidad. Así, la gente puede remitirse a su lugar de origen o dar salida a una parte íntima de su sensibilidad.

En este trabajo, además, se ha querido enfatizar que la canción popular mexicana tiene un valor adicional al que le da su amplia difusión comercial y que éste es su valor literario.

José Alfredo Jiménez, dentro de la canción popular mexicana, es un exponente de una fuerte representatividad:

- a) Porque adopta géneros tradicionales para la realización de su obra: huapango, canción ranchera, corrido, los cuales fueron presentados por el autor como algo popular; esto debido a que

los instrumentos originales son sustituidos o adaptados por el grupo de mariachi, que además de ser el principal acompañamiento de José Alfredo, tiene auge y difusión a nivel nacional. Dicha transformación logra ser del gusto colectivo.

- b) Porque el tema del amor, que parece ser el de mayor preferencia en la canción popular mexicana, se enriquece con el tratamiento que el compositor le da, en la vertiente del fracaso amoroso. Las penas de amor se vuelven trágicas, se recrudecen sin dejar de ser románticas.
  
- c) Porque el lenguaje coloquial, utilizado por José Alfredo, establece un acercamiento con la comunidad. Dicho lenguaje refuerza la carga emotiva del fracaso amoroso; algunas palabras como: **mugre botella, ven juntito a mi, que pienso seriamente emborrachar**, son las palabras fuertes, dolorosas, punzantes, que se convierten en tópicos.
  
- d) Porque el uso de figuras retóricas y tópicos en la obra del autor, corresponde al de la literatura popular y en ocasiones tradicional.

Los cuatro puntos anteriores, no obstante, pueden sintetizarse a un sólo aspecto: que son hechos de estilo. La representatividad de José Alfredo dentro de la canción popular mexicana se debe a que su estilo trasciende o es independiente a una moda o a una

difusión. Sus canciones son textos populares por sí mismos, y al parecer, debido a su aceptación o perdurabilidad, podrán convertirse en textos tradicionales.

En cuanto a la tipología, es decir, las actitudes que adopta el abandonado, puede concluirse que todas se mueven en torno a un sentimiento de soledad. La soledad provocada por el abandono de la amada, la autocompasión, el llanto, el ruego, el ocultamiento del amor, el escape por medio de "la borrachera", el ruego, la impotencia y el deseo de venganza, representan las espinas con que defenderse, como señala Paz en el *Laberinto de la soledad*: "Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un mismo tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía, el despecho, la ironía y la resignación". Si se habla de fracaso, se habla de pena, y por lo tanto, de soledad. Así, José Alfredo, logró establecer un punto de identidad con la comunidad popular mexicana, pero más que eso, una identidad que atañe a la condición humana, ya que, como también opina Paz: "La soledad, el sentirse y saberse sólo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano".

Por otra parte, puede decirse que dentro de las canciones de José Alfredo, el recurso literario más sobresaliente, dentro de los tópicos, es el paralelismo. Esta figura, debido a su característica de repetición, acentúa la emotividad de las canciones, del mismo modo, contribuye a establecer la estructura rítmica que predomina en la lírica popular.

Los tópicos, por su parte, al establecer nexos con canciones de otros autores populares, corroboran, justamente, el rasgo de aceptación comunitaria en la que participan, también, su conformación estereotipada.

Las figuras retóricas en las canciones de José Alfredo, participan como portadoras de los rasgos particulares y creativos del compositor, asimismo, impregnan a los mensajes de un carácter recóndito y misterioso, de otro modo, revelan la complejidad del sentimiento, el cual, en este caso, hace referencia al fracaso amoroso.

La figura de más frecuencia es la metáfora, le siguen la paradoja y la prosopopeya; después, la comparación, la sinécdoque, la hipérbole y el pleonasma, para finalizar con la antítesis y la lítote.

La metáfora sensualiza la subjetividad cuando alude a partes del cuerpo (ojos, corazón), mientras que surgen contextos plásticos por medio de la prosopopeya o comparación: *cuando muera la tarde, profundo y negro como mi suerte*; o también, contextos socio-culturales, que se logran a través de la sinécdoque: *labios=hombre, años=experiencia*. Puede apreciarse que en este tipo de figuras predomina más un efecto estético, además de las implicaciones de significado analizadas en la tipología.

Ahora bien, las figuras como: la paradoja, la hipérbole, el pleonasma, la antítesis y la lítote, se mueven en el plano de la lógica, más que en el del cambio de significado en sí.

Las ideas paralelas de contradicción entre la paradoja y la antítesis, en general, exaltan el amor propio manifestado por el amante abandonado. Dicho amor propio, se ve matizado por el par formado por la hipérbole y la litote, figuras que enfatizan o disminuyen el abatimiento en el fracaso amoroso.

Por su parte, el pleonasma alude a repetir lo que ya no es repetible y marca la actitud obsesiva del abandonado.

En otras palabras, este grupo de figuras señala el límite entre lo racional y lo absurdo del asunto amoroso y su complejidad.

Una metodología, como la empleada en este trabajo, no compete únicamente a José Alfredo. La canción popular mexicana, debido a su gran riqueza y variedad, proporciona opciones para investigaciones similares. Las obras de autores como: Agustín Lara, Salvador Flores o Juan Gabriel, pueden ser revisadas y estudiadas, en cuanto a su importancia, dentro de la canción popular mexicana.

## BIBLIOGRAFIA

Album de Oro. Num. 17, (1976)

Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988.

Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1979.

Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México, 1976.

Díaz Roig, Mercedes, "Panorama de la lírica popular mexicana", *Caravelle* (48), 1987, pp. 27-36

Dueñas H., Pablo, *Bolero. Historia documental del bolero*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993.

Frenk, Margit, *Lírica hispánica de tipo popular*. México: UNAM, 1966.

Garrido S., Juan, *Historia de la música popular en México (1896-1973)*. México: Contemporáneos, 1974.

Geijerstan, Claes af, *Popular music in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

Guitarra fácil. No. 16, (1979).

Guiraud, Pierre, *La semántica*. México: FCE, 1960, (Breviarios No. 153).

Jiménez de Báez, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México, 1969.

Jakobson, Roman, "El folklore como forma específica de creación", *Ensayos de poética*. México: FCE, 1977, pp. 7-22.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano, 2V*, México: SEP, 1987.

Lavín, Mónica, "Cantos entre mareas", *Memoria de papel* (11), 1994, pp. 62-88.

Magis, Carlos Horacio, *La lírica popular contemporánea. España-México-Argentina*. México: El Colegio de México, 1969.

Mendoza Vicente, T., *Panorama de la música tradicional en México*. México: UNAM, 1956.

Menéndez Pidal, Ramón, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1939, pp. 52-87, (Austral, 55).

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 1967.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza, 1989.

Muñiz, Angelina, "El paralelismo en la lírica popular mexicana", *Anuario de letras*. I, (1961), pp. 148-165.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1987, (Popular, 107).

Ramírez, Santiago, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. México: Grijalbo, 1977.

Reuter, Jas, *La música popular de México*. México: Panorama, 1992.

Stanford E., Thomas, *La música de México*. México: UNAM, 1984.