

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL DISCURSO DE GÉNERO
EN LA MÚSICA POPULAR MEXICANA**

“DEL TE SOLTÉ LA RIENDA AL TE QUEDÓ GRANDE LA YEGUA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

FERNANDO CÁRDENAS CABELLO

DIRECTORA DE TESIS:

DOCTORA VIRGINIA LÓPEZ VILLEGAS

MÉXICO D.F.

JUNIO / 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DEDICATORIAS

A la vida, que -como José Alfredo y Kafka- varias ocasiones he despreciado.

A la Universidad y los universitarios, porque sin ella esto no existiría, no lo habría escrito, ni tú estarías leyéndolo.

A mi origen e historia, que es mi familia.

A ti, que incluso participaste en la redacción del documento.

A todas las personas que creyeron, creen y han creído en mí, pero también, a las que no.

A todo y a todos: Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	5
DELIMITACIÓN	8
HIPÓTESIS	10
OBJETIVOS	11
METODOLOGÍA	12
MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	15
Lengua y comunicación	15
Discurso	18
Género	20
Cultura	21
Cultura popular	23
Cultura popular mexicana	26
I. LA MÚSICA RANCHERA	28
I.1 Origen	29
I.2 Tal y como se escucha hoy	32
I.3 Algunos intérpretes	35
II. CUATRO INTÉRPRETES: SU HISTORIA PERSONAL	37
II.1 Lola Beltrán	38
II.2 José Alfredo Jiménez	45
II.3 Alicia Villarreal	54
II.4 Pepe Aguilar	56
III. TEMÁTICA	58
III.1 Ubicaciones	60
III.1.1 Geográficas	60
III.1.1.1 Demarcaciones oficiales	60

	III.1.1.2	Demarcaciones no oficiales	.	61
	III.1.2	Físicas	.	61
	III.1.2.1	Tangibles	.	61
	III.1.2.2	Intangibles	.	62
	III.1.3	Fisonómicas	.	62
III.2	Seres	.	.	64
	III.2.1	Humanos	.	64
	III.2.2	Animales	.	65
	III.2.3	Vegetales	.	66
	III.2.4	Objetos	.	67
	III.2.5	Abstractos	.	68
III.3	Actividades y oficios	.	.	70
	III.3.1	Actividades	.	70
	III.3.2	Oficios	.	71
III.4	Acciones y situaciones	.	.	72
	III.4.1	Acciones	.	72
	III.4.2	Situaciones	.	72
III.5	Tiempo	.	.	74
	III.5.1	Periodos	.	74
	III.5.2	Momentos exactos	.	74
III.6	Emociones y sentimientos	.	.	76
	III.6.1	Fe y religiosidad	.	76
	III.6.2	Amor	.	77
	III.6.3	Desamor	.	77
	III.6.4	Rencor y recriminación	.	78
III.7	Conclusiones al capítulo III	.	.	79
IV.	LA DESCRIPCIÓN-CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO			
	EN CUATRO CASOS	.	.	80
IV.1	José Alfredo Jiménez	.	.	82
IV.2	Pepe Aguilar	.	.	86

IV.3	Lola Beltrán	91
IV.4	Alicia Villarreal	95
IV.5	Contrastación	100
CONCLUSIONES								101
BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES								103

INTRODUCCIÓN

El conjunto de actividades características de un grupo social, sus costumbres, tradiciones, creencias, prácticas, valores, elementos materiales; es lo que constituye su cultura en todos los ámbitos de lo cultural: lo económico, lo político y por supuesto, lo artístico.

Si bien es cierto que el ser humano destina su tiempo al ocio una vez satisfechas sus necesidades primarias, es cierto también que tales necesidades, de alimento, vestido y vivienda, las vio satisfechas ya hace miles de años, comenzando, por lo tanto, a realizar varios tipos de actividades que no le son estrictamente imprescindibles, una de esas es el arte, efectuado en distintas formas: la pintura, la danza y por supuesto la música.

La emisión de sonidos -de manera caótica al principio y ordenada posteriormente- es el elemento constitutivo de esta manifestación cultural artística que es la música. Lo que de inicio debió haber sido la emisión vana de sonidos desarticulados como vocalizaciones y golpeteos, de la mano de la complejización de la cultura en conjunto, debió ir complejizándose también, al igual que los elementos para su creación, la vocalización rítmica y la creación de artefactos específicos para la emisión de sonidos, que actualmente llamamos canto e instrumentos musicales respectivamente.

Esta complejidad, ha ido de la mano de la propia evolución del hombre, y ha reflejado históricamente su pensamiento y su concepción del universo y de su mismo ser.

En las culturas primitivas nos encontramos con un arte (musical) *pannaturalista*, al apreciarse su similitud con los mismos sonidos de la naturaleza: los retumbos de tambores cual truenos, el *palo de lluvia* americano, las flautas similares al canto de las aves, cuernos que evocan gruñidos; de estos sonidos se conservan remanentes al día de hoy.

Con la aparición del lenguaje articulado, es éste frecuentemente el centro de la música y así los sonidos no verbales se constituyen -ocasionalmente- como un acompañamiento.

En el devenir del tiempo¹ nos encontramos con que en la Edad Media en la cultura occidental, la visión del ser humano, su existencia y la del universo entero, giraban en torno a una idea divina, una explicación y fundamentación del ser, en función de la idea de la divinidad. Es entonces -por citar un ejemplo- cuando se presentan los cantos gregorianos (prescritos por el Papa Gregorio I), alusivos a lo divino e inspirados en ello. Así pues observamos que las expresiones culturales, y por ende las musicales -en este caso con motivación religiosa- son reflejo de las ideas -divinas de aquel entonces- de los productores.

Esta concepción divina, presente en el arte, se prolonga -aunque no exclusivamente- hasta el tipo de música clásica que se conoce como *Barroco*, con expresiones sublimes que tienen como inspiración lo divino, obras de autores como Bach y Handel.

De la mano de procesos y sucesos históricos, como la reforma luterana; (cuyo antecedente fue el renacimiento), que inició una ruptura gradual con la concepción medieval de lo divino, hasta caer -en sus casos más profundos- en la ruptura total con cualquier concepción de la divinidad (Nihilismo y posmodernidad); se observa una transformación en la mentalidad del individuo y ésta se refleja en su producción artística cuando del *Barroco* se evoluciona al *Romántico*, dejando de ser el centro de inspiración la divinidad, para sustituirse por el hombre mismo, el amor de dios por el amor al propio hombre.

De entonces a la fecha podríamos hablar de un periodo preponderantemente romántico, entendido tal como en el que el hombre manifiesta el amor sobre sí, en todas sus expresiones: amistoso, fraternal, materno-paterno y por supuesto hacia la pareja amada.

Esta aseveración no es totalizadora, ya que encontramos evidentes variaciones en las que se describe el contexto de los productores y lo que está presente en su mente, de esa manera es que se explica la aparición de géneros híbridos y “modernos” -en función de su aparición geográfica- latino y afro americanos, como salsa, tango, rancheros, blues, soul, jazz; producto de la propia

¹ Pues no es el asunto de este trabajo ofrecer un estudio histórico de la música, sino reducirlo a un tiempo y un espacio, sin ahondar en todo el transcurso.

evolución (sincretismo entre Europa y América), o de la fusión de instrumentos y nociones estéticas (Latinoamérica y Afroamérica).

Incluso dentro de la rama de noción estética musical occidental encontramos la aparición de géneros como el rock y particularmente ilustrativo, el caso del techno industrial, producto de una igualmente industrial sociedad, en el que se utilizan sonidos propios de –valga la redundancia- la industria.

Otro caso evidente es el de lo que se ha dado en llamar “New age” en el que se conjuntan visiones tanto futuristas como regresivas, ambas englobadas en una búsqueda de certidumbre de una cultura contemporánea posmoderna, que se debate entre concepciones fatalistas apocalípticas y progresivas del ser humano.

El sentido de la música y la mentalidad, y el contexto que se ve reflejado en la primera es un tema extensísimo, la reducción que se efectúa en este trabajo es con fines de operatividad y abarcabilidad, y se especifica más adelante.

Partiendo del hecho de que la expresión cultural es reflejo del contexto, de la práctica y la mentalidad, se pretende específicamente identificar una transformación en la expresión -del discurso de género- de una manifestación cultural, la música de mariachi.

Cabe aclarar que el presente trabajo no pretende versar centralmente sobre feminismo ni teoría feminista, sino sobre el discurso, tomando como elemento analítico la descripción-construcción que en el discurso de las canciones, se hace de los dos géneros humanos (masculino y femenino).

En términos generales de lo que se trata es de estudiar un fenómeno cultural de tipo musical, popular, cercano. A través de ciertos autores representativos, selectos en dos épocas y de los dos géneros humanos (masculino y femenino).

En primera instancia (Capítulo I) se describirá el proceso histórico de consolidación hasta la actualidad, de la manifestación de cultura popular estudiada, la música de mariachi, así como algunos de sus intérpretes más representativos.

Adelante (Capítulo II) se hará referencia a los propios intérpretes elegidos, su vida y su obra.

Posteriormente (Capítulo III) se expondrá una clasificación de la temática tratada en su obra (producción musical). Dentro de la cual se inserta el tema central de la investigación.

Al final (Capítulo IV) se hará referencia al análisis realizado de un tema específico dentro de la temática general, enfocado a un asunto sociocultural, determinado y evidenciado con las prácticas, tradiciones y valores de la sociedad mexicana. El género.

JUSTIFICACIÓN

La comunicación -y especialmente la comunicación social- no es sólo lo que aparece en los medios masivos de comunicación, implica una gama amplísima de procesos y niveles. La presente investigación se inserta en el nivel de la comunicación intracultural, es decir, dentro de un grupo social cuyos miembros comparten costumbres valores y prácticas comunes que los caracterizan de otros grupos.

El interés inicial por estudiar un fenómeno de esta naturaleza (música vernácula mexicana), obedece a tres inquietudes básicas, a saber:

La primera,² es el estudio de un fenómeno cotidiano y próximo, tanto espacial como temporalmente, valga decir tangible, para llegar -mediante su análisis- a un conocimiento abstracto, descripción del discurso, de su contenido y el manejo que en este se presenta del género, entendido éste no sólo como el femenino sino también el masculino.

En segundo lugar, porque en nuestra Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, al abrirse las opciones terminales de la carrera de ciencias de la comunicación (organizacional, periodismo, política, producción y publicidad) se dejó un tanto descuidado el aspecto cultural de la comunicación, el cual considero imprescindible, ya que es mediante la comunicación que se da la transmisión de valores y la repetición y conservación de las prácticas culturales.

Además, debido a que si algo caracteriza a la Universidad es ese carácter teórico y humanístico, que nos obliga a trascender -en algunos casos- el tipo de investigaciones descriptivas, tanto de actividades realizadas laboralmente, como de simples recopilaciones de información carentes de análisis; eso podrá ser suficiente para otras instituciones, no para la UNAM.

² Durante el curso de *Introducción al estudio de la ciencia* en el que tuve la oportunidad de participar como ayudante del doctor Antonio Delhumeau (o profesor adjunto como nos denominaba él mismo), él, motivaba (y sigue haciéndolo) a estudiar algún objeto en busca de la originalidad, a través de un proceso metodológico, que él mismo define como: "*Abstracto analítico sintético concreto*", esto es en gran medida una inquietud que motiva la presente investigación.

Existen otras motivaciones que nos invitan al estudio formal (sin el más mínimo ánimo de presunción) del fenómeno comunicativo cultural del que aquí se hace referencia (música vernácula).

En los Estados Unidos de América, se han realizado investigaciones rigurosas, utilizando los corridos como fuente de datos históricos, a pesar de que este trabajo se ha realizado también en México (por ejemplo, en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM), esto implica el estudio exterior de un fenómeno propio de la cultura nacional. También en el vecino país del norte, existe la carrera de “estudios chicanos”, en la que se aborda la temática de las costumbres y creencias de los connacionales radicados en aquél territorio; una vez más se impone el ánimo de estudio exterior sobre un fenómeno tan – podríamos decir- propio de la cultura nacional.

Sin duda alguna deben de existir gran cantidad de casos que por desconocimiento no se mencionan aquí, el punto es que las investigaciones sobre cuestiones tan propias de la cultura nacional se están llevando a cabo por iniciativa extranjera y en lo particular, considero un lastre esa dependencia teórica, la limitación autoestablecida para innovar en el campo de la investigación, especialmente en un asunto del que deberíamos saber más nosotros como mexicanos –que un extranjero- por su carácter de folklórico.

Es por eso que antes de que se presente la iniciativa extranjera para estudiar este fenómeno cultural con el mismo enfoque, se ofrece este primer intento; el cual, además, poseerá la peculiaridad de rebasar los casos de estudio expuestos anteriormente, ya que no considerará a las piezas (canciones) como fuentes meramente históricas, ni se limitará a contemplarlas en una recopilación;³ sino que además de establecer un material descriptivo básico, se ocupará de analizarlo, bajo la premisa de que toda manifestación cultural artística es reflejo del contexto en el que se desenvuelve el productor.⁴

La elección del género musical del mariachi se hizo por el carácter campirano del mismo, debido a la aparente presencia en tal de un reflejo de

³ Como el recientemente publicado *Cancionero de José Alfredo Jiménez*, prologado por Carlos Monsiváis.

⁴ Esta es una suposición tan amplia que merece un estudio exclusivo el cual no es el objeto de esta investigación.

tradiciones arraigadas, por su carácter de nacional, folklórico, por su alcance e incluso origen en un contexto provinciano, donde las prácticas machistas son más recurrentes.

DELIMITACIÓN

La inquietud inicial que da origen a la presente investigación es –como ya se había mencionado anteriormente- una reflexión sobre la cultura desde un punto de vista comunicativo, ahora bien, qué aspecto particular dentro de todo el universo cultural es el que habrá de abordarse.

Cuando nos referimos a cultura pretendemos englobar a “toda manifestación artística, estética y lúdica; producida por un cierto grupo social en un tiempo y espacio determinado”.

Luego, a qué cultura habremos de referirnos. En un primer acercamiento: a la cultura mexicana. Considerada tal, no sólo como la cultura de élite,⁵ reservada privativamente a un sector minoritario de la población. Este trabajo pues, se dedicará a la cultura popular, al estar al mayor alcance de la población y a una mayor parte de la misma -valga decir a los subalternos- ya que es en la cultura popular en la que encontramos la caracterización de fenómenos exclusivos y propios de un determinado conglomerado social (cultura), no así en la cultura contemporánea de élite, la cual conserva rasgos comunes indistintamente del lugar donde se presente.⁶

Ahora bien, dentro de todas las gamas y variedades de la cultura popular, qué fenómeno en específico habrá de considerarse. Pues bien, al tratarse de una cultura –la mexicana- popular básicamente oral -ya que en México la lectura per cápita es menor que en cualquier país europeo atlántico, mientras que la venta de producciones musicales es la mayor de América Latina- para acercarnos a la cultura mexicana no habrá de estudiarse la obra escrita de Carlos Fuentes, ni de Carlos Monsiváis (por su carácter no popular y alcance relativamente limitado), ni siquiera incluso la obra musical de Silvestre Revueltas o Pablo Moncayo. Sino música, sí...pero tratando de considerar la de mayor alcance, valga decir: la más popular, por su mayor posibilidad de influencia y a la vez –en un proceso

⁵ Obras de teatro, conciertos de música de cámara, exposiciones de la última tendencia pictórica neoyorquina...

⁶ La Orquesta Filarmónica de Japón es el mejor ejemplo.

dialéctico- mayormente representativa de las transformaciones de los valores sociales en la cultura mexicana en general.

Una vez que hemos dejado en claro que abordaremos la cultura mexicana popular, en su manifestación musical, habremos de especificar primero el género musical, el cual será el mariachi. En principio por su carácter de popular y por tratarse de un género representativo de la cultura mestiza mexicana, y de las costumbres cotidianas, género en el cual es posible observar los valores, productos y prácticas culturales, de la cultura popular mexicana.

Ahora bien cuáles serán los intérpretes elegidos dentro de la variedad de representantes de este género musical.

La selección se establece en obediencia a dos criterios temporalidad y género (femenino y masculino):

En el primer aspecto, el de temporalidad, la intención es ofrecer un primer momento (mediados del siglo XX) con ciertas peculiaridades de la propia sociedad mexicana, que determinaban de cierta manera el discurso, para contrastarlo con un segundo momento (fin del siglo XX e inicio del XXI) con especificidades distintas que determinan, a su vez, un discurso diferente.

El segundo criterio, obedece al la necesidad de ejemplificación del tratamiento que en cada uno de los dos géneros se da al opuesto –insistimos- en cada uno de los momentos a analizar.

De tal suerte que los intérpretes seleccionados son:

- En el primer momento de mediados del siglo XX:
 - A) Femenino: Lola Beltrán
 - B) Masculino: José Alfredo Jiménez
- En el segundo momento de fines del siglo XX y principios del siglo XXI:
 - A) Femenino: Alicia Villarreal
 - B) Masculino: Pepe Aguilar

HIPÓTESIS

Si escuchamos y analizamos el contenido del discurso (letras) en las melodías de música ranchera de intérpretes de antaño (como José Alfredo Jiménez) y lo comparamos con el discurso actual (digamos de Pepe Aguilar), nos encontraremos con una descripción-construcción del género diferente en el primer caso que en el segundo.

Al escuchar y analizar el discurso de las melodías de intérpretes femeninas, nos encontraremos con una variación en el tratamiento a los dos géneros entre un primer momento (mediados del siglo XX, con Lola Beltrán por ejemplo); y un segundo periodo (finales del siglo XX, principios del XXI, con Alicia Villarreal).

HIPÓTESIS:

El discurso de género en la música popular mexicana de mariachi, se ha transformado, de mediados del siglo pasado, a fines del mismo y principios del presente.

OBJETIVOS

CENTRAL: Identificar la evolución del discurso de género en una manifestación cultural popular mexicana, que es la música en su estilo de ranchera también denominada mariachi.

GENERAL: Estudiar la música ranchera mexicana, en su estilo de mariachi como manifestación cultural popular.

PARTICULARES:

- Identificar el origen y evolución histórica del género.
- Esbozar la historia de algunos intérpretes.
- Catalogar la temática abordada en la música ranchera mexicana por los intérpretes consultados.
- Identificar la descripción-construcción del género masculino en dos momentos históricos.
- Identificar la descripción-construcción del género femenino en dos momentos históricos.
- Contrastarlos.

METODOLOGÍA

El universo de muestra es la música ranchera (o mariachi), las unidades de registro son las obras musicales de cuatro intérpretes (que se mencionan más adelante); y las unidades de análisis serán ciertas piezas elegidas -bajo criterios estrictos- de esos mismos cuatro intérpretes.

Recurriendo a la teoría Saussuriana,² se efectuará un estudio sincrónico y diacrónico.

Sincrónico, ya que se estudiará un fenómeno lingüístico en una misma época determinada, tomando dos fuentes, de la siguiente manera:

En un primer momento, que corresponde a mediados del siglo XX, se tomarán dos intérpretes de música del tipo que se ha mencionado anteriormente, tales intérpretes habrán de ser una femenina y un masculino; así es como se materializa la conformación sincrónica del objeto de estudio.

En un segundo momento correspondiente a finales del siglo XX y principios del XXI, se tomarán otros dos intérpretes, también uno de cada género (masculino y femenino); al tomar estos otros intérpretes de la misma época se repite el análisis sincrónico.

Al final se contrastará el discurso referido a la descripción y construcción del género en las dos épocas anteriormente referidas (mediados del siglo XX frente al de finales del mismo siglo y principio del siglo XXI) para completar ahora el análisis diacrónico, al contrastar no sólo dos fenómenos con la misma temporalidad, sino al hacer una contrastación retrospectiva.

Una vez delimitado el alcance y delimitación del presente trabajo, es decir, la música vernácula popular –mariachi- en cuatro casos. Habrá de determinarse qué casos, los cuales responderán inicialmente a dos requisitos:

- a) Temporalidad: trayectoria interpretativa de mediados del siglo XX (aunque se prolongue con posterioridad), en un primer caso, y trayectoria de fines del siglo XX e inicio del siglo XXI en un segundo momento.

² Para ampliar información acerca de la teoría de Ferdinand de Saussure, y especialmente de sus dicotomías, consultar: *Curso de Lingüística General*, Fontamara, México, 1998.

b) Género: de cada época una será femenina y otro masculino.

Por otro lado, se recurrirá a intérpretes, debido a la dificultad de encontrar compositores que interpreten, a excepción del caso particular de José Alfredo Jiménez.

En tercer lugar el parámetro de elección principal será la penetración³ y popularidad⁴ de los mismos intérpretes, de tal manera que los casos elegidos son (las denominaciones son como aparece en sus materiales discográficos):

Del primer periodo, mediados del siglo XX:

Femenino: Lola Beltrán.

Masculino: José Alfredo Jiménez.

Del segundo periodo, finales del siglo XX, inicio del XXI:

Femenino: Alicia Villarreal.

Masculino: Pepe Aguilar.

Por la amplitud del contenido de la totalidad de la temática abordada por los intérpretes, las alusiones a la temática se harán tomando como referencia los títulos de las piezas de la discografía de cada uno, para poder establecer las distinciones temáticas.⁵

Para la descripción del tratamiento del género en cada uno de los casos especificados, se elegirán dos únicas piezas de cada intérprete, con el fin de hacer abarcable el análisis y poder operativizar la hipótesis.

Las piezas se elegirán en función de la caracterización que hagan del género y del desprecio manifestado en las mismas hacia el sexo opuesto. No de decepción, sino entonadas por la parte que desprecia y manifiesta rencor, no la que es despreciada.

Así pues en las intérpretes se buscará el contenido andrógino, mientras que en los intérpretes el contenido misógino.

³ Si a mediados del siglo XX el escaparate de la farándula era el cine, para el fin del mismo siglo y principio del siguiente, lo es la televisión.

⁴ Popular en tanto que arraigado en el gusto popular, así se descartó a intérpretes que dentro de la cultura pop –por paradójico que parezca- se consideran exclusivos.

⁵ La descripción de la totalidad de la temática, no es la intención de éste trabajo.

Una vez seleccionadas las piezas se recurrirá al esquema analítico de Seymour Chatman,⁶ en el que se considera al discurso dividido en dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido; en el primero encontramos el sentido denotativo del discurso mientras que en el segundo el sentido connotativo.

Entra aquí la labor hermenéutica del investigador en la descripción del plano del contenido, identificando la connotación del discurso.

⁶ CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Editorial Taurus, Madrid, 1990.

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

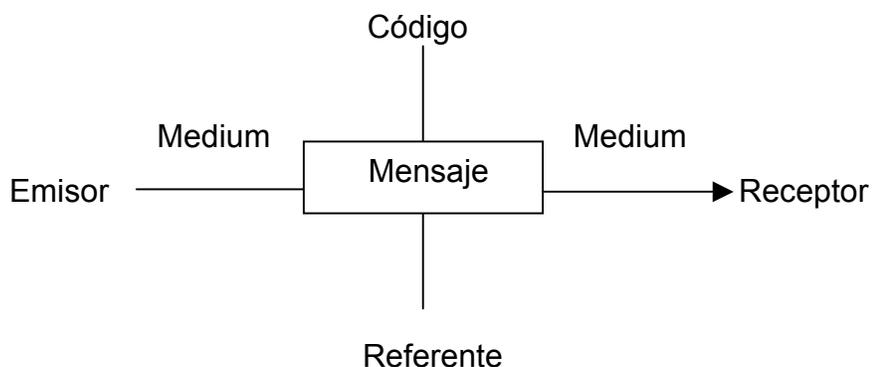
LENGUA Y COMUNICACIÓN

La lengua, al igual que la razón y derivada aquella de ésta; constituyen el *logos* que es lo que diferencia al hombre del resto de los animales según Aristóteles.

La lengua para De Saussure: “Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos”.⁷

La lengua en sociedad tiene la función básica de transmitir mensajes, con toda la abstracción que el proceso implica, mismos que al ser descodificados y producir alguna reacción en el receptor; componen el ciclo básico de la comunicación.

A continuación un modelo de comunicación –desde una perspectiva semiológica- extraído de *La Semiología*, de Pierre Giraud:⁸

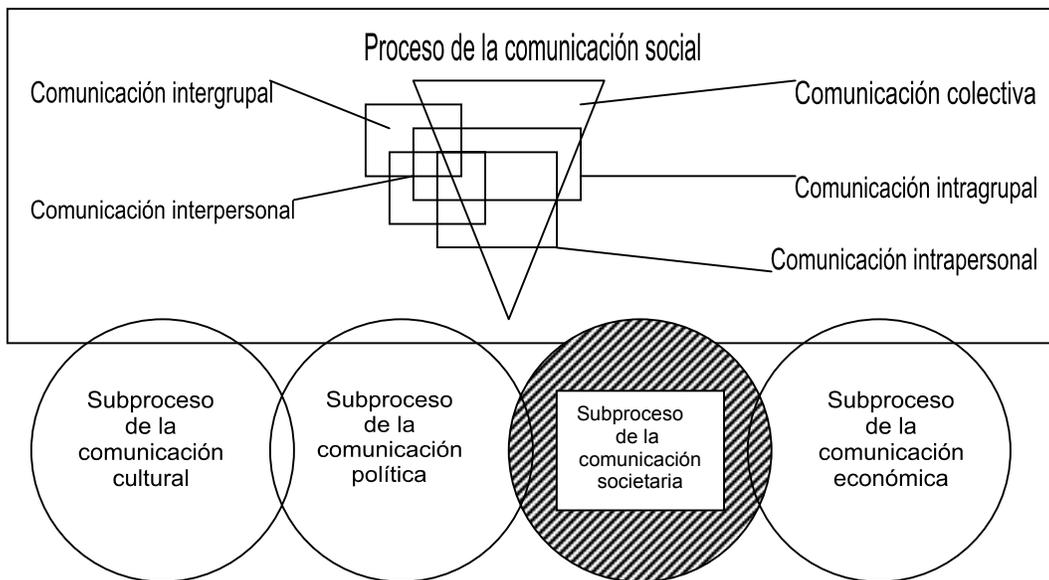
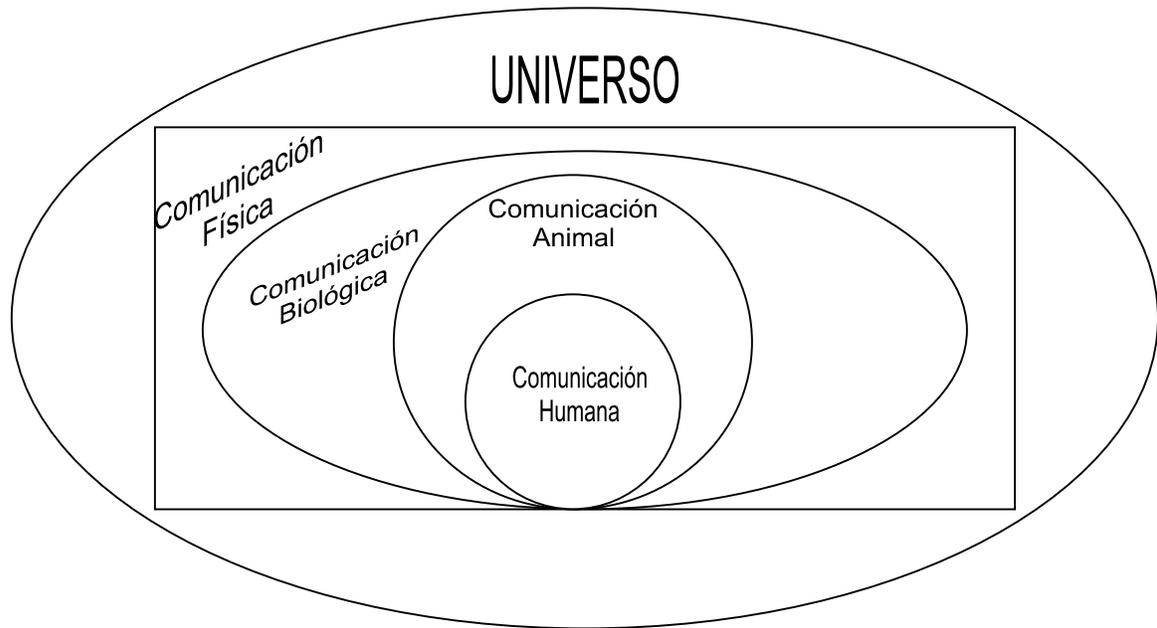


Lo anteriormente mencionado se circunscribe al proceso de la comunicación humana, de la comunicación humana social; se vuelve imprescindible pues describir mínimamente lo que habremos de manejar como comunicación y el lugar que la comunicación social y humana ocupan dentro del universo de la comunicación.

⁷ DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, p. 35.

⁸ GIRAUD Pierre, *La semiología*, p. 11.

Para esto se presenta a continuación un esquema desarrollado por el profesor Guillermo Tenorio Herrera.⁹



⁹ Tomado de GALLARDO CANO, Alejandro, *Curso de Teorías de la Comunicación*, p. 36.

Así pues, dentro de la comunicación, la comunicación social es sólo una parte, en la cual se encuentran a su vez –según Tenorio Herrera- la comunicación intrapersonal, la comunicación interpersonal, la comunicación intragrupal, la comunicación intergrupala y la comunicación colectiva.

Ahora bien, en la comunicación social se dan los subprocesos de la comunicación cultural, el subproceso de la comunicación política, el subproceso de la comunicación societaria y el subproceso de la comunicación económica.

Entonces, dentro de los parámetros de Tenorio Herrera, nuestro estudio se encuentra dentro de la comunicación social, de la comunicación intragrupal, e intergrupala, y además en el subproceso de la comunicación cultural.

Dentro de nuestra apreciación no consideramos a la comunicación cultural un subproceso. Aunque si coincidimos y reconocemos a la comunicación social como inserta en un universo mucho más amplio.

El elemento distintivo de la comunicación social es la lengua, pues de las formas y modos de lenguajes es el verbal el más complejo y completo.

El estudio de la lengua se desprende en: semántica (relación entre el signo y el objeto), sintáctica (estructura de los signos), pragmática (relación del signo con los usuarios).

Sin embargo no podemos limitar el estudio de la lengua al mero estudio de las palabras en tanto que unidad semántica, ya que un conjunto de palabras al estar conjugadas en un enunciado pueden tener un significado que en una combinación distinta de las mismas no tendrían.¹⁰ Por otro lado, la utilización de las palabras, de los conjuntos de palabras, las oraciones y las relaciones de éstas con otras en un mismo texto; son origen de un estudio específico; el análisis del discurso.

¹⁰ Tal es el caso de los dichos y refranes.

DISCURSO

El estudio del discurso¹¹ puede encontrar su más remoto antecedente en la época clásica griega con los filósofos presocráticos, fue tratado también por los tres grandes: Sócrates, Platón y Aristóteles; como sabemos la cultura griega al ser conquistada por el imperio Romano lo impregna de su conocimiento, así es como se continúa el tratamiento del discurso por parte de filósofos como Cicerón y Quintiliano.

Ya en el medioevo San Agustín diserta sobre el discurso, al igual que la escuela escolástica basándose en la filosofía aristotélica, se interesan en el asunto autores como: Hugo de San Víctor, Dietrich de Freigberg, Varrón, Capella y San Isidro; destacada es la contribución de Gilberto de Noguet todavía en la tradición de la aplicación del conocimiento a cuestiones divinas.

Ya en el renacimiento y retomando las ideas de Noguet aparece la figura de Tomás Chabhan, pero con la aparición del razonamiento científico moderno de personajes como Copérnico, Bacon, Kepler, Galileo, Descartes y Newton; quienes privilegiaban la observación y comprobación empírica, las ideas retóricas encuentran su decadencia.

En la contemporaneidad nos encontramos con dos tradiciones del estudio del discurso: la angloparlante, representada por Charles Morís; y la francoparlante, con exponentes como Jean-Blaize Grize, George Vignaux, Chaim Perelman y Oswald Ducrot.

En nuestro país algunos estudiosos han abordado el estudio del discurso desde diferentes perspectivas, y con diferentes objetos de análisis, tales son los casos de: Gilberto Jiménez, Julieta Hydar, Adrián S. Gimete-Welsh y Susana González Reyna.

En cuanto a la definición del discurso “Aristóteles lo definió como un sonido vocal o una serie de sonidos vocales, que poseen una significación convencional,

¹¹ Para ampliar información al respecto consultar la *Guía de estudio de Teorías del discurso*, UNAM, FCPyS, Sistema de Universidad Abierta, México, 1999, 40 pp.

y cada una de cuyas partes, tomada por separado, tienen un significado como dicción, mas no como afirmación y negación”.¹²

“El discurso se concibe como unidad de sentido y coherencia. Esta unidad está compuesta principalmente por dos niveles: el puramente lingüístico (texto) y el que pone al discurso en una situación de comunicación (contexto)”¹³.

Podemos considerar al discurso como una concatenación de significados, y en esta investigación nos referiremos a los discursos orales.

El análisis del discurso se encarga tanto del estudio de las unidades básicas de significación discursiva o enunciativa (microestructuras semánticas), que pueden ser las ideas o temas insertos en un texto; como de las significaciones compuestas o totales (macroestructuras semánticas) que componen el texto en su conjunto.

Jan Rekena define a los estudios de discurso así: “Los estudios del discurso constituyen una disciplina que tiene por objeto la investigación de la relación entre forma y función en la comunicación verbal”.¹⁴

Van Dijk¹⁵ define dentro del análisis de discurso, lo que él denomina como análisis crítico del discurso: “(aquél) que busca explicar el fenómeno del poder, en el sexismo o el racismo (como ejemplos), mismo que no es método; los métodos que usa son el gramatical y/o semiótico; es siempre multidisciplinario y orientado al problema no a la moda”.

De lo anterior obtenemos que los estudios sobre el discurso toman como objeto de estudio la comunicación verbal, el lenguaje humano verbal. Y uno de los tópicos que trata es la materialización verbal del problema de la discriminación, en varias de sus formas como la de raza y la de género.

¹² *Ibidem*, p. 13.

¹³ *Ibid*, p. 13.

¹⁴ *Introducción a los estudios sobre el discurso*, p. 13.

¹⁵ *Racismo e ideología*, conferencia efectuada el veintinueve de octubre de 2003 en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

GÉNERO

Los estudios de género parten de la desigualdad del género femenino con respecto del masculino en una época determinada y en la sociedad occidental,¹⁶ la inconformidad ante esta desigualdad se hace manifiesta, inicialmente con el escrito de Mary Wollstonecraft *Vindicación de los derechos de la mujer* de 1792, en el que pugna por la igualdad en educación y en oportunidades para los dos sexos.

De esta lucha por la igualdad de educación y oportunidades, se desprende la búsqueda de la equidad en cuestiones políticas, jurídicas y económicas, así como la reivindicación de ciertos derechos como el de la propiedad privada y la libertad sexual; surge el sufragismo y aparecen textos de representantes del movimiento feminista como: *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, *Política sexual* (1969) de Kate Millett, *La mujer eunuco* (1970) de Germaine Greer, *Nacida de mujer* (1976) de Adrienne Rich y *Ginecología* (1979) de Mary Daly, *El mito de la belleza* (1990) de Naomi Wolf y *Reacción: la guerra no declarada contra la mujer moderna* (1991) de Susan Faludi.

De esta manera el movimiento feminista busca la reivindicación de los derechos del género femenino.

El género, tiene una cierta descripción o construcción en función de la cultura en la que se ubique. El género hay que entenderlo en función de la cultura, la cultura está constituida por procesos de significación, procesos semióticos.

El género como categoría semiótica, según Teresa de Laurentis:¹⁷ es una construcción cultural, que sirve para entender el sentido que se le da a ciertos cuerpos (a los sexos).

Así, el sexo es fisiológico, mientras que el género es cultural.

¹⁶ Decimos esto al saber que en otros tiempos y lugares geográficos la idea del patriarcado tan asimilada en occidente no es la misma, por ejemplo ciertas regiones del Tíbet donde aún el día de hoy se practica la poliandria, o en ciertas comunidades autóctonas americanas, como la de los mapuches araucanos.

¹⁷ En *Género y Semiótica*, conferencia ofrecida en la torre dos de humanidades de la UNAM, el diecisiete de septiembre de 2003.

CULTURA

Según Robert Wunthow los estudios contemporáneos sobre cultura, han adoptado básicamente cuatro vertientes:¹⁸

a) La fenomenología, representada por Peter L. Berger, con influencia de la tradición Hegeliana y obras de Heidegger y Sartre; cuya obra se ocupa de problemas de ontología y epistemología. La aplicación de la fenomenología en ciencias sociales proviene de escritos de Maurice MerleauPonty y Alfred Schutz, quienes retomando las aportaciones de Weber y Mead destacan la importancia de los significados subjetivos en la vida social, la intersubjetividad compartida, base de la interacción social.

b) La antropología cultural, de Mary Douglas. Tradición fundada por Bronislaw Malinowski y continuada por Edward Evans-Pritchard y Edmund Leach, se ocupa de materiales empíricos originados en comunidades tribales y estudia con detenimiento las funciones sociales del ritual, basándose en Malinowski y Durkheim y en los sistemas clasificatorios –del pensamiento y la clasificación social recurridos para mantener el orden en las sociedades.

c) El estructuralismo, con Michael Foucault. Se diferencia claramente de Berger y Douglas. Su obra es cercana a los estudiosos de la ciencia social, se presenta a veces clara y a veces difícil de entender, reflexiona sobre la naturaleza del desarrollo cultural y presenta un método de análisis cultural; se acerca a la tradición durkheimiana, a la marxista y un poco a la estructuralista.

d) La teoría crítica, con Jurgen Habermas. Surge en Alemania con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, algunos de sus principales representantes son: Max Horkheimer, Teodore Adorno, Erich Fromm y Herbert Marcuse; inspirados por marxistas como Lenin, Trotsky y Luxemburgo; influídos por los acontecimientos de la época, continúan la crítica al capitalismo apeándose a la tradición marxista aunque retoman elementos del idealismo alemán, su presencia se relaciona con la fundación y existencia del Instituto para

¹⁸ WUTHNOW, Robert y coautoría, *Análisis cultural*, Paidós, 1988, 301 páginas.

la Investigación Social de Frankfurt. Habermas es actualmente el principal heredero de la teoría crítica.

Wuthnow, como resultado de su amplio estudio ofrece una definición totalizadora de cultura: “El aspecto simbólico expresivo de la conducta humana. Esta definición es lo suficientemente amplia como para tomar en cuenta las manifestaciones verbales, los gestos, la conducta ceremonial, las ideologías, las religiones, y los sistemas filosóficos que por lo general se asocian con el término cultura”.¹⁹

Mas allá de la amplia gama de interpretaciones y teorías de la cultura retomamos aquí una aplicada al campo de la comunicación, la que Alejandro Gallardo Cano ofrece,²⁰ según él: “la que se maneja en las ciencias sociales: la cultura es el conjunto de acciones, actividades, productos materiales y espirituales, que distinguen a una sociedad determinada de otra”.

Agregaríamos mínimamente: además de valores, en un espacio y tiempo determinados.

¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁰ *Op Cit*, p. 3.

CULTURA POPULAR

Ahora pasamos a lo que habremos de manejar como cultura popular, y más específicamente a la cultura popular mexicana. Pasado ya el concepto previo de cultura, en su manera general y estudiada desde distintos enfoques, nos abocaremos a la conceptualización de la cultura popular.

Partimos de la idea de que la cultura es:²¹ “el conjunto de acciones, actividades, productos materiales y espirituales (*además de valores*), que distinguen a una sociedad determinada de otra” (*en un espacio y tiempo determinados*).

Tomamos inicialmente el concepto descrito por Néstor García Canclini²², quien describe a la cultura popular así (el resaltado es del recopilador):

Ante todo, la cultura popular no puede ser entendida como una “expresión” de la personalidad de un pueblo, al modo del idealismo, porque tal personalidad no existe como entidad *a priori*, metafísica sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales. Tampoco es un conjunto de tradiciones o esencias ideales, preservadas etéreamente: **si toda producción cultural surge, como vimos, de las condiciones materiales de vida y está arraigada en ellas**, aún más fácil es comprobarlo en las clases populares, donde las canciones, las creencias y las fiestas están más estrecha y cotidianamente ligadas a los trabajos materiales en que entregan casi todo su tiempo. Por lo tanto, no parece útil para explicar los procesos culturales del pueblo pensarlos, al estilo funcionalista, como formas vacías de carácter universal, o, según el estructuralismo, como lógicas mentales, que adoptarían modalidades peculiares en contextos diferentes”.

La visión de García Canclini se nota cargada a determinantes economicistas, sólo agragaríamos nuestra opinión de que en las manifestaciones de la cultura popular intervienen factores más bien socioculturales y simbólicos.

A continuación otras concepciones acerca de la cultura popular, a las que recurre Adolfo Colombres.²³

²¹ Cita tomada de Alejandro Gallardo Cano, *Op. Cit.*, p.3, las cursivas entre paréntesis son de éste recopilador.

²² GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, p. 89.

²³ *La Cultura popular*, Adolfo Colombres compilador, p. 7.

Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad, que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavenhagen es , en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase, aunque no deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto. Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y ejercen.

Colombres en la introducción a su compilación sobre la cultura popular²⁴, identifica otros tipos de cultura para diferenciarlos de la cultura popular, los cuales –en su opinión- la subyugan, discriminan y someten: *cultura de masas*, *cultura elitista o burguesa*, *cultura nacional*, *cultura universal*, *cultura étnica* y *cultura regional*; las menciono con el objeto de identificar la cultura popular diferenciándola de las anteriores por su contraste con las mismas.

Cabe hacer aquí la anotación de que la cultura universal, que más bien es la cultura de élite o burguesa de occidente, ve con desdén a la cultura popular y hasta a las culturas regionales o folklóricas, incluso -por paradójico que esto pudiera ser- la cultura de masas llega a menospreciar a la cultura popular. Digo paradójico por lo superficial, prefabricado y artificial de la cultura de masas, frente a la autenticidad, originalidad y espontaneidad que puede llegar a contener la cultura popular.

Dentro de los parámetros a los que refiere Colombres hace dos párrafos, nuestro objeto de estudio en su primer momento se ubicaría entre lo que es la cultura regional y la cultura de masas, mientras que en el segundo momento se acercaría más a la cultura de masas sin alejarse de lo regional, pues el mariachi se considera también música vernácula, y lo vernáculo es lo propio de una región, de modo que a pesar de acercarse a la cultura de masas no deja de ser popular.

Por otro lado el mismo autor al referirse a la cultura nacional, que no cultura de la sociedad nacional, dice que gran parte de ésta última (todo lo que no sea cultura ilustrada, de élite o burguesa) es cultura popular.

²⁴ *Ibidem*, pp. 7-20.

Colombres, parafraseando a Margulis opina de la cultura popular que: “en oposición a ésta cultura así fabricada (*la cultura de masas*) instrumento de dominación y colonización, está la cultura fabricada por las clases dominadas a partir de su interacción directa, y como respuesta a sus necesidades, que es la cultura popular”.²⁵

Particularmente yo sí distinguiría entre tipos de cultura para identificar a la cultura popular, diferenciándola de la cultura burguesa, dominante, de élite, de masas y de la folklorista.

La cultura burguesa es un concepto clásico denostativo de la tradición epistemológica marxista, por tal motivo es demasiado totalizadora y determinista hacia la negatividad y por su ambigüedad no lo he de considerar demasiado.

Entre la cultura de élite y la dominante no encuentro gran diferencia debido a que son precisamente las élites las que dominan, y para nuestra realidad latinoamericana, tal tipo de cultura sería la proveniente de la tradición europea -de inicio- y posteriormente acaso la del imperio norteamericano.

Por otro lado, la cultura de masas se presenta como una determinación de las élites hacia los subalternos sin que estos decidan racionalmente la producción ajena –y enajenante- y el consumo que hacen de ésta.

Por último, el folklorismo –desde la perspectiva de Colombres- es una deformación de la cultura popular tradicional, folklórica. Tal deformación consiste en la comercialización o mediatización de las manifestaciones culturales populares, fenómenos que le restan autenticidad y legitimidad.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

CULTURA POPULAR MEXICANA

Por deducción simple, la cultura popular mexicana, ha de ser lo que anteriormente se describió como cultura popular, aunque delimitado espacialmente a lo que el día de hoy conocemos como México. Sin embargo no pretendemos circunscribirnos a tal definición lógica que es la más sencilla y menos complicada, sino que hemos de describir ciertos rasgos mínimos que nos ayudarán a comprender lo que define a nuestra cultura popular. Pues como lo dijo Bretón, México es un país surrealista.

En primer lugar hemos de considerar el sincretismo, entendido tal como la combinación –si se quiere ver así- bizarra entre acciones, sucesos o fenómenos accidentados; de prácticas y costumbres que se escenifican en nuestras acciones en tanto que populares; como ejemplo claro e ilustrativo, se presenta el hecho específico denunciado por Juan Rulfo en su *Fórmula secreta*, en el que el sincretismo queda evidenciado al inyectar coca cola –elemento moderno, propio de una sociedad occidental secular- a un connacional de origen campirano, heredero de una tradición histórica ajeno a tal elemento.

Sin detallar más en el asunto del sincretismo, lo ejemplificamos con el sincretismo religioso (la *Morenita del Tepeyac*, la virgen de Guadalupe), el sincretismo lingüístico (los calós, las leyes del mínimo esfuerzo, el imperialismo lingüístico, que no es otra cosa que el uso de vocablos extranjeros, casi exclusivamente ingleses, para expresiones fácilmente expresables en castellano).

Otro elemento definitorio de nuestra cultura popular nacional es –bajo riesgo de caer en un lugar común- la picardía, entendida ésta como la capacidad de la permanencia del humor, que permite incluso reír en la desgracia, con elementos alternos como la satirización y la ridiculización; algunos ejemplos son los chistes de los más variados temas, la caricatura política (en la que se muestra el devenir histórico, social y político del país de una manera evidenciadora, resaltando las inconsistencias y contradicciones de los actores, y los acontecimientos resaltables). Un ejemplo ilustrativo, es también el hecho de que México se ríe de la muerte, un fenómeno que llama la atención de los que -de

otras culturas- lo llegan a observar (como ejemplo tangible quedan los grabados de José Guadalupe Posadas).

Carlos Monsiváis²⁶, al referirse a la cultura popular mexicana, la caracteriza por un elemento que él define como el caos, en el que se mezclan ciertos factores como el desorden, el consumo y el tumulto.

En sus ensayos a la cultura popular –incluidos en *Los Rituales del Caos*, obra antes referida- Monsiváis aparentemente se centra más bien el acontecer de la ciudad de México.

Ampliando los elementos definatorios del mencionado autor, entendemos que a lo que se refiere al hablar de desorden es al urbanístico, fenómeno que va de la mano del tumulto, derivado de una explosión demográfica desmedida, esta concentración humana a su vez nos da como resultado la necesidad de ciertos satisfactores materiales y culturales, culturales en tanto que lúdicos y de esparcimiento, de catarsis.

Los fenómenos accidentados mencionados arriba, fusionados, acentuados, repetidos y amontonados son lo que conforman el mencionado “caos monsvaisiano”.

²⁶ *Los Rituales del Caos*, 250 pp.

CAPÍTULO I LA MÚSICA RANCHERA

La popularización nacional del género musical -y del concepto en su mayor amplitud- del mariachi, en gran medida se debe a su presencia en los nacientes medios de comunicación masiva, pero como éstos no son el centro de la investigación, no se ahondará en los mismos, la mención imprescindible es la aparición primitiva del mariachi:

En radio, en 1932 del mariachi tapatío Marmolejo y en 1934 el de Silvestre Vargas en la XEW.

En cine, la aparición del Mariachi Coculense (de Cirilo Marmolejo) en la película *Santa*, de 1931.¹ Además en el melodrama ranchero *Allá en el rancho grande*, con Tito Guízar en 1936.

¹ DUEÑAS, HERRERA, José Pablo, y Jesús Flores Escalante, *Cirilo Marmolejo, Historia del Mariachi en la Ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., CONACULTA, México, 1994, p. 36.

I. 1 Origen

El origen temporal es difícil de ubicar, debido al carácter mestizo del género, lo que se reconoce generalmente es su origen geográfico, comúnmente se adjudica a Jalisco (*de Cocula es el mariachi de tecalitlán los sones*, según Jorge Negrete), acerca de este origen Yolanda Moreno Rivas² opina:

Las canciones que hoy conocemos como rancheras, así como el conjunto comercial de mariachi, son el resultado de una larga y accidentada evolución. Los antiguos sones jaliscienses, conocidos desde el siglo pasado, tuvieron un desarrollo paralelo en los estados de Michoacán, Guanajuato, Querétaro y Aguascalientes. De un conjunto de danzas originales españolas como boleras, tiranas y seguidillas, derivadas de sones bailados con características criollas o mestizas, a más de jarabes y un sabroso conjunto de *pateritas, lloviznitas, chimizclanes, perejiles* y *churrimpampilis*.

La ejecución tradicional del jarabe zapateado demostraba ya una predilección por el uso del arpa grande que predominó en los conjuntos posteriores. Recordemos que José Guadalupe Posada realizó a principios de siglo un grabado denominado *Gran fandango y Francachela de las calaveras*, en el cual una pareja de esqueletos zapatea al son de un jarabe tocado al arpa por otro esqueleto.

Los grupos autóctonos de músicos fueron conocidos en Jalisco desde el siglo pasado con el nombre de *mariachi*, el origen de la denominación ha sido muy controvertido; la explicación más aceptada es la que afirma que descende de la palabra francesa *marriage* que significa boda. Se afirma que durante la intervención francesa (1864-1867) los grupos regionales tocaban música festiva en las bodas de los franceses y por extensión se aplicó el nombre de *mariachi* a los grupos que tocaban en las fiestas. Los músicos de estos grupos eran apodados *mariacheros*. Por otra parte José Ignacio Dávila Garibi afirma que la palabra deriva de de una expresión común en la ciudad de Cocula, Zacoalco y otras partes de la antigua nación de la Coca (hoy Jalisco). Finalmente, Gabriel Saldivar sostiene la teoría de que *mariachi* sencillamente designa el tablado en donde se colocaban bailarines y músicos

La designación de mariachi no se generalizó hasta el presente siglo, en el momento en que músicos autóctonos comenzaron a llegar masivamente a la capital. En el año clave de 1927, llegó al Distrito Federal el grupo mariachi de José Marmolejo y su tío Cirilo Marmolejo.... Pronto todos los músicos regresaron a Cocula. Más adelante, marmolejo formó otro conjunto en el Distrito Federal, dedicándose casi

² HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR MEXICANA, pp. 181-182.

exclusivamente a tocar sones, usando el nombre de maricahi tapatío Marmolejo. Para 1932, formando parte del elenco de una radiodifusora, habían conquistado definitivamente todo el país. Ese mismo año pasó por la ciudad de México el músico Silvestre Vargas, pero sólo se estableció definitivamente en 1934 cuando ingresó a la XEW.

Al hablar del origen geográfico Jesús Jáuregui expone lo siguiente:

En “El origen ¿de Cocula es el mariachi?” se demuestra que cualquier propuesta localista que intente establecer el origen del mariachi en un determinado poblado -en especial las que plantean a Cocula o Santiago Ixcuintla- está condenada al fracaso. La hipótesis viable es que el mariachi sea resultado de la fusión de innovaciones locales con elementos culturales provenientes de diferentes patrimonios: se trata de una síntesis original -genuinamente mestiza- de rasgos de origen propio y ajeno, moldeada en la región occidental de la Nueva España.³

Por otro lado, Jesús Jáuregui⁴, establece una diferenciación entre lo que él denomina como: mariachi tradicional y mariachi moderno, a respecto de su “descubrimiento” del mariachi tradicional, comenta que lo efectuó en el ejido “Playa Ramírez” (aparentemente en el Estado de Nayarit), y que aquél se componía de tres integrantes y tres instrumentos: violín guitarra y guitarrón.

Al profundizar en la investigación por el mariachi tradicional, Jáuregui encontró que existe en el Estado de Nayarit un santo “donador de la música mariachera”, ubicado en el santuario de Huaynamota, El Nayar, Nayarit, al que los fieles denominan “El Huaynamoteco”.⁵

Otro aspecto curioso es la existencia del “Rancho Mariachi”, con documentación de su existencia desde 1807.⁶

Como antecedente documental más remoto de la existencia del mariachi, Jáuregui identifica un escrito del siglo XIX, en el cual se anuncian las ferias de San

³ JÁUREGUI, Jesús, *Un antropólogo estudia el mariachi*, Transcripción de tesis doctoral en el CIESAS, transcripción y edición CONACULTA – INAH, México 2001, 39 pp., apartado 9, p. 26.

⁴ *Ibidem*, apartado 2, pp. 4-6.

⁵ *Ibid.*, apartado 6, pp. 13-16.

⁶ *Id.*, apartado 7, p. 20.

Blas y Santa María del Oro de 1893 (aparentemente Nayarit) con la presencia de mariachis o mariaches.⁷

A respecto del mariachi moderno, Jáuregui lo vincula con su presencia en las grandes ciudades de México y Guadalajara, y de los elementos definitorios que constituyeron la presencia del mismo: en grabaciones, desde 1908; y en el cine de las décadas de 1930 y 1940.⁸

⁷ *Id.*, apartado 7, p. 16.

⁸ *Id.*, apartado 9, p. 25.

I. 2 Tal y como se escucha hoy

El género del mariachi, no siempre ha tenido el mismo sonido, la conformación instrumental ha sufrido variaciones con el paso del tiempo.

Dueñas y Flores⁹ se refieren al proceso de transformación de la instrumentación de la siguiente manera, cuando hablan del arribo de conjuntos de mariachi a la capital (el resaltado es de este autor de la tesis):

Traían todos ellos una gran diversidad de instrumentos (aparte de las infalibles, **guitarras, vihuela y saxofón**)¹⁰ que nada tenían que ver con la instrumentación original del Mariachi: tambores, redoblantes, acordeones, saxofones, flautas y clarinetes; instrumentos que en algún momento formaron parte de este antiguo mariachi urbano...¹¹

Al respecto de la trompeta, Dueñas y Flores opinan lo siguiente:

...De entre todos estos instrumentos, el mariachi urbano optó por quedarse sólo con **la trompeta, que con anterioridad había formado parte de algunos grupos como el Mariachi Tecolotlán de Cirilo Marmolejo (1908–1912) y años después por el Mariachi Reyes**, donde lo ejecutaban los hermanos Inés y Simón Haro (1920–1925)... fue que **hasta 1935 apareció este instrumento como parte vital armónica en la instrumentación** del Mariachi Coculense, siendo por ello el primero en involucrar dicho instrumento dentro del Mariachi Urbano; artefacto que más tarde, grupos como el Mariachi Tapatío de José Marmolejo (1934) o el Mariachi Vargas de Tecalitlán (1940) integraron a sus conjuntos.¹²

La mencionada evolución instrumental, es descrita por Yolanda Moreno Rivas¹³ de la siguiente manera en lapsos diferenciados (el resaltado es del recopilador):

⁹ DUEÑAS HERRERA, José Pablo y Jesús Flores Escalante, *op. cit.*

¹⁰ Se infiere, que si los otros nada tenían que ver con la instrumentación original, estos sí.

¹¹ DUEÑAS HERRERA, José Pablo y Jesús Flores Escalante, *op. cit.*, p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 3, el ennegrillaado es de éste recopilador.

¹³ *Op. cit.*, pp. 181-183.

Los instrumentos originales usados desde el siglo pasado¹⁴ para la ejecución de los sones característicos de la región, fueron por lo general **dos violines, un arpa, una vihuela de cinco cuerdas, un guitarrón de golpe conocido como tololoche y una tambora**, con lo que la organización del conjunto presentaba una gran similitud con el conjunto de arpa grande de Michoacán.

El Mariachi Vargas usaba una nueva dotación instrumental, tanto para los antiguos y nuevos sones, como para acompañar a los artistas de revista, radio y cine. **El conjunto contaba con cuatro violines, arpa, guitarra sexta, vihuela y guitarrón de golpe (tololoche).**

La última alteración importante que sufrió el conjunto tradicional fue la adición de la trompeta, antes de la desaparición del arpa y la sustitución de la vihuela por otra guitarra sexta. La adopción generalizada de esta nueva distribución instrumental no se llevó a cabo de inmediato; de 1940 a 1953 era todavía posible encontrar el arpa y la vihuela de mariachi de las películas de Jorge Negrete.

El agregado de la trompeta... surgió a partir de las necesidades sonoras de acompañamiento... es posible que fuese originalmente una imitación de la instrumentación brillante del Septeto Típico Habanero... Ésta es, desde luego la hipótesis más plausible sobre la inclusión de la trompeta en el conjunto mariachi. Quienes afirman que esta se debe a la imaginación sonora – visionaria del dueño de difusoras y hombre de negocios Emilio Azcárraga añaden un improbable lauro a sus muy loables hazañas.

A respecto de la instrumentación, y especialmente de la mencionada trompeta, Jesús Jáuregui, añade lo siguiente:

... Llegué a encontrar el dibujo de una boda en Tepic, alrededor de 1892, en el que aparece un mariachi con trompeta; la descripción se debe a la pluma de Amado Nervo. He analizado el mural sobre “el jaripeo” de la casona La Moreña, en La Barca, donde se ve la imagen de un mariachi con tambora tocándole a quienes jinetean y lazan reses desde el toril.¹⁵

En el mismo género musical de mariachi, es posible encontrar subgéneros, los tradicionales sones, el bolero ranchero, vales (del alemán Waltz), hasta -según Yolanda Moreno- el ranchero sofisticado (acompañado por instrumentos como marimbas, arpas flautas, clarinetes y saxofones), e incluso el mariachi sinfónico (capaz de interpretar *El lago de los cisnes* o *Poeta y campesino*).

¹⁴ El siglo XIX, pues el libro es del siglo XX.

¹⁵ JÁUREGUI, Jesús, *op. cit.*, apartado 7, p. 17.

Por otro lado es posible identificar ciertos arreglos como la sordina de la trompeta, presente desde el bolero ranchero, y el acordeón.

I. 3 Algunos intérpretes

La lista es extensa y muy probablemente se estén dejando de considerar intérpretes que para otros criterios podrían ser muy importantes o incluso imprescindibles, pero como el objetivo de este trabajo no es el de una descripción de la totalidad de los intérpretes, se hará mención de aquellos de los cuales se tuvo información.

Dentro de los primeros reconocidos del género se encuentran: como intérpretes: Lucha Reyes, Tito y Pepe Guízar, Jorge Negrete, El trío Tariácuri, El trío Calavera, Matilde Sánchez “La torcacita”, Pedro Infante; como compositores: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Lorenzo Barcelata, Chucho Monge, Pepe Albarrán, Gilberto Parra, Víctor Cordero y Felipe Valdés Leal.

Posteriormente vinieron otros cantantes como: Miguel Aceves Mejía, Luis Aguilar, Felipe “Charro” Gil, Francisco “Charro” Avitia, Andrés Huesca, Javier Solís, Juan Mendoza Antonio Aguilar; y compositores como Rubén Méndez “de Pénjamo”, Rubén Fuentes, Juan Záizar, Severiano Briceño, Salvador “chava” Flores; intérpretes femeninas como: Dora María, Lola Beltrán, Flor Silvestre, Amalia Mendoza, Las Hermanas Huerta; y por supuesto cantautores como Cuco Sánchez y claro José Alfredo Jiménez.

Más adelante con la natural desaparición de los “ídolos”, se presenta una etapa de decaimiento del género musical, a excepción de los híbridos y polifacéticos como Cornelio Reyna y Juan Gabriel; además de los casos de Lucha Villa y Vicente Fernández y un extraño experimento infantil “Pedrito” Fernández.

En lo posterior nos encontramos con intentos permanentes de repopularización del género, en la figura femenina de Aída Cuevas; existió un extraño, mezcla de mariachi con arreglos de músicaailable en los que se incluían las letras de canciones de antaño a manera de potpurri (Garibaldi); y con posterioridad un repunte con los “retoños” de dos intérpretes: Pepe Aguilar y Alejandro Fernández, hijos de Antonio “Tony”¹⁶ Aguilar y Vicente Fernández,

¹⁶ Denominación paradójica con respecto del carácter nacionalista del género musical ranchero, norteño y de banda que interpreta.

respectivamente, y la orientación interpretativa de Pedro Fernández hacia éste género, después de una pubertad y juventud “pop”; a quienes se suma un actor de telenovelas, Pablo Montero y un recientísimo experimento de la cantante de norteño Alicia Villarreal.

II. CUATRO INTÉRPRETES: SU HISTORIA PERSONAL

La selección de estos intérpretes se efectuó con base en el criterio de la popularidad, que éstos fueran reconocidos, y que su obra publicada (grabada y transmitida) fuera preponderantemente popular (conocida por el pueblo) folklórica (tradicional) y vernácula (propia del país) mexicana.

Así, se descartó a intérpretes como:

En el primer momento del masculino, a Pedro Infante (sí, popular, pero con reconocidos boleros) o Jorge Negrete (por su arrogante imagen, lejana a lo popular); o en el primer momento femenino a Matilde Sánchez “la torcacita” y Amalia Mendoza (ambas por su menor popularidad).

Por su parte¹ en el segundo momento del masculino se no se consideró a Alejandro Fernández (por su incursión recurrente en la balada) ni a Pedro Fernández (debido a su producción pop de juventud); además de que ambos se notan menos cercanos a lo popular que el intérprete seleccionado.

En el segundo momento del femenino, resultó difícil encontrar intérpretes vigentes y además populares, sin embargo, se presenta una “*Lucero en ranchero...y... Lucero de México*”, pero por su producción principalmente en baladas y pop se optó por el ejemplar más popular, con trayectoria en música más popular, folklórica y vernácula (aunque su más reciente producción sigue siendo popular y ya no tanto folklórica o vernácula), Alicia Villarreal, por su producción popular en norteño y su vigencia actual en el segundo momento seleccionado, ya en el género del mariachi.

¹ Se buscó a las y los más populares, tanto en alcance (cuántos los oyen), pero enfáticamente en segmento (quiénes los oyen), el y la que programarían en “la zeta” o en la “Kebuenta”.

II. 1 Lola Beltrán

Biografía tomada íntegra de Yolanda Moreno Rivas,² el resaltado es de éste tesista.

Nació en Sinaloa. Comenzó siendo secretaria taquimecanógrafa en la emisora XEW, teniendo, por tal motivo, contacto directo con el medio artístico. Allí conoció a la famosa cantante “La torcacita”, quien la ayudó en **su primera presentación. Ésta tuvo lugar en la década de los cincuenta** y puso a prueba sus dotes como cantante a través de las canciones *La piedra* y *Cucurrucucú paloma*. Los promotores y productores allí presentes quedaron agradablemente sorprendidos, siendo contratada para ser parte del elenco de la compañía disquera Peerless. En esa misma época hizo dueto con “La prieta linda”. Entre los compositores que más ha interpretado se encuentran: Tomás Méndez, José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Ignacio Jaime y Ruy Pérez y Soto. Algunos de sus éxitos han sido: *La Espiga*, *La cigarra*, *Huapango torero*, *Paloma déjame ir*, *Paloma negra*, *Soy el tren sin pasajeros*, ésta última grabada también por Pedro Infante. Ha filmado³ varias películas junto a Miguel Aceves Mejía, Amalia Mendoza, Rosita Quintana, Demetrio González y Lucha Villa. Intervino en la filmación de la película *Las fuerzas vivas*. Fue contratada por la casa grabadora (Peerless) compitiendo en ventas de discos con Amalia Mendoza, Rosita Quintana, Rosa de Castilla y María de Lourdes. Ha grabado numerosos discos de larga duración y un álbum triple acompañada por el mariachi de Arcadio Elías. Últimamente ha vuelto a trabajar en la industria cinematográfica, coproduciendo con Julio Aldama y con CONACINE. Es muy admirada en el extranjero, especialmente en España, donde sólo le hacen competencia en su género Chavela Vargas y Lucha Villa. Le ha sido entregada la medalla Virginia Fábregas en reconocimiento a sus 25 años de labor artística. En noviembre de 1978 cantó para los reyes de España, frente al monumento de la canción Mexicana, sus éxitos *El rey* de José Alfredo Jiménez, y *La feria de las flores* de Chucho Monge, Es considerada una de las mejores intérpretes del género ranchero.

Sobre Lola, en cuanto a elementos biográficos encontramos también, tomando como fuente la revista *Somos*,⁴ a manera de recuento biográfico editorializado, en

² *Op. cit.* p. 209.

³ La forma verbal usada es el gerundio, pues a la fecha de la última edición de la obra (1989), no había fallecido aún la intérprete.

⁴ *Somos uno*, especial de colección, edición quincenal, editorial ERES, México, 1994, 80 pp.

un artículo de la mencionada publicación, Elena Poniatowska⁵ comenta como preámbulo a una entrevista a *Lola* (el ennegrillado es de éste tesista):

Nació pegando el grito que todos pegamos, pero el suyo resultó muy convincente, tanto que empezó a cantar en el coro, en la escuela, en la iglesia. De Sinaloa vino al Distrito Federal y a pegar se ha dicho... Si María Félix es *La Doña*, a ella, la Lola (en realidad Lucila). Carlos Fuentes y Jaime Labastida la llaman *La Voz*... **Es nuestra voz oficial, más oficial que la de todos los presidentes que van sucediéndose.**⁶

En la citada entrevista *Lola* habla de su infancia:

Tuve una niñez impresionante de bella, en El Rosario Sinaloa... Allí pasé toda mi infancia, una niñez preciosa entre guanábanas y guayabas que yo recortaba de las ramas. Me gritaban cada vez que yo corría a la huerta: “Lucila, no te subas a los árboles”, porque yo era muy atrabancada. No, yo no me llamo Lola, mi verdadero nombre es Lucila. Sí Lucila. A los siete cantaba para mí solita y desde los diez comencé a cantar en público, música sacra, con las monjas.⁷

Poniatowska apunta sobre el comienzo de la carrera artística de Lola:

Lo que Lola no cuenta es ya del dominio público. De regalo de quince años, su mamá la trajo a México, en autobús... Antes de salir de regreso. Lola se empeñó en pasar a la XEW, estación de Radio que escuchaban en Sinaloa. Los Tres Diamantes, entre ellos Tomás Méndez (autor de *cucurrucú paloma*), el mariachi Vargas, se sorprendieron ante la terquedad de la niña grandota, quien les declaró: “No puedo irme a mi tierra si no canto con el mariachi Vargas”. Cantó. Gustó. Amado Guzmán, responsable de la XEW, le pidió no que cantara sino que sustituyera por un tiempo a su secretaria... La niña grandota fue su secretaria; aunque sabía taquimecanografía nunca pensó quedarse tras la máquina de escribir. Quería cantar, educar su voz, modularla.⁸

En la misma publicación Carlos Monsiváis⁹, dice de Lola, ya como cantante profesional, lo siguiente acerca de a quiénes llegó a interpretar, y el contenido de su repertorio (las cursivas y el ennegrillado son del autor del artículo citado, mientras que el subrayado es de éste tesista):

⁵ *Ibidem*, “Lola Beltrán”, pp. 11-29.

⁶ *Ibid.*, página 11 (el resaltado es del recopilador).

⁷ *Id.*, p. 24.

⁸ *Id.*, pp. 25-26.

⁹ *Op. cit.*, “El repertorio de Lola Beltrán”, pp. 30-37.

Elegir a sus autores. Seleccionar las canciones que expresan y modelan un temperamento. Esto lo supo hacer Lola Beltrán desde sus primeras grabaciones cuando adoptó e inventó la tradición que necesitaba... A principios de los años cincuenta, Lola elige los temas de Tomás Méndez y José Alfredo Jiménez, y de manera especial, Tomás Méndez es la revelación, el salto inesperado de la canción ranchera... Lola capta a la perfección, con la agudeza de la interpretación excepcional, el sentido de estas dos obras: convertir a las rancheras en el espacio de lo auténtico, del contenido en las raíces de sus partidarios, de lo sincero hasta el desbordamiento. Y en la identificación de lo rural y lo genuino, el modelo de Tomás Méndez:

*Dicen que por las noches
nomás se le iba en puro llorar.
Dicen que no dormía,
nomás se le iba en puro cantar.
Juran que el mismo cielo
se estremecía al oír su canto.
Cómo sufría por ella
que hasta su muerte la fue llorando.*

Cucurrucucú paloma es la pieza que, en rigor sitúa a Lola, la identifica al punto de volverla necesidad acústica. En su versión nada falta: voz excepcional, vestuario donde la estilización se aleja de lo típico sin renunciar del todo a lo tradicional, gesticulación de acentos broncos y líricos, canciones donde el público, unificado a pesar de sexos y clases sociales, es el macho que despide a la amada, es el dolor del engaño, es la jactancia de quien se derrumba por el puritito gusto de no sobrevivir al amor contrariado:

*Tres días sin verte, mujer,
tres días llorando tu amor,
tres días que miro el amanecer.
Nomás tres días te amé,
y en tu mirar me perdí,
hace tres días que no sé de ti.*

Lola se opone a cualquier ánimo resignado de sus oyentes y por eso encumbra un machismo distinto al de la vida real, un machismo en donde, sin sombra de sospecha, la mujer le canta a la mujer, gracias a su papel de intérprete e intercesora de los deseos del hombre. (Si la canción ranchera tiene algo que ver con el rancho, su énfasis inevitable sólo puede ser masculino.) Y el segundo gran éxito de Lola es *Paloma negra*, de Tomás Méndez:

Ya agarraste por tu cuenta las parrandas,
Paloma negra, Paloma negra, ¿dónde andarás?

Quiero ser libre, / vivir la vida con quien yo quiera. En los años cincuenta con esta canción se llega a la apoteosis de las canciones incontenibles... Lola elevada por el repertorio de Tomás Méndez, se afianza con la notable poesía popular de José Alfredo:

¡Qué bonita es la venganza

*cuando Dios nos la concede!
Ya sabía que en la revancha
te tenía que hacer perder.
Ahí te dejo mi desprecio,
yo que tanto te adoraba,
pa' que veas cuál es el precio
de las leyes del querer.*

Sólo en parte de su obra José Alfredo alcanza las intensidades delirantes de Tomás Méndez, (en *El rey, La noche mi mal, Alma de Acero*, por ejemplo), pero es admirable su recreación de la *épica sordina*, de ese tumulto en voz baja de los suplicios sentimentales. En su obra¹⁰ concurren el abandono, la necesidad de ver a la ingrata por última vez, la seguridad de la represalia, la gana de confesarle a todos lo que la ingrata provocó, la muerte de la privacidad, la algarabía alcohólica. Lola extrae el clamor que contiene el rezongo, el alborozo que el resentimiento suele soportar. Con el juego entre la voz desatada y la confianza, Lola da su versión de éstos melodramas vocalizados, los gradúa, los atempera, los pone de relieve. Y va codificando su comprensión de las canciones conforme avanza en su carrera. Si el acercamiento a Tomás Méndez casi no conoce variantes (*Huapango torero o Puñalada trapera* sólo admite un tono interpretativo), el José Alfredo de Lola sí se modifica. En su primera grabación de *Amanecí en tus brazos*, Lola es todavía bravucona, y haya la esencia de la canción en el triunfo sexual. En las grabaciones últimas, *Amanecí en tus brazos* es una hermosa reconsideración de la ternura. Con el tiempo, Lola ubica el romanticismo como el ingrediente básico de José Alfredo. ***Qué bonito amor, qué bonita luna, qué bonito sol.***

LAS CIUDADES DESTRUYEN LAS COSTUMBRES

Lucha Reyes, la excepcional cantante de rancheras, fue siempre sólo eso, una cantante popular, en los diversos sentidos del término. A Lola Beltrán le toca, entre otras cosas porque lo encabeza, el reconocimiento cultural a los géneros antes menospreciados. Ya le corresponde acompañar a los presidentes de la República, a los candidatos priístas a la Presidencia, a los gobernadores. Ya canta en el Palacio de Bellas Artes en tres ocasiones, y en el Olimpia de París. Ya le regala un poema Salvador Novo para que le ponga música; ya la presenta Carlos Fuentes y la elogia Gabriel García Márquez. Y una consecuencia de los reconocimientos es la importancia creciente del repertorio. Quien queda incluido recibe, por así decirlo, el tratamiento canónico. Allí está Rubén Fuentes, desde luego, desde sus primeras canciones hasta su musicalización del poema de Salvador Novo:

*Nos volvemos a encontrar después de tanto,
que al mirarte me dio un vuelco el corazón,
si tu imagen se ha borrado con mi llanto,
cómo el llanto no apagara mi pasión.
Que volvamos a empezar, que te perdone,
qué no miras que soy otra, y otro tú,*

¹⁰ La obra de José Alfredo, pues Lola lo interpreta reafirmando el rol masculino.

*Si te acepto es porque quiero que me abone
la desgraciada vida,
la que me abrió esta herida,
la cuenta ya olvidada,
la cuenta ya perdida,
que no alcanzó a pagarse con nuestra juventud.
De Cuenta perdida.*

En su larga, magnífica etapa final, Lola grababa igualmente boleros y canciones rancheras. Interpreta a José Ángel Espinoza *Ferrusquilla*, Cuco Sánchez Álvaro Carrillo, Armando Manzanero, Wello Rivas, Agustín Lara, Consuelito Velázquez, numerosas canciones tradicionales, David Záizar, Fernando Z. Maldonado... Pero en su viaje por la canción ranchera el repertorio que mejor explora en la etapa final es el de Juan Gabriel. Desde *Se me olvidó otra vez*, Lola se acerca al compositor prolífico de origen campesino, que ya no celebra los estallidos del corazón agrario, sino el mundo indiferenciado de los camiones de línea, las migraciones, las unidades habitacionales, los cuartitos con la tele como altar y lámpara encendida.

*Aunque malgastes
el tiempo con mi cariño,
y aunque no quieras
este amor que yo te ofrezco,
y aunque no quieras
pronunciar mi humilde nombre,
de cualquier modo yo te seguiré queriendo.*

No hay necesidad que me desprecies. / Tú ponte en mi lugar a ver qué harías. / La diferencia entre tú y yo, / tal vez sería corazón, / que yo en tu lugar / si te amaría. Juan Gabriel es directo y simple, y no alcanza el esplendor de poesía popular de José Alfredo, pero consigue sin embargo la resurrección de las rancheras, al entender su núcleo: la confesión inevitable de un fracaso que da idea cuantiosa de lo que se ha vivido. (Si hay un elemento de ensayo existencial es la canción popular.) Lola interpreta, y en su repertorio se consignan los estados de ánimo de México de la segunda mitad del siglo XX. **Por el día en que llegaste a mi vida...**¹¹

En cuanto a la trayectoria fílmica de Lola, Mauricio Peña¹², hace un recuento cronológico de las películas en las que participó, comenzando por *Espaldas Mojadas* (1953) de Alejandro Galindo al lado de David Silva, *El tesoro de la muerte* (1953) de Ramón Peón, con Fernando Casanova; para 1954, participó al lado de Germán Valdez “*Tin Tan*”, en *Los líos de Barba Azul*, además de *Al diablo*

¹¹ *Ibidem*, pp. 30-37.

¹² Revista *SOMOS*, Editorial ERES, México, 1996, número especial, número 4, 16 de mayo de 1996. Artículo: “Un cine para escucharse”, pp. 50-61.

las mujeres con Luis Aguilar y Alma Rosa Aguirre, *Pueblo quieto* con Antonio Aguilar y Verónica Loyo y *De carne somos* con Marga López y Carlos Rivas; en 1955: con resortes apareció en *Soy un golfo*, con José Alfredo Jiménez y Demetrio González en *Camino de Guanajuato*; en 1956 *Pensión de artistas* con María Victoria y Pedro Vargas; en 1957: *Rogaciano el huapangero* de Miguel Morayta con Miguel Aceves Mejía, *Donde las dan las toman* de Juan Bustillo Oro con Demetrio González, *Guitarras de medianoche* de Rafael Baledón con José Alfredo Jiménez, Demetrio González y Miguel Aceves Mejía, *Sucedió en México* con María Antonieta Pons, *México lindo y querido* de Julio Bracho; en 1959: *Qué bonito amor* y *La joven mancornadora* ambas con Antonio Aguilar; en 1960: *Besito a papá* con Clavillazo y *Dónde estás corazón* con Rosita Quintana y Amalia Mendoza; En 1961, *Camino a la horca* con Miguel Aceves Mejía; en 1962 *Así es México*; en 1963 *El revólver sangriento* con Luis Aguilar y *El hombre de papel* de Ismael Rodríguez con Ignacio López Tarso; en 1964 *México de mi corazón* con Lucha Villa, *Los hermanos muerte* de Rafael Baledón con Emilio el Indio Fernández y *Cucurrucucú paloma*; en 1966 *Matar es fácil*, dirigida por Sergio Vejar.

Después de una larga pausa vuelve a aparecer en el cine en 1971 en el filme *Furias Bajo el cielo*; en 1971 *Padre nuestro que estás en la tierra* dirigida por Julio Aldama y en la que ella participó en la producción; en 1975 participó en *Las fuerzas vivas* bajo la dirección de Luis Alcoriza y al lado de David Reynoso, Carlos López Moctezuma y Carmen Salinas.

Lola opinaba de sus películas: “¡Mis películas!, ejem... no eran otra cosa que una sucesión de 17 *playbacks*, no sé cómo las aguantaba el público”¹³.

La trayectoria cinematográfica de Lola, Mauricio Peña la divide en dos etapas, la primera, desde su aparición en el cine en 1953, hasta 1966, se caracteriza por participaciones, primeramente como un accesorio de ambientación musical que lentamente fue adquiriendo intervención protagónica, ya para el final de la citada época. La segunda etapa -muy breve por cierto- comprende desde su

¹³ Cita extraída de una referencia a la entrevista realizada por Verónica Castro a Lola Beltrán, transcrita parcialmente en En *SOMOS*, Editorial ERES, México, número especial, número 4, 16 de mayo de 1996 artículo: “Un cine para escucharse”, pp. 54.

regreso en 1971 de un corto receso, hasta 1975, para esta segunda época ya no aparecía cantando, e incluso -es necesario resaltarlo- participa como coproductora de uno de los filmes.

Entre los autores interpretados por “Lola la grande”, destacan Tomás Méndez y el propio José Alfredo Jiménez, ambos mediados del siglo XX, de Tomás Méndez en voz de Lola encontramos piezas como:¹⁴ *Cucurrucucú Paloma*, *Puñalada trapera* (1955), *Huapango torero* (1956), *Paloma negra* (1956) y *Bala perdida* (1959), entre otras; mientras que de José Alfredo, entre las más destacadas se encuentran: *amanecí en tus brazos*, *Qué bonito amor*, *Paloma querida*. Interpretó a otros tantos, como lo menciona Monsiváis, como Cuco Sánchez y para la última etapa de su trayectoria a Juan Gabriel.

Lola Beltrán, es “La intérprete”, heredera de la tradición interpretativa del mariachi en voz femenina, que tuvo como primera expositora reconocida a la alguna vez cantante de ópera Lucha Reyes; participó también en el cine como actriz y productora; reconocida en el extranjero y en el ámbito nacional -incluso a un nivel intelectual-, como representante de la canción folklórica y popular mexicana.

¹⁴ Las fechas son tomadas de Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 195.

II. 2 José Alfredo Jiménez

Biografía tomada íntegramente de la obra de Yolanda Moreno Rivas¹⁵, el ennegrillaado es de este tesista.

Nació el 19 de enero de 1926 en Dolores Hidalgo, Guanajuato. Llegó a la ciudad de México en 1936, donde completó su educación primaria. Muy pronto, aún adolescente, comenzó a trabajar como mesero en el restaurante La Sirena que estaba ubicado en Santa María la Ribera y era propiedad de un matrimonio yucateco. En 1940, al iniciar los estudios de secundaria, decidió dedicarse al fútbol, deporte que practicó desde pequeño. Cuando logró ingresar al equipo Marte como suplente de portero, se pensó que José Alfredo sería un gran futbolista. Aunque en reiteradas ocasiones cantó sus canciones para sus amigos, nadie creyó que fueran suyas hasta que apareció su primer disco. **Antes de darse a conocer como compositor formó el trío Los rebeldes** junto con el hijo de los dueños del restaurante y otro amigo. **El conjunto actuó por primera vez en la radiodifusora XEL.** Poco después conoció a Paloma Gálvez, sobrina de Mario Talavera, compositor y miembro importante de la sociedad de autores y compositores. Ella insistió para que su tío oyera las canciones de José Alfredo y lo recomendara con una disquera. Así comenzaron los triunfos que se reafirmaron al casarse con Paloma. **Su primera composición Yo, fue grabada por Andrés Huesca y sus costeños en la RCA. Compuso más de 400 canciones, de las cuales sólo 300 han sido grabadas.** Entre ellas destacaron: *Ella, Yo, La que se fue, Tú y las nubes, Camino de Guanajuato, La noche de mi mal, Amarga navidad, Qué bonito amor, La enorme distancia, La media vuelta, amanecí en tus brazos, El coyote, Atrás de la montaña, cuatro caminos, El cobarde, Sucedió en la barranca, Qué suerte la mía.* Su canción *Llegó borracho el borracho* fue censurada, pero cuando llegó la orden de que fuera excluida de los programas radiofónicos ya había conquistado una gran popularidad, que aumentó al conocerse tal prohibición. Fue contratado por el cine nacional para interpretar personajes pueblerinos e interpretar sus propias canciones. Participó como actor e intérprete en las películas *Tras bribones* y *Camino de Guanajuato*, entre muchas otras. También trabajó se presentó con gran éxito en teatros de revista. Trabajó en televisión para el programa *Noches tapatías*, al lado de la famosa cantante Lucha villa que ha sido, junto con Lola Beltrán y María de Lourdes, una de sus mejores intérpretes. Entre los hombres también se han destacado grandes intérpretes del compositor: Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Vargas, Javier Solís, Vicente Fernández y Felipe Arriaga fueron algunos de ellos. **Llegó a vender más discos que el propio Agustín Lara** y realizó innumerables giras por el

¹⁵ *Op. cit.*, página 214-215.

interior de la república mexicana. Viajó varias veces a los Estados Unidos, donde llegó a ser uno de los cantantes mexicanos más escuchados. Actuó en el Million Dollar de Los Ángeles y sus presentaciones fueron largamente aplaudidas. También se hizo muy popular en toda América Latina. Obtuvo cuatro discos de oro de selecciones musicales, en reconocimiento de su labor como compositor. Falleció a los 47 años de edad, cuando estaba en la cumbre de su carrera artística, en el año de 1973.

Para ampliar elementos biográficos acerca de José Alfredo, hemos recurrido a un número especial de la revista *SOMOS*¹⁶ dedicado a él, comenzaremos -al igual que con Lola Beltrán- con su vida, después con sus inicios en el medio artístico, algo de sus composiciones y acaso su participación en el cine.

Comenzamos por una semblanza de José Alfredo que hace Carlos Monsiváis en el volumen anteriormente referido, a manera de introducción prologada (el resaltado en negro es del autor del artículo mientras que el resaltado subrayado es de éste tesista):

“Una gitana leyó en mi mano”

En la obra de José Alfredo, la desolación, por razones de temperamento y la vida personal, es todo lo genuina que permite la vida del espectáculo, y es algo más, como se va probando. Y si las melodías son sencillas y brillantes, las letras describen un proceso (el caos de las sensaciones) y ofrecen la lección de una conducta (la forma de la existencia desgarrada). No se encontrará una sola declaración de José Alfredo ufaniéndose de sus logros. Éstos, insiste, son del pueblo, el creador de los dones, y la falta de pretensiones es el enlace con la inspiración, para José Alfredo, la palabra clave.

...La obra de José Alfredo es novedad extrema que se asimila (o se reconvierte) poco a poco. Como en el paso de Agustín Lara, la fusión de canciones y vida, inspiración y cauda de enamoramientos, y autobiografía y olvido de sí, hacen que en la memoria popular la conducta se integre a las canciones: Allí están para quien quiera emularlas o disfrutarlas como espectáculo, los elementos del arraigo: disipación, bohemia, amor sin límite, pasión sin esperanzas, presunciones machistas (“te solté la rienda”). ...En su primera etapa, José Alfredo le ofrece a los requeridos de exaltaciones, una explicación de su conducta como mexicanos y de pobres. Así va el razonamiento: El mexicano es desdichado, al mexicano le gusta compartir las nuevas de su desdicha. Ergo, si el mexicano se reúne, debe ser para contar su infelicidad. La borrachera es entonces el “psicoanálisis instantáneo”, y el rancho a que alude la canción ranchera será todo aquél

¹⁶ *SOMOS*, edición especial de colección sobre José Alfredo Jiménez, Editorial ERES, México, 1998.

lugar donde la persona, sin hipocresías que le consten en ese momento, entera a los presentes de su amor, de su desamor y de su condición social.

El poeta popular: “Cuántas luces dejaste encendidas / yo no sé cómo voy a apagarlas”

...”Te adoré, te perdí, ya ni modo...” Al hablar de la poesía popular de José Alfredo, no me refiero a literatura en sentido estricto, para empezar por lo indesignable de letra y melodía, y porque ni es la intención del autor ni sus recursos culturales se lo permitirían. Me refiero a los hallazgos del oyente, de origen “humilde” casi siempre, que no cree enfrentarse a poesía alguna, sino al mensaje de alborozo y/o frustración dirigido al ser amado que, por lo común, se ha ido para siempre. Y ese oyente (que es intérprete a su manera) descubre lo inesperado: algunas líneas de las canciones le funcionan como poesía, le iluminan seres, situaciones, secuencias personales. ¡Ah, recordar la época feliz “allá cuando el sentimiento era enemigo de hacerme mal”! ¡Ah, despreocuparse por los infortunios o las fortunas de ahora, “que al fin y al cabo/ algún día el destino me va a alcanzar”!

Poesía popular es la carga de frases que se usan para quedar bien con uno mismo, es la serie de iluminación que a falta de otro nombre, recibe el indemostrable y arraigado de “filosofía de la vida”.

El hallazgo de lo poético, en José Alfredo se acrecienta a partir de su muerte, cuando se le escucha con más cuidado, y lo que fue gozo de la fiesta o de la velada solitaria resulta algo más, el encuentro con esa poesía que dejó de memorizarse con Amado Nervo y *La Suave Patria*, y cuyo fulgor los no lectores sólo distinguen en obras admirables como las de Jaime Sabines. De pronto una canción ranchera es, por acuerdo de millones de personas, poesía popular.

*Si nos dejan,
buscamos un rincón cerca del cielo.
Si nos dejan,
haremos con las nubes terciopelo
y allí, solitos los dos
cerquita de Dios
será lo que soñamos...*

La épica de la embriaguez

Atiende a la canción y la resiente en su papel de protagonista de tragedia:

*Los mariachis callaron,
de mi mano sin fuerza cayó mi copa sin darme cuenta...*

Se conmueve y se disponga o no a beber, el oyente se sumerge en la famosa “épica de la embriaguez”, pródiga en recompensas psíquicas para los que bebieron tanto que ni cuenta se dieron de su fallecimiento. En una sociedad que no atiende demasiado el cuidado del cuerpo (faltan años para el conteo del colesterol), y no se aflige por los excesos del machismo, ser borracho es la proeza que encausa didácticamente el cine nacional... No hay duda: José Alfredo conduce el género de la borrachera a su cumbre, como también a su obsolescencia eventual. Maestro de ceremonias de los sentimientos profundos que el sentimentalismo agranda, José Alfredo sitúa

al tequila a la vanguardia de los compromisos espirituales. ¿Qué otra bebida elimina disculpas y explicaciones y le imprime “mexicanidad” a la escena?... El primer escenario (el primer latifundio espiritual) de José Alfredo es la cantina mitológica, distante y próxima de la realidad cantinera. Se está sin equívocos ante un confesionario a voz en cuello, el desfile rubio de las imágenes de gloria y humillación que son el más recóndito patrimonio personal, y el descubrimiento de hermanos y padres instantáneos, y de verdugos y jueces todavía hace un instante, seres fraternos. En el lenguaje alegórico de la medianoche, la cantina es el alma que en cada canción asciende a los paraísos infernales. Y en la cantina de los arquetipos, la que uno habita a la tercera copa, se acerca a la mesa el inmejorable coro griego que endulza y da forma a las desdichas; hablo por supuesto del mariachi, el ser único que señala las etapas de la fiesta, la obligatoriedad del grito histórico que celebra a México o al país alternativo que también se llama México, el de la infelicidad a raudales, donde hay que sacarle provecho a las ganas de expiación. “Los mariachis callaron...” pero antes los mariachis cantaron y crearon atmósferas y desafinaron, y le hicieron sentir a la gleba, la plebe, “el infelizaje”, el populacho, y a quienes quieran de las demás clases sociales, que el concepto de “fiesta” es responsabilidad a dúo del santo del pueblo y del ánimo de la concurrencia. No lloro, nomás me acuerdo. No me acuerdo de nada porque las pinches lágrimas me empañan el alma.

“Cuando te hablen de amor y de ilusiones”

Véase esta línea deslumbrante: “Era el último brindis de un bohemio por una reina”. Al respecto, María Félix ha declarado: “José Alfredo me compuso esta canción, pero no le hice caso”. Posiblemente, pero cuesta imaginarse al joven José Alfredo con tanta conciencia mitológica. Quiero ser libre/ vivir la vida con quien yo quiera/ Dios dame fuerzas/ que me estoy muriendo/ por ir a buscar...” Con esta canción se llega a la apoteosis de lo incontenible. Si no grito, pierdo la voz. En los sitios afamados por el turismo, el Tenampa o cualquiera de la Plaza Garibaldi, en la celebración de santos y cumpleaños y rupturas, los mariachis acompañan al cliente, sumergido en éxtasis del acabóse. Si concluyó hace tiempo la revolución mexicana, nada más queda, en el mapa de las hazañas concebibles, tomar por asalto la trinchera de los sentimientos más auténticos, esos que en la sobriedad y en la vida diaria jamás se aparecen. Ella bien lo sabe: Al parrandero no lo ha dejado ni se ha extraviado en la selva el desastre, y casi de seguro lo espera en la casa, pero tal consideración es secundaria y, en el momento de la parranda, ofensiva. Lo vital es la sublevación de ese pueblo de la abrupta serranía que cada quien oculta en su almita

*¡Qué bonita es la venganza
cuando Dios nos la concede!
Ya sabía que en la revancha
te tenía que hacer perder...*

En José Alfredo es notable su recreación de la “épica sordina”, de ese tumulto en voz baja de los suplicios sentimentales. En su obra concurren el

abandono y la necesidad de despedirse de la ingrata, la seguridad de la represalia, la gana de informarle a todos de las provocaciones de esa mala mujer, la muerte de la privacidad, la algarabía alcohólica, Él extrae el clamor que contiene el rezongo, el alborozo que el resentimiento suele sepultar. Con el juego entre la voz desatada y la confidencia, José Alfredo se vuelve, a un tiempo, el clamor de “lo mexicano” y éxtasis de lo popular. Quien no se deja representar por José Alfredo carece ante sus propios ojos de legitimidad emocional

Qué triste agonía

tener que olvidarte

queriéndote así

Qué suerte la mía

después de una pena

volver a sufrir

Qué triste agonía

después de caído, volver a caer

Yo lo que quiero es que vuelva

que vuelva conmigo la que se fue

No hay mayor alegría que profetizar los tiempos de miseria cuando la ingrata nos abandona, no hay recuerdo más exigente que la puntualidad del machismo: “Y el que perdone a una mujer/ que diga que no es hombre...”

No hay deleite más probado que el reconocer envanecidos, la calamitosa situación nacional: “Viva México primero/ que aunque estemos como estemos/ no nos echamos pa’ atrás...” No hay regocijo más puro que el reconocimiento del miedo más intenso, el miedo a la pérdida amorosa

No me importa que diga la gente

que dentro del alma no tengo valor.

Si en el pleito me vieron valiente,

Hoy véanme cobarde, llorando de amor

José Alfredo parece acatar dogmas y prejuicios, pero en rigor su obra es un adiós al machismo tradicional y el ingreso beligerante de la canción ranchera en el melodrama –a fin de cuentas. Depuradísimo- del barrio y el arrabal¹⁷.

El precio de las leyes del querer

Con José Alfredo, las rancherías prolongan su vuelo de dicha y abismo, al revelarse su núcleo irreductible, la confesión sin tapujos de un fracaso o de un amor enloquecido que son sinónimo de lo realmente importante (si en la cultura popular hay una zona de jactancia por el simple y fatigoso y relajiento afán de vida, ésta es la canción ranchera). Luego, cámbiale gusto popular y gran parte de lo que entusiasmó, queda fechado. No sucede lo mismo con José Alfredo. Revela como nadie el espíritu de la canción surgida de barrios y bares y cantinas y cabarets y fiestas, donde la

¹⁷ Aquí coincidimos Monsiváis y yo en tanto que encontramos en José Alfredo la repetición de dogmas y prejuicios, aunque diferiría con él si es que considera que el machismo en el cantautor desaparece cuando dice: “su obra es un adiós al machismo tradicional”, pues desde mi punto de vista existe una presencia permanente del machismo en la obra de José Alfredo.

dolencia y el quebranto son también de la familia y del grupo y de la clase social.

La vida profesional de José Alfredo es intensa y reiterativa, y él se entrega al exceso, que lo anima y reanima y le rectifica el fatalismo. Gana y derrocha, gana una porción íntima de lo que es justo por los métodos leoninos de las disqueras y compañías, gana y se sumerge en el torbellino que generan las canciones y le corta la vida. Canta en palenques, en teatros frívolos, cabarets, televisión, radio, y viaja por América Latina... José Alfredo Jiménez muere en 1973. Desde entonces, es una de las propiedades emocionales de una comunidad sin fronteras.¹⁸

Sobre la vida de José Alfredo, contamos con los siguientes datos extraídos de la semblanza que hace Juan Manuel Miranda¹⁹ sobre la vida del cantautor:

Nació en Dolores Hidalgo, en el estado de Guanajuato, el 19 de enero de 1926; sus padres fueron Carmen Sandoval y Agustín Jiménez, de oficio boticario, quien falleció para la década de los treinta, hecho que provocó el traslado de la familia a casa de unos familiares en la Ciudad de México, más exactamente en la colonia Santa María la Ribera. Por aquél rumbo existía un restaurante llamado “La Sirena” en el que José Alfredo trabajó como mesero y donde –al lado del hijo del dueño como guitarrista- debutó como cantante del trío Los Rebeldes. Ya por los cuarentas, mostraba otra de sus afinidades el fútbol, en la cual también destacó llegando a jugar en la primera división nacional.

El destape de José Alfredo se da en febrero 1950, cuando su canción *Yo* (escrita en 1947) es grabada por el trío Los Costeños en la casa RCA Víctor, cuyo director artístico Mariano Rivera Conde comienza a solicitar al compositor material para intérpretes como Miguel Aceves Mejía, Pedro Infante y Jorge Negrete. Para junio del mismo año firma como intérprete para la CBS y graba *Ella*, en ese 1950 las dos canciones mencionadas (*Ella* y *Yo*) son interpretadas en varios filmes como: *Arrabalera*, *La Marquesa del Barrio*, *Burlada*, *Islas Marías*, *El Gavilán Pollero* y *Por Querer a una mujer*.

En 1951 le es otorgado un disco de oro por canciones como: *Como un criminal*, *Cuando el destino*, *Cuando juega el albur*, *Ella*, *La que se fue*, *Mi*

¹⁸ *SOMOS*, edición especial de colección sobre José Alfredo Jiménez, Editorial ERES, México, 1998, Artículo de Carlos Monsiváis, pp. 6-12.

¹⁹ *SOMOS*, *op. cit.*, Artículo: “El nacimiento de una leyenda”, por Juan Manuel Miranda, pp. 14-20.

despedida, Esta Noche y Viejos amigos; en el mismo año debuta en el cine en la cinta *Martín Corona*, de Miguel Zacarías, al lado de Pedro Infante. Desde ese año y en el contexto de un auge del cine nacional sus canciones aparecen en varios filmes e incluso los motivan, tales son los casos de películas como: *El enamorado, Camino de Guanajuato, La vida no vale nada, Tú y las nubes*; por mencionar algunas, en las que él mismo aparece con participaciones musicales e incluso desempeñando ya algunos personajes.

Imprescindible resulta comentar que José Alfredo no estaba instruido musicalmente, no tocaba instrumento alguno, sino que imaginaba el acompañamiento a sus letras y lo materializaba con silbidos, y ya para la materialización instrumental de la música y los arreglos el trabajo recayó preponderantemente en Rubén Fuentes.

Finalmente en 1973, a causa de un padecimiento del hígado, muere en la ciudad de México el 23 de noviembre.

La filmografía de José Alfredo, en un recuento de Luis Terán, aparecido en el mencionado volumen de la revista *SOMOS*²⁰, es la siguiente:

Apareció como extra en *Ni pobres ni ricos* al lado Gloria Marín y Abel Salazar (aparentemente de 1952); en 1954 filmó: *Los aventureros, Vaya tipos y Tres bribones*; en 1955 protagoniza *Camino de Guanajuato*, de Rafael Baledón con Lola Beltrán y Demetrio González; en 1957 participa en: *Guitarras de medianoche*, de Rafael Baledón, con Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía y Demetrio González, en ese mismo año en *Donde las dan, las toman*; en 1958: *El hombre del Alazán*, dirigida por Luciano Rojas, también en *Cada quién su música* y *Ferias de México*; en 1959 participó en la secuela de la anterior, llamada *Luciano Romero*, al lado de Marta Mijares y Fernando Casanova; participó también en: *El tejedor de milagros*, de 1961; *La sonrisa de los pobres* de 1963; *Me cansé de rogarle*, al lado de Lucha Villa y Manuel López Ochoa, y *Escuela para solteras* ambas de 1964.

José Alfredo “grabó más de 40 álbumes, compuso más de 400 canciones”²¹ fue interpretado, entre otras y otros por²²: Los primeros grandes que lo

²⁰ *SOMOS*, *op. cit.*, Artículo: “José Alfredo a 24 por segundo”, por Luis Terán, pp. 33-43.

interpretaron, como ya se mencionó anteriormente, fueron el trío de Andrés Huesca y sus Costeños y fue precisamente la pieza *Yo*, por esos mismos años atrae su estilo a Miguel Aceves Mejía, el denominado “Rey del falsete”, en quien destacan *Ella* y *Serenata huasteca*, De Amalia Mendoza “la Tariácuri” se recuerda la memorable pieza de José Alfredo *Amarga navidad*; otro grande, “El ídolo del pueblo”, como se le ha dado en llamar (pop, masiva y mediáticamente), Pedro Infante, cuyas interpretaciones de nuestro compositor mencionado, más significativas son: *Paloma Querida*, *El rebelde* y *Cuando el destino*; gran intérprete de José Alfredo fue sin duda el abundantemente instruido musicalmente Jorge Negrete “El charro cantor”, en su voz se recuerdan: *Ella*, *Yo*, *Paloma Querida*, *El hijo del pueblo* y *El jinete*; No podemos dejar de mencionar a Lola “La grande” quien cantó de José Alfredo *El rey* y *Cuando el destino*; en voz de Lucha Villa se recuerdan: *Amanecí otra vez entre tus brazos*, *La mano de Dios*, *Qué bonito amor* y *La media vuelta*; cantadas por Javier Solís: *Qué bonito amor*, *La media vuelta* y *Ojalá que te vaya bonito*; María Victoria interpretó a su peculiar estilo sensual bolero rumbero cincuentero *Despacito*; lo interpretó también Pedro Vargas, María de Lourdes, Luis Aguilar, Lucha Moreno, Libertad Lamarque, Pepe Jara, Charro Avitia, Adolfo Garza, Chavela Vargas; y de los vigentes: Vicente Fernández, Estela Núñez, José Luis Rodríguez, Daniela Romo, Tania Libertad, Eugenia León y hasta Luis Miguel; entre muchos otros. Pero ninguno mejor que él para expresar el sentimiento y la inspiración que dieron origen a sus composiciones, baste recordar *Camino de Guanajuato*, *El caballo blanco* o simplemente *El rey*.

Junto a él, en el mismo periodo de actividad artística, encontramos a otros cantautores, como Miguel Aceves Mejía o Cuco Sánchez, los cuales, sin embargo no alcanzaron los mismos niveles de popularidad que José Alfredo.

José Alfredo Jiménez es un símbolo de la cultura popular contemporánea mexicana, en la secularización de ésta, es decir en un contexto de referencia rural inserta en una sociedad con tendencia a la industrialización, del proyecto

²¹ *SOMOS*, edición especial de colección sobre José Alfredo Jiménez, Editorial ERES, México, 1998.

Artículo: *El nacimiento de una leyenda*, por Juan Manuel Miranda, página 20.

²² Información extraída de: *SOMOS*, edición especial de colección sobre José Alfredo Jiménez, Editorial ERES, México, 1998. Artículo: *Gargantas lloren gargantas, los intérpretes de José Alfredo*, de David Ramón páginas 64-70.

alemanista de un México “Moderno”, con estabilidad y crecimiento económico, pero con fuertes e ineludibles raíces tradicionales; según Monsiváis *una de las propiedades emocionales de una comunidad sin fronteras*, que con su obra musical (notablemente más relevante que su intervención en el cine), reflejó la manera de ser y de sentir del pueblo mexicano.

II. 3 Martha Alicia Villarreal Esparza

En el caso de los intérpretes seleccionados del segundo momento (finales del siglo XX e inicios del siglo XXI), no se encontró bibliografía, sólo recuentos biográficos fragmentados en la internet, de los cuales se incluye abajo el más consistente de cada uno de los mencionados personajes:

Biografía tomada del sitio de red mundial (World Wide Web) de Red de Apodaca, empresa a la que perteneció la cantante, cuando formaba parte del grupo Límite. En tal página se lee exactamente lo siguiente²³ (el resaltado es del recopilador):

Nació Un 31 de agosto en Monterrey, Nuevo León. Su primera presentación: "De niña me llevaron mis papás para que le cantara 'Mundo de juguete' a mi payaso consentido "Pipo" dentro de un programa de televisión. A nivel, profesional, el primer baile que dimos a beneficio del padre Fidel de la Iglesia de San Juan de Los Lagos en San Nicolás de los Garza. El padre nos dio la patadita de la buena suerte".

Discografía: **Su lanzamiento ocurrió con "Límite" en 1995 cuando grabaron el disco "Por puro amor"**. La voz de Alicia aunada al sonido Límite los hizo acreedores a diez discos de oro como premio al haber vendido más de un millón de copias. Su posterior grabación se tituló simplemente Límite, Los integrantes del grupo son: vocalista, Alicia Villarreal, acordeón Gerardo Padilla, Sergio Ponce en la guitarra, Jesús Cantú en el bajo, Carlos Ramírez en las percusiones y Juan Cantú en la batería.

Su segunda producción titulada "Partiéndome el Alma", tercero "El baile del millón", a dúo con Caballo dorado, su cuarto material discográfico titulado "De Corazón al Corazón". Después de un pequeño receso en su carrera debido al embarazo de Alicia Villarreal los integrantes de Límite reanudan sus actividades en Abril de 1999 En Julio de este mismo año el Grupo Límite recibe la propuesta por parte del productor de telenovelas Nicandro Díaz para interpretar el tema central de su más reciente melodrama titulado "Alma Rebelde" protagonizado por los actores Eduardo Verástegui y Lizette Morelos.

A principios del año 2 000 los integrantes de Límite se dedican cien por ciento a la preparación y grabación de su siguiente material discográfico de temas inéditos. Con esta producción que salió a la venta a mediados del mes de Mayo bajo el título de "Por Encima de Todo". Alicia Villarreal al

²³ Se transcribió el texto exacto sin hacer correcciones ortográficas.

debutar como cantante de ranchero, sin separarse de Límite, sólo cumpliendo con un anhelo de años y que ahora toma forma con este disco titulado "Soy lo prohibido". Sobre los supuestos rumores de su separación de Límite la misma Alicia Villarreal aclara: "Grabar ranchero no quiere decir que abandone lo grupero, simplemente me quise dar un gusto, cumplir un deseo que tenía desde hace mucho tiempo y estoy viviendo una nueva etapa de mi carrera", comentó. En este disco de ranchero se desprende el sencillo "Acompáñame" que interpreta a dúo con Pedro Fernández. Alicia Villarreal, es una exponente de música norteña, ha alcanzado una popularidad considerable y recientemente incursionó en el género ranchero o mariachi".²⁴

En el 2003 apareció su disco *Soy lo prohibido*, con el que incursiona en el género musical del mariachi, el álbum tuvo una difusión y penetración considerable, al grado de que en 2005 recibió un reconocimiento como la "reina del mariachi" y fue galardonada como mejor Artista femenina del género regional mexicano en la entrega de los premios *Lo nuestro* del mismo año.

Alicia Villarreal, es una intérprete reconocida de la música popular mexicana, inicialmente en el género norteño y que posteriormente logró una gran penetración con su incursión en la música de mariachi.

²⁴ Extraído de www.reapodaca.com/limite

II. 4 Pepe Aguilar

Biografía tomada textualmente²⁵ de pepeaguilar.com y vistausa.com²⁶. El resaltado es de éste tesista.

Hijo de la legendaria pareja constituida por Antonio Aguilar y Flor Silvestre, Pepe Aguilar **"debuto" frente al público en San Antonio, Texas, a los 3 años de edad (!)**; y de ahí, inmediatamente la familia se fue a Nueva York, al Madison Square Garden, donde tuvo su segunda prueba de fuego en una temporada que se prolongo durante nueve días. Los primeros recuerdos de esa época se diluyen en el tiempo. Pero si tiene grabado en su memoria el episodio ocurrido a sus 4 y medio años de edad en que un caballo "pony " lo tumbo y el, en medio de un escenario se puso a llorar como lo haría cualquier niño. Lo mas importante, en todo caso, es que nunca descuido de sus estudios sistemáticos, y "con ojos bien abiertos y los oídos perfectamente limpios" asimiló y aprendió lo que le enseñaron sus tutores y maestros particulares, empapándose de todo lo que estaba en su alrededor, incluso el idioma ingles.

En el plano artístico, dice que "Desde muy pequeño supe lo que quería: ser cantante, ser actor, estar en medio del espectáculo", contando siempre con la comprensión de su padre, quien lo ha estimulado a "sacar las cosas que cada quien se merezca por su trabajo y nada mas que por su trabajo".

Ahorrando dinero por si mismo y sin que nadie se lo propusiera, a escondidas, a los 9 años de edad compro una batería. Fue el primer instrumento que toco.... Fue también el primer síntoma de su posterior dedicación al rock and roll, una etapa en que su padre no lo apoyo, pero jamás lo bloqueo o le cerró una puerta. Fue un periodo que duro cinco años y en que actuó junto a su propio grupo. Y eso, aunque parezca insólito, lo ayudo de manera decisiva en su carrera. "Yo no seria lo que soy sin haber vivido esa experiencia. Al rock le debo muchas cosas. En mi faceta de productor, he seguido grabando grupos de rock y haciendo música para películas y obras de teatro. Sin haberme metido en esa música nunca hubiera podido hacer lo que estoy haciendo ahora. Fue importantísima en mi vida", afirma, en tiempo muy presente. Ese paso por el rock y su regreso definitivo a la música ranchera es una clara demostración de la versatilidad de Pepe Aguilar, un cantante de extraordinario éxito, pues de los nueve discos, y una compilación, que ha sacado el que menos ha vendido ha llegado, por lo menos a los 200 mil copias, ganando hasta ahora múltiples discos de Oro y discos de Platino.

²⁵ Valga de decir que en estricto apego a la fuente se transcribe el texto sin hacer correcciones ortográficas.

²⁶ Tomado de www.pepeaguilar.com y de www.vistausa.com/Portadas/PepeAguilar.htm

En otras de sus facetas artísticas, en 1985 formo el equipo de charrería El Soyate, nombre del rancho donde vivió la familia Aguilar, en Zacatecas. "Con ese equipo ganamos un campeonato nacional y mundial de charrería en 1992, y en siete años obtuvimos un total de cinco campeonatos regionales. Tenemos la marca de más puntuación en la historia de la charrería, un montón de logros. Esa ha sido una de mis mayores satisfacciones", recuerda el artista, quien al hablar del traje de charro la hace con mucho respeto.

"En el hay mucha tradición, mucha escuela, mucha sangre y mucha lucha. Lucir el traje de charro es vestirme de México, vestirme de mi patria. Lo respeto a más no poder", agrega con sincera emoción. "Soy charro de toda mi vida y toda mi vida mi ideal ha sido ser cantante. ¡Lo que soy! Si, además, he actuado en el cine es porque en la familia²⁷ tenemos dos compañías productoras, Producciones Águila y Producciones Talileo (mi papá es Tauro; mi hermano Libra y mamá y yo somos Leo), y salió como una consecuencia. Hacer cine era lo normal, como medio de comunicación. Hice cine, porque es una de las experiencias artísticas más hermosas. Participo en 14 películas, tres de ellas a nivel estelar. Si hay una próxima película tengo que hacerla completamente preparado. Como artista, si no hago un trabajo creativo suficientemente bueno prefiero no hacerlo. Con esto quiero decir que de aquí en adelante me voy a dedicar el cien por ciento a cantar", afirma.

A su juicio, la película mejor lograda de su filmografía es la más reciente, "La Sangre de un Valiente", con guión original de Ricardo Garibay. Otra que recuerda con mucho cariño es la de su debut en la pantalla grande, "El hijo de Lamberto Quintero.

... (El)Noveno disco de su carrera, "Por una mujer bonita" es el álbum con que Pepe integra la trilogía de grandes éxitos internacionales que inició con "Por Mujeres Como Tu" y continuó con "Por El Amor De Siempre". El primero de estos fue en Estados Unidos el más tocado en radio durante el año 1988²⁸ gracias a lo cual el artista de Balboa /Musart ganó el premio Billboard que se entregó en Miami en su conferencia de 1999 y el Premio Lo Nuestro en cuatro categorías.²⁹

Pepe Aguilar es heredero de una familia compuesta por cantantes y actores que se han desenvuelto en el medio "artístico charro" Antonio Aguilar y Flor Silvestre, de una trayectoria casi exclusiva dentro de la música de mariachi, con la que es plenamente identificado.

²⁷ errores de mecanografía como éste en el que se lee familia en lugar de familia se respetaron pues así está escrito en la fuente original.

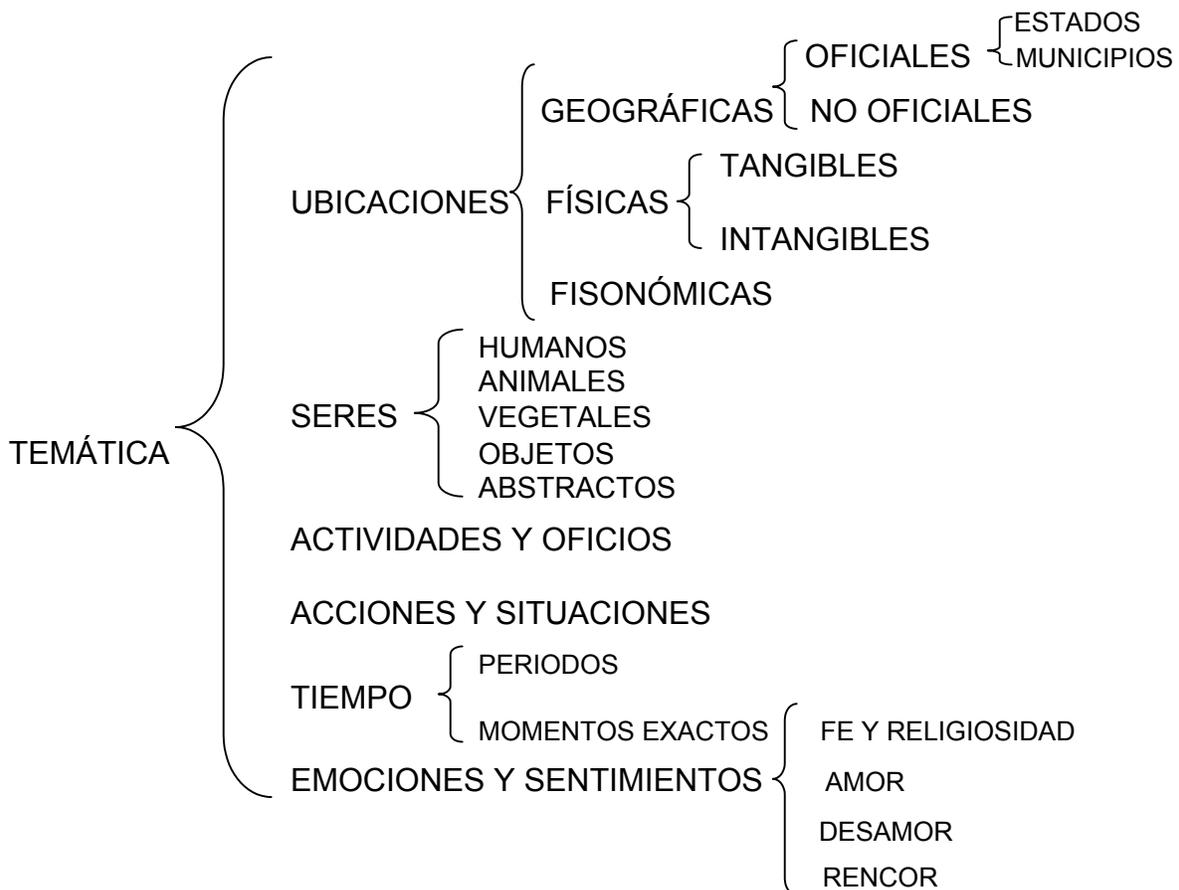
²⁸ Debería decir 1998.

²⁹ Extraído de: [Bienvenidos A PepeAguilar_com.htm](http://BienvenidosAPepeAguilar.com.htm).

III. TEMÁTICA

Habiendo establecido, objeto, sentido, alcances, límites y utilidad de esta investigación, es momento de introducirnos propiamente en el asunto general de la misma: el discurso y su contenido. En primera instancia, haremos una descripción panorámica de la temática principal, bajo el entendido de que el asunto central del presente estudio es analizar la evolución del discurso de género, y por lo tanto es en tal en el que se realizará una exposición más profunda.

Cuando nos referimos a la temática de la lírica, y al describir de manera general su contenido, haremos mención a los títulos de las piezas, debido al alto contenido significativo que en cada una se encuentra, el cual prolongaría en exceso este capítulo, alejándolo del sentido central de la investigación, que es el discurso de género.



Como aclaración antes de comenzar la mención de la temática abordada por el género musical de mariachi: Las piezas (canciones) se anotan en *cursiva*.

Cuando una canción cabe en dos categorías distintas se resalta en el nombre la categoría que al caso corresponde; ejemplo: en la ubicación geográfica oficial de Estado, *Camino de **Guanajuato***, se escribe así; mientras que para la ubicación física tangible, la misma pieza de ***Camino de Guanajuato***, se escribe así; pues en el primer caso a lo que nos referimos es al Estado, mientras que en el segundo es al camino.

Para la catalogación de la temática de Lola Beltrán, se tomó como muestra una colección del año 2004 lanzada por *Peerless MCM, S.A de C.V. a Warner Music Group, a Time Warner Company*; titulada: *MÉXICO Y SU MÚSICA, LOLA BELTRÁN*; dividida en tres discos con quince piezas cada uno, que suman la totalidad de cuarenta y cinco.

Como se mencionó anteriormente, la obra de José Alfredo es vasta (más de cuatrocientas canciones), por ello se tomó como muestra sólo una recopilación, lanzada al mercado por la casa disquera *BMG entertainment México S.A. de C.V., México 2000*, cuyo título es *José Alfredo Jiménez, Las 100 Clásicas*, compuesta por dos volúmenes, con dos discos cada uno, con veinticinco canciones cada disco; que suman la cantidad de cien melodías.

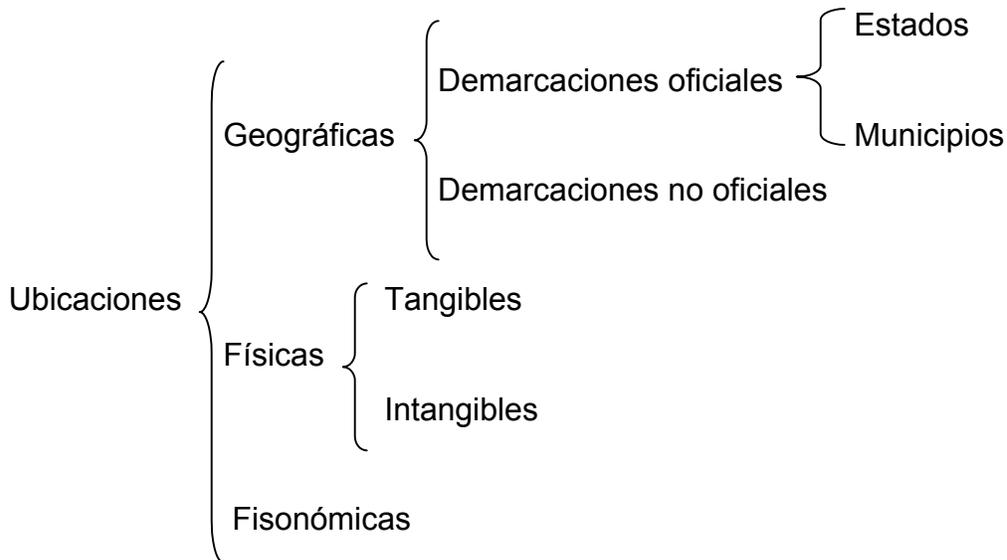
En cuanto a Alicia Villareal, se catalogó solamente su obra en ranchero, aparecida en un solo álbum titulado *Soy lo prohibido*.

Para la catalogación de Pepe Aguilar debido a la accesibilidad de su obra por ser de reciente lanzamiento, se toma la totalidad de sus hasta la fecha ocho discos en ranchero,¹ los cuales son: *Recuérdame bonito, Chiquilla bonita, Qué bueno, Por una mujer bonita, Lo grande de los grandes, Lo mejor de nosotros, Por mujeres como tú y Por el amor de siempre*; que suman un total de ochenta y cuatro piezas.

¹ Según www.musart.com

III.1 Ubicaciones

Se presenta a continuación un esquema del contenido de nuestro objeto de estudio en cuanto a las ubicaciones o lugares



Al mencionar Ubicaciones, podemos establecer una división inicial en: geográficas, físicas y fisonómicas.

III.1.1 Ubicaciones geográficas, en estas encontramos demarcaciones oficiales –como estados y municipios- y no oficiales:

III.1.1.1 Demarcaciones oficiales, un primer ejemplo es la alusión al país, en la pieza *México lindo* de Pepe:

A) Estados: el primer ejemplo es: *Ay Jalisco no te rajes* de Lola. De José Alfredo encontramos: la emotiva pieza de *Camino de Guanajuato*, y *La estrella de Jalisco*. Al final nos encontramos un caso más en *El zacatecano*, de Pepe, ahora como un adjetivo gentilicio.

B) Municipios: por ejemplo la mención que hace José Alfredo del municipio jalisciense en *Virgencita de Zapopan*, o incluso el *Corrido de Mazatlán*, de

Sinaloa; así como en *El zacatecano* con Pepe, que evidencia a una persona del municipio homónimo de tal estado.

III.1.1.2 Demarcaciones no oficiales:

Las demarcaciones no oficiales, las entenderemos aquí como sitios explícitos pero no oficializados, para empezar, en voz de Lola: *Canción Mixteca*, nos remite a una parte de Oaxaca que ocupó el pueblo prehispánico mixteco; otro caso es el de *Pueblo a pueblo (México tierra amiga)*, tema en el que se habla de un lugar y otro donde hay personas, pero no se especifica dónde está ni de cuál se trata.

Con José Alfredo encontramos otros ejemplos: como la mención de *Las ciudades*, sin especificar a cuál se hace referencia; *El hijo del pueblo*, que remite a un conjunto de personas en un lugar determinado; o la referencia a alguna región del país como en *Serenata huasteca*, región que comprende una parte de Veracruz, San Luis Potosí y Tamaulipas.

III.1.2 Ubicaciones físicas. En éstas físicas distinguimos las que hemos denominado tangibles y las intangibles:

III.1.2.1 Tangibles:

Las tangibles son aquellas ubicaciones que se pueden situar con límites, cartográficamente, distancialmente e incluso medibles. Una medida territorial. Para comenzar: *Caminos de aire* de Lola nos remite a una ubicación identificable, es decir un camino; *Qué bonita es mi tierra*, de la misma intérprete adula un lugar aunque un poco ambiguo; *Al pie de la montaña*, que es composición de José Alfredo y se incluyó arriba, aparece también en el álbum que se tomó como registro de Lola y por eso se considera de nueva cuenta.

En voz de José Alfredo encontramos ejemplos de ubicaciones tangibles como: *La enorme distancia*; sitios de paso mencionados en: *Cuatro caminos*; el mismo caso en *El peor de los caminos* o *El camino de la noche*, *Camino viejo*, y en la muy popular de José Alfredo, *Camino de Guanajuato*; Se comprenden también lugares identificables como los accidentes geográficos de: *Al pie de la montaña* y *Sucedió en la barranca*; *El siete mares* refiere a otro tipo de ubicación

(no continental); *Tierra sin nombre* es otra ubicación sí tangible pero no específica; *Un pedazo de luna* no refiere a un lugar, pero sí a un cierto espacio, en este caso como una medida. El imaginario lugar similar a un edén creado y privado, compartido por los enamorados, aparece en *Un mundo raro*.

Tu camino y el mío, en voz de Pepe menciona de nueva cuenta una ubicación situable pero no definida.

III.1.2.2 Intangibles (o irreales): Son aquellas en las que difícilmente se puede situar alguien, son utilizadas como un recurso poético. De Lola, nos encontramos con: *Del cielo cayó una rosa*, como el espacio; *Hermosísimo lucero*, como el astro celeste; *Suspenseo infernal*, el sitio punitivo de la tradición judeocristiana; *Caminos de aire*, intangible pues en el aire a lo sumo encontramos rutas mas no caminos; y *La luna y el toro*, nuevamente como referencia al astro celeste.

Así tenemos, en el caso de José Alfredo: un lugar no estrictamente inexistente, pero sí descabellado, en los casos de los astros celestes como: *La estrella*, *Un pedazo de luna*, *La estrella de Jalisco*, *Serenata sin luna* y *Cuando sale la luna*; otro caso de un espacio menos específico lo encontramos en *Palabras del cielo*, y elementos ubicados en aquél en *Tú y las nubes*; todas esas de José Alfredo.

Donde quiera que tú vayas de Pepe, remite a un lugar tan inespecífico que es todos los lugares posibles.

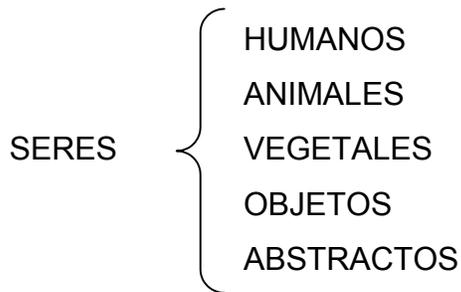
III.1.3 Fisonómicas, la fisonomía es un apartado sencillo de comprender, son las ubicaciones del cuerpo humano. Primeramente de Lola: *Al pie de la montaña*, compuesta e interpretada por José Alfredo, pero grabada también por Ella, que refiere a una masa de tierra y piedra, pero motivada en una parte baja del cuerpo, lo que sostiene al cuerpo humano es el pie, así lo que sostiene al cuerpo de esa masa de tierra y piedra, que es la montaña ha de ser el pie

De José Alfredo comenzamos con *La mano de Dios*, la extremidad divina omnipotente a cuya referencia se pretende atribuir que no hay humana forma de

separación entre los amados; *Sin sangre en las venas*; *Con la muerte entre los puños*; *Corazón corazón*, que es la manera típica de referirse a la sentimentalidad concentrada en un punto del cuerpo, que permea a diversas culturas y obedece a una extraña sensación fisiológica derivada de una situación emocional; *Amanecí en tus brazos* que es una melodía de las más populares de José Alfredo y *Al pié de la montaña*.

Por un puño de monedas, de Pepe, que en este caso refiere también a una medida monetaria no explícita; *El lengua suelta*, expresión usada para denominar a alguien indiscreto; *Corazón, Corazón estéril* y *Este terco corazón*; todas estas últimas de Pepe, hablan de una parte del cuerpo relacionada con los sentimientos y que -como se mencionó antes- responde a estímulos afectivos.

III.2 Seres



III.2.1 Humanos: Entre los entes, que es un rubro de la temática de la canción ranchera, nos encontramos, por supuesto a los seres humanos, las referencias son claras en la mayoría de las piezas, enfáticamente en las siguientes:

Comenzamos con Lola: *La mujer ladina* es la declaración de la cordura perdida por una mujer ingrata; *La Panchita* habla de una persona con tal nombre; *La joven mancornadora* refiere a una persona joven del sexo femenino; *La novia del torero* habla sobre la pareja de aquél que se dedica a al tauromaquia; *La muchacha alegre* trata de una joven mujer caracterizada por la calidad de su carácter; *El ausente* versa sobre aquél que se va pero regresa.

En voz de José Alfredo encontramos: *La que se fue*, que es la mujer amada que abandona al hombre en desdicha; *Ella*, situación similar a la anterior de abandono femenino, que es una de las piezas más famosas de José Alfredo; *Paloma querida*, pieza que -aunque lleva el nombre de un animal como recurso poético- fue dedicada por José Alfredo a Jorge Negrete para que se la dedicara a su vez a la esposa de éste último; *El hijo del pueblo* es una reafirmación del orgullo por la humildad material, popularizada por el mismo Jorge Negrete -quien por cierto no era exactamente de origen humilde-; *El coyote* utiliza el mismo recurso de aludir a un animal refiriéndose a una persona, acaso como seudónimo; en *Viejos amigos*, la referencia es clara a dos personas, pues la amistad es un concepto humano abstracto atribuible sólo a las relaciones humanas; *María la bandida* refiere a una persona de tal nombre dedicada a la mencionada actividad poco lícita; *Muchacha bonita* es un canto al atributo estético de una joven mujer;

Pedro el Herrero cuenta la historia de un hombre que se dedica a cierto oficio, mientras que *Cuando lloran los hombres* habla de una situación poco ordinaria, para su contexto temporal, de orgullo roto, que tal vez no debilidad pero situación noble según José Alfredo; *Por qué volviste a mí* es una especie de lamento de un amor que se consideraba ya pasado y revive penosamente; *Yo*, melodía que fue el inicio del conocimiento popular de José Alfredo, al serle grabada por “los Costeños”, habla del hombre que desprecia a un amor malagradecido en el pasado; *Tu recuerdo y yo* remite a la situación de un hombre en cuya memoria quedan guardados los momentos pasados con un amor; *Palabra de hombre* hace referencia a la acción y la validez de una promesa verbal; *Me equivoqué contigo* trata del error de alguien al buscar el amor en una persona que no lo correspondió; *Tú y las nubes* es una especie de reclamo ante la incomprensión del amor que por alguien se siente; *Yo no sé matar* versa sobre la declaración de un hombre.

Con Pepe encontramos: *Chiquilla bonita* que es una exaltación a la belleza juvenil; *Ay! María* y *Carmentea* son cantos a la mujer que responde a cada una de tales denominaciones; *De qué te quejas mujer* es el cuestionamiento al reclamo de la pareja; *Por una mujer bonita* habla de la constancia de lo que en el locutor produce el encanto de su amada; *Esa mujer*, es una especie de agradecimiento al cariño recibido; *Tú solo tú* habla de la tristeza que ha causado el amor de alguien; *Gabino Barrera* es la reseña de un personaje mítico histórico de la revolución mexicana; *Qué te ha dado esa mujer* versa acerca de la pena que produce ver en el amigo la tristeza que le deja el ser amado; *Eres mía* cuenta la alegría de la certeza del amor de la mujer; *Por mujeres como tú* cuenta un caso de resignación y aceptación sin rencor del desamor de la mujer.

III.2.2 Animales, es un contenido recurrente en las canciones, como ejemplos tenemos los siguientes:

En voz de Lola: *El caballo bayo* habla del afecto por el mencionado animal del color específico; *Cucurrucucú paloma* es un lamento y desconsuelo ante el sufrimiento provocado por un abandono y es la pieza –acaso- más característica de Lola; *Golondrina blanca* continúa la alusión de Lola a las aves, en este caso a

una no muy fácil de encontrar (pues las golondrinas son oscuras); *La luna y el toro* habla de dos entes inconjugables físicamente; *El cuervo* alude a esa ave de fama desafortunada.

De José Alfredo: aunque no en clara alusión a un animal -sino a una persona-, se menciona este caso en *Paloma querida*; caso de fidelidad y venganza lo encontramos en *El perro negro*; *El coyote y José Manuel “el borrego”*, cada una cuenta la historia de un hombre distinto; *El caballo blanco* es un corrido -según José Alfredo-, y habla de la ardua jornada de un animal que termina en su agonía, se dice que en realidad fue compuesta a un automóvil que en el trayecto hacía notoria su descompostura y que a los detalles de la misma José Alfredo los comparó con lo que sucedería a un caballo en similares circunstancias.

Otro ejemplo, ahora en voz de Alicia Villarreal es *Te quedó grande la yegua* clara recriminación, transformada en una comparación, en contra del hombre.

Con Pepe: *La mulita prieta* versa sobre la hembra de la especie citada, a la que se le atribuyen simpáticas características; *El perico* referencia a la parlanchina ave que no se circunscribe a eso, el ave; *Más alto que las águilas* alude metafóricamente al vuelo de tales aves de majestuosa constitución; *El toro serrano* refiere a tal animal, de conducta atípica.

III.2.3 Vegetales: Otro de los tópicos dentro de las melodías, en la categoría de entes, es la de los entes naturales, básicamente árboles, plantas, flores y frutos.

Iniciando con Lola, nos encontramos con: *Los Laureles* es una referencia fugaz al árbol del citado tipo dentro de una dedicatoria a la belleza; *Del cielo cayó una rosa* habla de la flor del rosal dentro de una declaración de amor; *Leña de pirul* es una comparación dentro de una recriminación a un amor no correspondido; *El tejocote verde* remite al fruto haciéndole también una comparación.

Extrañamente en la interpretación de José Alfredo, no encontramos referencias a entes vegetales, por lo menos en los álbumes muestra que seleccionamos.

Por su parte entre las canciones de Pepe en ésta categoría están: *El viejo naranjo* que versa sobre el mencionado árbol al que le atribuye propiedades extraordinarias; y *Las uvas* que es una melodía que hace comparaciones con el fruto mencionado.

III.2.4 Objetos: otro de los temas dentro de la categoría de los entes o seres, es precisamente el de los inanimados o cosas, para ejemplificar, nos encontramos con las siguientes melodías:

En voz de Lola encontramos: *Alma de acero* compuesta por José Alfredo sólo que también es interpretada por Lola, se menciona de nueva cuenta abajo con su autor; un proyectil es mencionado en *Bala perdida*; *Cuatro copas* recuerda al utensilio en que se sirve el licor; *Hermosas fuentes* es una reconsideración al objeto arquitectónico ornamental del que suele hacerse brotar el vital líquido; *La chancla* es una melodía de recriminación y despecho en la que se compara al mencionado calzado con una persona despreciada anteriormente deseada; *La estampilla* es una obra interpretada por Lola en la que se evoca al objeto con el que se avala el pago del servicio postal; *Falsa moneda* alude a un medio metálico de intercambio económico usado en la actualidad; *A la luz de los cocuyos* habla de la composición óptica que permite la vista (mencionada más adelante en la interpretación de José Alfredo); *Leña de pirul* es una pieza que además de hacer patente el desprecio del que se es objeto compara al amor deseado con algo que debiendo servir para algo no lo hace “pobre leña de pirul que no sirve ni pa’ arder”.

De José Alfredo: *Sonaron 4 balazos* que versa sobre el tema bravío aunque poco civilizado del recurso de las armas para dirimir diferencias entre las personas; *En el último trago* refiere el momento de compartir el vino recordando cuitas de amor; *Guitarras de medianoche* recuerda al instrumento musical que constituye el acompañamiento básico y mínimo del trovador; *Te solté la rienda* hace referencia a aquél objeto con el que se ordena el movimiento a la cabalgadura; *Las botas de charro* comenta un elemento fundamental de la indumentaria campirana del trovador del género que nos ocupa; muestra de un

elemento fundamental para el desarrollo de la actividad humana que es la luminosidad es *A la luz de los cocuyos* aunque en una condición atenuada; *Alma de acero* alude a la aleación metálica reconocida como resistente que por esta propiedad es comparada con el alma del cantante; *muñequita negra* habla de ese objeto de entretenimiento infantil.

Besos y copas que es una interpretación de Alicia Villareal en la que se hace mención de nueva cuenta del recipiente en el que se bebe –en este caso- el vino.

En voz de Pepe, dentro de esta categoría encontramos: *Por un puño de monedas* una referencia más al mismo objeto de intercambio, sólo que recrimina la venta de algo invaluable, el afecto; en *El río seco* el objeto es el río que se usa como recurso poético alegórico; *Botellita de tequila* refiere al artefacto en el que se deposita el susodicho licor; *Te dejo un pañuelo* en esta composición se menciona el instrumento de aseo o limpieza que puede adquirir otra connotación romántica; *Baraja de oro* nos recuerda las cartas que son objeto de entretenimiento y apuesta; *Almohada* es una canción romántica que alude al objeto herramienta de descanso de alcoba; *Llamarada* habla de la comparación de lo efímero de un amor con una flama repentina y fugaz.

III.2.5 Abstractos: como entes abstractos o abstracciones comprenderemos a ideas no materializables en un objeto tangible general o permanente, como ejemplos tenemos, empezando por Lola: *Alma de acero*, aquí aplica el hecho de que el alma es una abstracción, es una canción interpretada por Lola en la colección que de ella se eligió, se vuelve a mencionar más adelante pues está presente también con José Alfredo; *Dónde estás juventud* es una edad sí, pero como es un parámetro de medición de edad bastante ambiguo se lo consideró una abstracción

Las interpretadas por José Alfredo en esta categoría son: *Que se me acabe la vida*, donde la abstracción es tanto acabar como vida; *Alma de acero* evidente es que el alma no se puede palpar; *Tu recuerdo y yo* porque un recuerdo es una idea, algo intocable; *Que suerte la mía* la suerte es un mito, una propiedad

atribuida a ciertas personas y a ciertos objetos; *Con la muerte entre los puños* la muerte, que si bien es cierto es un estado identificable es algo que no se puede contener “entre los puños” (aunque sí se pueda inducir con los mismos; *la mitad de mi orgullo* el orgullo es un sentimiento no ubicable física ni palpablemente

Con Pepe encontramos: *Razones de mas* aquí lo abstracto es la razón, en tanto que un argumento y no como pensamiento; *El precio* es una valoración económica o no, monetaria o no, pero sí una valoración variable; *Tenías razón*, una recurrencia más a la razón como argumento que resulta ser una abstracción; *Mi gusto* se considera abstracción al no ser una idea generalizada sino subjetiva y variable en función del sujeto que lo presenta.

III.3 Actividades y oficios

III.3.1 Actividades: otro de los tópicos de la canción ranchera es la mención a ciertas actividades humanas, entendidas estas como acciones permanentes que se diferencian de los oficios; como ejemplos, los siguientes:

De Lola: *El mariachi* recuerda al cantante o intérprete de algún instrumento que componen el conjunto de música tradicional mexicana que es objeto de estudio en esta reflexión; *Campanero campanero* comenta la actividad que se realiza básicamente en los inmuebles religiosos para llamar a los fieles.

De José Alfredo: una actividad característica del ambiente propio campirano es la monta del caballo, que se muestra en *El jinete*; *Las botas de charro* comentan el instrumento de calzado propio de una actividad relacionada con la música, la charrería; *Llegó borracho el borracho* una actividad más resulta ser la poco loable acción de la embriaguez consuetudinaria; *El Rey* es una descripción del orgullo de José Alfredo, que alude a la condición de la regencia de un reino imaginado que es su vida y sus relaciones; *María la bandida* hace referencia a la actividad del hurto, aunque en el desarrollo de la canción no se refiera exactamente a eso; *Canta, canta, canta* es una melodía que remite a la actividad del cantante.

De Alicia: *Ladrón* alude a la delictiva actividad referida por Alicia Villareal, aunque tal vez no estrictamente de objetos materiales sino de cuestiones sentimentales.

De Pepe: *El lengua suelta* remite a la condición de algún individuo, que por su constancia se gana el citado apelativo, *Por borracho* arriba en las piezas de José Alfredo ya se comentó la misma actividad, que en este caso contiene también esta distinta pieza de Pepe Aguilar, *Esclavo y amo* es una pieza afamada en la interpretación de Javier Solís (en este caso interpretada por Pepe) y que comenta dos acciones permanentes y en la misma persona.

III.3.2 Oficios: La diferenciación que se efectuó entre la actividad y el oficio, es que en el primer caso la acción permanente no implica la remuneración, en el segundo estrictamente sí, como ejemplos encontramos los siguientes:

Con Lola encontramos: *La novia del torero*, en este tema Lola habla de la amada del que en el ruedo arriesga la vida.

Con José Alfredo: *El cantinero*, es aquél proveedor del elixir sanador y a la vez acentuador de las heridas, que a veces confidente, consejero y hasta sicólogo; *Pedro el herrero* comenta la historia del trabajador de la forja del hierro.

Amigo organillero es un tema que interpreta Pepe, interpretado antes por “el señor de las sombras” como se conoció al también llamado “rey del bolero ranchero” Javier Solís, en este tema se habla de la actividad de sonorización musical que produce melancolía en el cantante.

III.4 Acciones y situaciones

Al continuar con la descripción de los temas que contiene el repertorio mariachístico, nos encontramos con las acciones y las situaciones, como ejemplos encontramos los siguientes, que por ser harto explícitos no se comentan.

III.4.1 Acciones: encontramos en voz de Lola en este tema: *Anoche **estuve llorando**, Ay Jalisco **no te rajes**, Del cielo **cayó** una rosa, A poco no, Para morir iguales, Declárate inocente, El ramalazo y Dicen de ti.*

En voz de José Alfredo: *A punto de llorar, La que se fue, La media vuelta, Amanecí en tus brazos, Retirada, Arrullo de Dios, Declárate inocente, Dame un poco de ti, Llegando a ti, No me amenaces, Te vas o te quedas, Este fue mi adiós, Serenata sin luna, Canta, canta canta, Para morir iguales, Dios me **señaló**, Marcando el paso, Pídele a Dios, Te solté la rienda, Oí tu voz, Me **equivocé** contigo, El vencido, Yo no sé matar, Se **acabaron** las palabras, Cuando **llegue** el momento, Cuando **vivas** conmigo, Que se me **acabe** la vida, Por qué **volviste** a mí, **Sonaron** 4 balazos, En el último trago, Cuando **lloran** los hombres, Cuando **sale** la luna, **Sucedió** en la barranca, Cuando **tenía** tu edad, **Serenata** huasteca, **Palabra** de hombre, Te **solté** la rienda, Oí tu voz, Cuando los años **pasen**, **Palabras** del cielo, Yo no sé **matar**, Vámonos y Gracias.*

En voz de Alicia encontramos *Llevo la cuenta.*

En voz de Pepe: *Recuérdame bonito, Estás fallando, Mi serenata, Hasta que vuelva a **verte**, Ahorita me **voy**, Perdóname, De qué te **quejas** mujer, Ya **vete**, Que sepan todos, Amor con amor se **paga**, Qué te ha **dado** esa mujer, Cuidado y Apuesto.*

III.4.2 Situaciones: Dentro de las situaciones, en el caso de Lola, es posible distinguir los siguientes temas ilustrativos en los que ella hace referencia a esta temática: *Bala **perdida**, La última vez y Cuando nadie te quiera.*

En el caso de José Alfredo: *Cuando nadie te quiera, Cuando **llegue** el momento, **Cuando** vivas conmigo, Si nos dejan, **Cuando** sale la luna, **Cuando***

*lloran los hombres, **Cuando** tenía tu edad, **Cuando** los años pasen, Declárate **inocente**, Un día nublado, En el último trago, **Sucedió** en la barranca, Cuando el destino y *El vencido*.*

En el caso de Pepe: *Por segunda vez, Soy casado, La desvelada, Prisionera, Qué difícil, Hasta que vuelva a verte, Qué bueno, Ahorita me voy, Como un loco, Tenías razón, Ya para qué, No sé si pa' bien o pa' mal, Salado, Nomás tantito y Lo que no fue no será.*

III.5 Tiempo

El siguiente tema tratado en las canciones campiranas, es el tiempo, que se dividió de la siguiente manera:



III.5.1 Periodos: Por periodo se entiende a un lapso temporal identificable y cuantificable con cierta permanencia y que no es muy fugaz.

Como ejemplo en la interpretación de Lola: **Anoche** estuve llorando, que refiere al periodo de la noche del día anterior.

Como ejemplos en José Alfredo tenemos los siguientes: *Pa' todo el año* es la pieza en la que José Alfredo solicita la dotación de bebida equivalente a lo que tomaría por todo un año, pero de un "jalón" para embriagarse ante el desamor de la mujer querida; *La noche de mi mal* y *Esta noche* aluden al periodo comprendido entre el ocaso del sol hasta su salida; *Un día nublado* recuerda la parte del día en que hay luz, aunque en este caso parcialmente colapsada por las nubes; *El camino de la noche* por su parte, nos remite precisamente a la parte del día en que no hay luz; *15 de Septiembre* hace referencia a un día en específico que es cuando se conmemora la independencia de México.

Como ejemplos en Pepe encontramos: *Cien años*, es una interpretación de Pepe que alguna vez hizo el "ídolo del pueblo", Pedro Infante, la que remite también a un periodo de tiempo aunque un poco más prolongado; *Después de tanto* habla de un tiempo sí, pero comentado como si fuera una espera o algo similar, la referencia al tiempo aquí es muy ambigua.

III.5.2 Momentos exactos: un momento exacto se comprende como el caso contrario al anterior, que no es un lapso sino un momento preciso.

Como ejemplo de uno de éstos, con Lola está presente en: *A la **hora** del rosario*, caso en el que se comenta el momento u hora del día en que se realiza esa oración.

Ejemplos con José Alfredo son: *Guitarras de **medianoche***, en esta pieza se remite a un preciso momento la mitad de la noche, que podríamos considerar como las doce; *Cuando llegue el **momento*** comenta una especie de oportunidad que cuando se dé algo ha de suceder; ***Amanecí** en tus brazos* es una pieza de José Alfredo que alude al momento en el que el sol sale, el amanecer.

Ejemplos con Pepe son: *Lo que no fue no será* que se popularizó en voz de “el príncipe de la canción” (aunque no ranchera) José José, habla de dos momentos muy ambiguos; *Ahorita me voy* indica un imperativo declaratorio de la decisión tomada de partir en la inmediatez; ***Ya** vete* comenta la solicitud a manera de orden de que el otro se retire, como en el caso anterior, en la inmediatez; *Ya para qué* nos habla de la interrogación y cuestionamiento de la necesidad de algo en este momento, que ya no se necesita o se quiere.

III.6 Emociones y sentimientos

El último gran apartado que se consideró como tema de la canción ranchera de mariachi, es el de los sentimientos, expresados explícitamente; de entre los cuales se distinguen de manera general los siguientes:

EMOCIONES Y SENTIMIENTOS	{	FE Y RELIGIOSIDAD
		AMOR
		DESAMOR
		RENCOR

III.6.1 Fe y Religiosidad: La cultura nuestra, y especialmente la popular contiene como rasgo presentísimo el factor religioso, producto de la tradición histórica de evangelización del periodo de la colonia, que en su fusión con las tradiciones prehispánicas dio origen a un sincretismo muy particular; como ejemplo de referencias a la religiosidad en la canción, mencionamos los siguientes:

En la interpretación de Lola: *A la hora del **rosario***, pieza que remite a una de las prácticas de los fieles, en sus peticiones y adoraciones verbales al ser supremo.

En la interpretación de José Alfredo: *La mano de **Dios***, pieza en la que alude a que ni la omnipotencia del sujeto sagrado puede separar a los enamorados; *Virgencita de Zapopan* es una pieza en la que se recuerda -dentro de la tradición cristiana- a la madre de cristo, en una de sus muchas versiones, en este caso la del mencionado pueblo de Jalisco; *Arrullo de **Dios*** es una tierna dedicatoria de José Alfredo a sus hijos pidiéndole al sagrado ser el amparo para los mismos; tanto *Pídele a **Dios*** como ***Dios** me señaló*, refieren al considerado magnánimo ser.

III.6.2 Amor: Sentimiento expresado permanentemente aunque no siempre de manera manifiesta es el amor y para muestra las siguientes piezas, las cuales no necesitan explicación:

En voz de Lola: *Amor y paz* y *Cariño bonito*.

En voz de José Alfredo: *Tu enamorado*, *Amor del alma*, *Te quiero, te quiero, te quiero*, *Amor sin medida*, *Si nos dejan* y *Extráñame*.

En voz de Alicia, *Acompáñame*; y ya en un tono de amor más bien apasionado: *Soy lo prohibido* y *Rómpeme mátame*.

En voz de Pepe: *Te quiero sí*, *Eres mía*, *El querendón*, *Amigo mío* (en este caso la referencia no es estricta a amor de pareja sino a afinidad fraternal), *Fui queriendo ahí nomás*, **Amor con amor se paga**, *Albur de amor*, *Enamorarse así*, *Chaparrita consentida*, *Chata bonita*, *Amar y querer*, *Dos amores* y *Me estoy acostumbrando a ti*.

III.6.3 Desamor: Este sentimiento va de la mano del anterior, surge por su negativa o por su anterior presencia que ya no permanece, como ejemplo tenemos las siguiente piezas:

Con Lola: *Anoche estuve llorando*, *Alma de acero*, *Bala perdida*, *Leña de pirul*, *Cucurrucucú paloma*, *Suspensio infernal* y *La última vez*.

Con José Alfredo: *Un mundo raro*, *La noche de mi mal*, *Cuando nadie te quiera*, *Que te vaya bonito*, *La estrella de jalisco*, *A punto de llorar*, *La que se fue*, *Ella*, *La media vuelta*, *Retirada*, *Pa'todo el año*, *el peor de los caminos*, *El último trago*, *Cuando lloran los hombres*, *Tu recuerdo y yo*, *Te solté la rienda*, *No me amenaces*, *Que se me acabe la vida* y *Que suerte la mía*.

Con Alicia: *Que seas feliz*.

Con Pepe: *Me vas a extrañar*, *Es mejor decir adiós*, *Por mujeres como tú*, *Quién entiende a las mujeres*, *Directo al corazón*, *Me está llorando el corazón*, *Llamarada*, *Si tú te vas* y *Algo de mí*.

III.6.4 Rencor y recriminación: Las letras de las canciones de mariachi están altamente impregnadas de este sentimiento, algunos casos explícitos son los siguientes:

De Lola: *La chancla*.

De José Alfredo: *Cuando nadie te quiera, La malagradecida, Por qué volviste a mí, Yo y Te solté la rienda*.

De Alicia: *No vuelvo contigo, Celosa, Échame a mí la culpa, Te quedó grande la yegua y Las cuentas claras*.

De Pepe: *Tus mentiras, Lo que no fue no será y Donde estés, con quién estés*.

III.7 Conclusiones al capítulo III

No se pretende que la clasificación aquí presentada sea totalizadora, ya que se puede dividir y subdividir en más y diferentes categorías, ésta ha sido una primera distinción.

La temática más amplia y variada es la de José Alfredo; seguida por la de Lola; detrás de ésta la de Pepe Aguilar; y la más escasa es la de Alicia Villarreal, lo cual se entiende por su escasa producción en el género.

Las alusiones a fe y religiosidad en los intérpretes del segundo momento desaparecen.

En cuanto a la carga emotiva: encontramos en Lola más piezas de denuncia al desamor, que de la celebración del amor, y su expresión del rencor es asexada y muy escasa, su discurso se observará con detenimiento en el capítulo IV.

Con José Alfredo la tendencia de más piezas de desamor que de amor se repite, con un énfasis todavía más marcado a la manifestación del sufrimiento por desamor, expresado en una evidentemente abundante cantidad de piezas que lo evidencian, mientras que su alusión al rencor es marcada cuantitativa, pero especialmente cualitativamente, como se verá en el siguiente capítulo.

En el caso de Alicia la expresión del amor es más abundante que la del desamor, lo que llama la atención en su caso es la abundante cantidad de piezas, para su poca producción, dedicadas a la manifestación del rencor; que cualitativamente son también de destacar, como se verá en el siguiente apartado.

Con Pepe la manifestación del desamor es abundante, pero la de amor es bastante más evidente, mientras que de rencor también se presenta; las características de su discurso se verán detenidamente en el siguiente capítulo.

IV. LA DESCRIPCIÓN-CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO EN CUATRO CASOS

En esta parte de la investigación se rompe con un lineamiento general (de cortesía) establecido desde un principio, el de mencionar y ubicar al inicio al sexo femenino; esto sucede por la razón de que se pretende enfatizar el tratamiento del género femenino hacia el masculino, que ha tenido una mayor transformación que el tratamiento del femenino por parte del masculino (aunque también en éste sea evidente) y es por esto que se sitúa de tal manera.

Entrando en materia, se distinguen en las piezas ciertos elementos:

- El discurso central, que no es más que el canto propio del intérprete, en donde se conserva el ritmo de la canción (*lo cantado por el intérprete*).
- Las declaraciones o aseveraciones, efectuadas de manera “hablada” sin llevar el ritmo de la canción (*lo hablado por el intérprete*).
- El coro, efectuado por una voz o voces secundarias que siguen el ritmo de la canción.
- Lo que se nombró responsorio,¹ declaraciones de una voz secundaria que no siguen el ritmo de la melodía.

Se realiza una descripción general que se hace del género en cada caso, recurriendo a la ejemplificación en las propias canciones.

Posteriormente se describen canciones que se muestran especialmente ilustrativas de la descripción-construcción del género, por parte de cada intérprete.

Para la selección de las piezas de registro y análisis (dos de cada intérprete) se siguió la siguiente mecánica (como se especificó en la metodología):

- Se trató de excluir piezas que fueran interpretadas por otros cantantes.
- Se buscaron aquellas que contuvieran el mayor discurso misógino posible, en los intérpretes (masculinos).
- Se buscaron las que contuvieran el mayor contenido andrógino posible en las intérpretes (femeninas).

¹ En alusión a lo que en las celebraciones religiosas se realiza, cuando después de una lectura o un rezo los feligreses repiten.

Como instrumento de análisis para las canciones en particular se utilizará (como se había expresado ya en el apartado correspondiente a la metodología) el cuadro esquemático que presenta Seymour Chatman en su obra *Historia y discurso*, que distingue en el discurso dos planos, el plano de la expresión y el plano del contenido.

Imprescindible resulta mencionar que este esquema de análisis musical se toma habiendo tenido como ejemplo un trabajo escolar realizado por alumnos de la profesora Virginia López Villegas, a quien tuve la oportunidad de apoyar como ayudante.

Para hacer más ilustrativas las partes de la canción dentro de nuestro cuadro analítico se marcan de la siguiente manera:

- Discurso central: es lo que canta el intérprete, sin cursivas no ennegrilladas.
- *Declaraciones o aseveraciones*: es lo que dice el intérprete no al ritmo de la melodía, en cursivas.
- **Coro**: es lo que cantan otras voces, en resaltado oscuro.
- **Responsorio**: es lo que dice otra voz, sin seguir el ritmo, en resaltado oscuro y en cursivas.

IV.1 José Alfredo Jiménez

En el discurso de José Alfredo la descripción-construcción del género guarda las siguientes características:

Canta preponderantemente en masculino, a veces en neutro y nunca en femenino.

Él, es un hombre macho que condena a la poligamia femenina “voy a cantarles la historia, de una mujer que murió, quiso adorar a dos hombres, y la vida le costó”² y se ufana de la masculina “estoy clavado contigo, teniendo tantos placeres, me gusta seguir tus pasos teniendo tantas mujeres”.³

Para él la mujer es mujer en función del hombre que la posee, o de que un hombre la haya poseído “si has pensado cambiar tu destino recuerda un poquito quien te hizo mujer”.⁴

Es altamente egocéntrico, augura venganza y arrepentimiento del abandono de la contraparte femenina “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”,⁵ además sentencia el desprecio a ese arrepentimiento y búsqueda del amor perdido de la mujer en él “por qué volviste a mí, después de aquél ayer, que tú lo maldeciste y luego lo destruiste a qué quieres volver, en mí ya no hay amor... Por qué volviste a mí”.⁶

Reclama la posesión de la mujer como una propiedad “porque quieran o no, yo soy tu dueño”,⁷ frase que repite en “*La media vuelta*”: “porque quieras o no, yo soy tu dueño”⁸, como si tuviera una fijación con la posesión sobre la mujer.

Argumenta que la mujer no le valora en su justa dimensión: “que te den lo que no pude darte, aunque yo te haya dado de todo”.⁹

² “Tierra sin nombre”, J. A. J., *Las 100 clásicas*, vol. 2, disco 2, canción 17.

³ “Tú y las nubes”, *Ibidem*, vol. 2, disco 2, canción 22.

⁴ “Corazón, corazón”, *Ibid.*, vol. 2, disco 2, canción 12.

⁵ “Te solté la rienda”, *Id.*, vol. 2, disco 2, canción 8.

⁶ “Por qué volviste a mí”, *Id.*, vol. 2, disco 1, canción 9.

⁷ “La enorme distancia”, *Id.*, vol. 1, disco 1, canción 9.

⁸ “La media vuelta”, *Id.*, vol. 1, disco 2, canción 3.

⁹ “Ojalá que te vaya bonito”, *Id.*, vol. 1, disco 1, canción 20.

El hombre es además preceptor “y te voy a enseñar a querer, porque tú lo has querido, ya verás lo que vas a aprender, cuando vivas conmigo”.¹⁰

Para José Alfredo la generalidad de las mujeres son ingratas “pero ya te me estás escapando, como todas te quieres portar”.¹¹

Vamos a revisar un par de piezas de este intérprete, las cuales son: “*Te solté la rienda*” y “*La malagradecida*”.

“Te solté la rienda”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Se me acabó la fuerza de mi mano izquierda, voy a dejarte el mundo para ti solita, como al caballo blanco le solté la rienda, a ti también te suelto y te me vas ahorita.	La rienda se sujeta con la derecha, y el chicote con la izquierda, dice José Alfredo que si ni a golpes entiende ya no insistirá y la dejará en libertad. Equipara a lo que considera impetuosa y no razonada acción de la mujer con la del animal, e incluso compara a la mujer con el propio animal. El “y te me vas ahorita” es más que un exhorto, es un imperativo ¡la está corriendo!
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, vas a sentir que lloras sin poder siquiera derramar tu llanto,	“Y cuando al fin comprendas”, lo maneja como si no tuviera ahora la capacidad de comprender. Alarde de la certeza propia del amor de la otra. Aún en la compañía de alguien más.
Y has de querer mirarte en mis ojos claros que quisiste tanto, que quisiste tanto, que quisiste tanto.	Augura el anhelo de la mujer por su presencia.
Cuando se quiere a fuerza rebasar la meta, y se abandona todo lo que se ha tenido,	La meta que ella quiere rebasar parece ser lo que él considera el máximo amor. Aparentemente inquiere que ella no encontrará en otra persona lo que tiene

¹⁰ “Cuando vivas conmigo”, *Id.*, vol. 1, disco 2, canción 14.

¹¹ “Te vas o te quedas”, *Id.*, vol. 1, disco 2, canción 18.

como tú traes el alma con la rienda suelta, ya crees que el mundo es tuyo y hasta me das tu olvido.	con él. Identifica la acción de abandono como un desplante visceral.
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, vas a sentir que lloras sin poder siquiera derramar tu llanto,	Pero augura la reconsideración del amor por él. Y el arrepentimiento de la mujer ante la imposibilidad de recuperar el máximo amor o lo que el dice ser <i>la meta</i> .
Y has de querer mirarte en mis ojos claros que quisiste tanto, que quisiste tanto, que quisiste tanto.	Augura nuevamente, el anhelo de la mujer por su presencia.
Te solté la rienda...	Insiste en la comparación con el animal.

“La malagradecida”

Plano de la expresión	Plano del contenido
<i>Ahí viene la malagradecida</i>	Un tercero afirma lo que el interlocutor dirá, lo apoya en su opinión.
Esta noche es mi revancha, esta noche es tu castigo, esta noche aunque no quieras te vas a venir conmigo.	Se declara venganza de algo que se sufrió y que tendrá pena. Habla de una acción contra la voluntad de la otra, con alusión aparente al uso de la fuerza.
Yo te quiero tú quién sabe, tú quién sabe si me quieras,	Reafirma la ingratitud de la otra quien no corresponde a sus sentimientos.
Yo te busco y no te encuentro, tú me encuentras donde quiera.	Alude a la disposición suya no reflejada en la otra persona.
Porque sabes, porque sientes, porque tienes un hombre en la vida, me desprecias me maldices y te largas malagradecida.	Se queja de que ante la certeza de la mujer de tener en él un amor seguro, le corresponde con desprecio, ofensas y abandono.

<i>Ya lo estás pagando malagradecida</i>	Otra afirmación en apoyo al intérprete, que dice de la mujer, que en el error de abandonar a su hombre lleva la penitencia. Se identifica un alto grado de egocentrismo.
Cuantas cosas han pasado desde el día que me dejaste, yo me acuerdo tu te acuerdas, y acordarse es un desastre	Remite a un abandono pasado por parte de la mujer.
Dale fuerzas al pasado dale fuerzas al presente, para vernos cara a cara y olvidarnos frente a frente	En postura retadora conmina a la mujer a enfrentársele y poner en claro las emociones de ambos.
Porque sabes, porque sientes, porque tienes un hombre en la vida, me desprecias me maldices y te largas malagradecida	Denuncia maltrato femenino, como si no hubiera expresado antes el maltrato propio, además se queja de un abandono que nunca explica ¿malagradecida por qué?

Conclusiones a la descripción-construcción del género por parte José Alfredo:

- Música de ritmo fuerte y entonación fuerte.
- Canta en masculino y neutro.
- Poligamia e infidelidad: es un macho que condena la infidelidad femenina y se ufana de la infidelidad y poligamia e masculinas.
- El hombre: es egocéntrico, vengativo, despreciativo y preceptor.
- La mujer: es propiedad del hombre; no valora ni corresponde igualitariamente al afecto del hombre; es ingrata y "malagradecida". La compara con un animal, impetuosa e irreflexiva.
- La misoginia es evidente e incluso sugiere el uso de la fuerza contra la voluntad femenina.

IV.2 Pepe Aguilar

Desde el ritmo de la música encontramos una orquestación suave y sin sobresaltos. Lo mismo aplica para la entonación misma del intérprete, lo cual contrasta con la orquestación y entonación del primer caso.

Canta preponderantemente en masculino ocasionalmente en neutro, pero nunca en femenino.

Alude también a la infidelidad pero de una manera distinta, no orgullosa, ni tan evidente: “que me gustaba ser borracho y buen amigo, enamorado, así soy así he vivido... De qué te quejas mujer”.¹²

Con Pepe, la mujer se va, no se larga: “aposté un día, todo a que no se iría y todo lo perdí”.¹³

Pepe se asume como experimentado en cuestiones de amor y advierte de esta condición: “cuidado, chiquilla mucho cuidado... para que vivas conmigo te hace falta mucho oficio... soy un gallo muy jugado”.¹⁴

Según Pepe el abandono puede ser un mutuo acuerdo, no un desplante femenino irreflexivo como en José Alfredo: “se nos perdió en una esquina el amor, y no hay nada que hacer a ti como a mí se nos cansó el corazón”.¹⁵

Observamos el orgullo de la certeza del amor de la mujer aún con otro amor “me vas a extrañar, lo puedo jurar”¹⁶, otro ejemplo es: “has de estar en los brazos de otro hombre, y en sus brazos soñando conmigo”.¹⁷

Pepe repite la declaración de la mujer como una propiedad del hombre, que ya había mencionado José Alfredo: “sigo siendo tu dueño”,¹⁸ otro caso es: “y siempre has tenido dueño, *que soy yo chaparrita*”.¹⁹

Pepe demuestra cabalidad y respeto por la mujer de otros hombres y acaso fidelidad a la propia “Pa´ mi las mujeres ajenas, ni briago las quiero besar”;²⁰ sin

¹² “De qué te quejas mujer”, Pepe Aguilar, *Por una mujer bonita*.

¹³ “Apuesto”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁴ “Cuidado”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁵ “Es mejor decir adiós”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁶ “Me vas a extrañar”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁷ “Te dejo el pañuelo”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁸ “Me vas a extrañar”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

¹⁹ “Chaparrita consentida”, Pepe Aguilar, *Por mujeres como tú*.

embargo recurre también al símil de la mujer con el animal, al igual que José Alfredo: “me gustan las mulas ariscas, para eso me cargo el bozal”.²¹

Se refiere al maltrato inicialmente femenino, al cual responde con dignidad, no con furia y ánimo castigador: “tus mentiras, te han llevado a los caminos más oscuros, tu sonrisa una mueca disfrazada de alegría, tu locura, la cornisa donde yo arriesgué la vida, son tus labios la mentira más hermosa de mi vida, pero se acabó... no es cosa de amor es simplemente dignidad”,²² otro caso es: “cansado de tu vida mentirosa, mi corazón renunció sin importarle si eres hermosa”.²³

No se identifica la actitud orgullosa josealfrédica del me dejaste malagradecida y te arrepentirás, ni la fatal venganza y arrepentimiento femenino.

Es una actitud de resignación al abandono: “si no mal recuerdo fuiste tú la que me dejó”²⁴ y no un ánimo de venganza castigo y acaso alusión a la fuerza contra la mujer, como el: “esta noche aunque no quieras te vas a venir conmigo”²⁵ de José Alfredo.

Pepe también manifiesta rechazo ante la búsqueda de él por una mujer que antes lo abandonó “Ya para qué si lo que hubo entre nosotros acabó”²⁶.

Con Pepe la mujer también es traicionera, pero el hombre no es castigador sino resignado: “Quisiera despedirme sin rencor, hoy déjame perderme con cualquiera a ver si se me olvida tu traición”.²⁷

La misoginia sigue presente pero no tan acentuada, menos marcada en el discurso, más suave y no se alude a la violencia.

Revisemos detenidamente un par de piezas del intérprete para ilustrar algunas ideas de lo apreciado en su discurso, las piezas son “*Quién entiende a las mujeres*” y “*Por mujeres como tú*”.

²⁰ “Pa’ bien o pa’ mal”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

²¹ “Pa’ bien o pa’ mal”, *Ibidem*.

²² “Tus mentiras”, Pepe Aguilar, *Lo mejor de nosotros*.

²³ “Corazón estéril”, Pepe Aguilar, *Por una mujer bonita*.

²⁴ “Quién entiende a las mujeres”, Pepe Aguilar, *Por mujeres como tú*.

²⁵ “La malagradecida”, José Alfredo Jiménez, *Las 100 clásicas*, vol. 1, disco 1, canción 19.

²⁶ “Ya para qué”, Pepe Aguilar, *Por una mujer bonita*.

²⁷ “Ya vete”, Pepe Aguilar, *Por una mujer bonita*.

“Quién entiende a las mujeres”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Y ahora resulta que sólo he sido tu perdición, acaso el amor le hizo daño a tu corazón.	Se queja de una presunta actitud de la mujer quien le considera nocivo. Él argumenta que lo único que ha hecho es amarla.
Quién entiende a las mujeres; entre más se les quiere te juzgan mal, por un ejemplo estás tú, por un ejemplo estoy yo.	Denuncia la actitud contraria a un trato de cariño por parte de la mujer hacia el hombre, que ejemplifica con la relación con su pareja.
Te di mi amor a manos llenas, dejé vacío el corazón; quiero que me digas si por haberte amado causé tu perdición.	Argumenta el trato amoroso dado a la mujer y el alto grado del mismo, confronta y cuestiona que si es eso lo que ella considera nocivo.
Te di el amor a manos llenas, dejé vacío el corazón; quiero que me digas si por haberte amado causé tu perdición.	Vuelve a argumentar el trato amoroso dado a la mujer y el alto grado del mismo, confronta y cuestiona que si es eso lo que ella considera nocivo.
Si no mal recuerdo fuiste tú quien me dejó.	Esta estrofa es altamente ilustrativa, pues describe el abandono de la mujer sin despecho y con resignación, en contraste con la partida de la mujer de José Alfredo que “se larga”, pero ha de regresar “esta noche aunque no quieras te vas a venir conmigo”.
Quién entiende a las mujeres; entre más se les quiere te juzgan mal, por un ejemplo estás tú, por un ejemplo estas tú.	Reitera su denuncia la actitud contraria a un trato de cariño por parte de la mujer hacia él como hombre. Y repite el caso particular de su relación.
Te di mi amor a manos llenas, dejé vacío el corazón; quiero que me digas si por haberte amado causé tu perdición.	Repite el argumento del trato amoroso dado a la mujer y el alto grado del mismo, confronta y cuestiona que si es eso lo que ella considera nocivo.
Te di el amor a manos llenas, dejé vacío el corazón; quiero que me digas si por haberte amado causé tu perdición... causé tu perdición.	Argumenta de nuevo el trato amoroso dado a la mujer y el alto grado del mismo, confronta y cuestiona que si es eso lo que ella considera nocivo.

“Por mujeres como tú”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Me estoy acobardando y lo ha notado, y eso no es muy bueno para mí; si quiero retenerla entre mis brazos será mejor que no me vea sufrir,	Comenta algo que considera perjudicial que es mostrar debilidad, misma que sin embargo está presente y según él no debe mostrar.
Estoy estacionado en los fracasos y hoy voy a remediar la situación; será que siempre he dado demasiado y en el exceso siempre salgo dañado.	Comenta sus incidentes derrotas sentimentales, las cuales atribuye a amar más que su contraparte lo cual le ha hecho sufrir.
Por mujeres como tú, amor, hay hombres como yo, que se pueden morir por dignidad mordiendo el corazón.	Dice que por personas como a la que hace referencia que no corresponden igual al afecto, existen hombres resignados que se “aguantan” <i>mordiendo el corazón</i> . Más que buscar la venganza como José Alfredo.
Por mujeres como tu, amor, hay hombres como yo, que se pueden perder en el alcohol por una decepción.	Aquí responsabiliza a la mujer -y la decepción en él provocada por ella- de su reacción alcohólica.
Estoy estacionado en los fracasos y hoy voy a remediar la situación; será que siempre he dado demasiado y en el exceso siempre salgo dañado.	Reitera sus derrotas sentimentales, las cuales atribuye a amar más que su contraparte lo cual le ha hecho sufrir.
Por mujeres como tú, amor, hay hombres como yo, que se pueden morir por dignidad mordiendo el corazón.	Se vuelve a mencionar la resignación a la amor no correspondido, pero sin emplazar a la venganza ni augurar arrepentimiento femenino al que se corresponderá con desprecio, como lo hace José Alfredo.
Por mujeres como tú, amor, hay hombres como yo, que se pueden perder en el alcohol por una decepción.	Repite la sentencia de la justificación del alcoholismo por la no correspondencia del amor profesado a una mujer

Conclusiones a la descripción-construcción del género por parte Pepe Aguilar:

- Música de ritmo suave y fuerte y entonación suave.
- Canta en masculino y neutro.
- Poligamia e infidelidad: sugiere infidelidad masculina de una manera sutil no orgullosa; no refiere poligamia masculina ni infidelidad o poligamia femenina.

- El hombre: es experimentado, seguro del amor de la mujer; fiel y respetuoso de la mujer ajena; no muestra el orgullo josealfrédico, se resigna al abandono con dignidad sin castigo ni venganza.
- La mujer: puede ser quien agrede primero, abandona, y el abandono puede ser mutuo acuerdo; insiste en verla como propiedad masculina; la equipara con un animal; ella abandona pero no hay represalia ni venganza contra ella.
- La misoginia no es tan evidente y no hay sugerencia a violencia ni uso de la fuerza.

IV.3 Lola Beltrán

Lola canta recurrentemente en masculino como en: “*Los laureles*”: “si no estás comprometida”;²⁸ “*Alma de acero*”: “tú sabes que soy parejo”;²⁹ “*La mujer ladina*”: “por una mujer ladina perdí la tranquilidad”;³⁰ “*La panchita*”: “y cuando me ve enojado se ríe y se carcajea”;³¹ “*El caballo bayo*”: “para pasear a mi chata”;³² “*Del cielo cayó una rosa*”: “linda qué tienen tus ojos que con ellos me he perdido”;³³ “*A poco no*”: “tú ya sabes ingrata, como soy yo”;³⁴ “*Hermosas fuentes*”: “la muy ingrata se fue y me dejó, sin duda por otro más hombre que yo”;³⁵ “*La última vez*”: “y arrepentida sufrirás con tu dolor”;³⁶ “*La estampilla*”: “me dicen que soy guanajua... soy puro san juan del río”;³⁷ “*Caminos del aire*”: “va derechito a mi prieta”;³⁸ “*Cuatro copas*”: “quedarme entre tu amor aprisionado”.³⁹

La incidencia al canto en masculino es casi tan frecuente como el canto neutro (sin sexo), bastante más frecuente que el canto en femenino, que sin embargo se presenta en piezas como “*La joven mancornadora*”;⁴⁰ “*Suspensio infernal*”: “no quise detenerlo”;⁴¹ “*La muchacha alegre*”: “por ser amistosa me dicen muchacha alegre”;⁴² “*Cuando nadie te quiera*”: “volverás como todos”;⁴³ “*Falsa moneda*”: “apasionada yo vivo en la vida”⁴⁴; “*A la luz de los cocuyos*”: “ando llena de ilusiones”.⁴⁵

El hombre deja a la mujer y ella no le guarda rencor ni manifiesta desprecio o ánimo de venganza, sino mas bien resignación: “sentí cuando se fue y aunque

²⁸Lola Beltrán, *MÉXICO Y SU MÚSICA*, disco 1, canción 3.

²⁹*Ibidem*, disco 1, canción 4.

³⁰*Ibid.*, disco 1, canción 7.

³¹*Id.*, disco 1, canción 9.

³²*Id.*, disco 1, canción 10.

³³*Id.*, disco 1, canción 11.

³⁴*Id.*, disco 2, canción 2.

³⁵*Id.*, disco 3, canción 3.

³⁶*Id.*, disco 3, canción 6.

³⁷*Id.*, disco 3, canción 13.

³⁸*Id.*, disco 2, canción 9.

³⁹*Id.*, disco 2, canción 13.

⁴⁰*Id.*, disco 1, canción 12.

⁴¹*Id.*, disco 2, canción 7.

⁴²*Id.*, disco 3, canción 8.

⁴³*Id.*, disco 3, canción 9.

⁴⁴*Id.*, disco 3, canción 14.

⁴⁵*Id.*, disco 3, canción 15.

me ahogaba el llanto no quise detenerlo, qué cosa puede hacer un pobre corazón cuando ya no lo quieren”⁴⁶.

Existe en el discurso de Lola la insinuación a la poligamia: “El cuervo con tanta pluma no se puede mantener, el escribano con una mantiene a moza y mujer”⁴⁷, y a la infidelidad “abandonada por un hombre infiel”⁴⁸, masculinas; ante las cuales no hay condena ni represalia alguna.

Si bien no describe un sexo femenino exactamente sumiso (como se nota en una declaración que efectúa dentro de la canción *Del cielo cayó una rosa*⁴⁹: “*Qué importa que no me quiera, si al cabo ni yo lo quero méndigo*”), tampoco lo describe como castigador o inquisitivo.

Se llega a ufanar de su condición de mujer deseada: “Por salerosa, el que me ve me quiere”⁵⁰ y a veces coqueta: “Cuando platica con los rancheros ya no tengo calma”⁵¹, pero no amenaza ni desprecia al sexo opuesto.

Es más fácil encontrar en Lola contenido misógino por su amplio repertorio de interpretación en masculino, incluso podríamos decir que prácticamente no se presenta un contenido andrógino.

Lola al cantar en masculino, reafirma la masculinidad cuando habla de desprecio.

Revisemos un par de piezas de Lola, “*Falsa moneda*” y “*Cuando nadie te quiera*”.

“Falsa moneda”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Apasionada yo vivo en la vida, abandonada por un hombre infiel, mientras yo viva en el mundo y no muera; nunca en la vida lo vuelvo a querer.	La mujer es engañada, víctima de la infidelidad masculina, se resigna y no está dispuesta a perdonar, pero no augura castigo alguno.

⁴⁶ “Suspenseo infernal”, Lola Beltrán, *MÉXICO Y SU MÚSICA*, disco 2, canción 7.

⁴⁷ “El cuervo”, *Ibidem*, disco 3, canción 8.

⁴⁸ “Falsa moneda”, *Ibid.*, disco 3, canción 14.

⁴⁹ “Del cielo cayó una rosa”, *Id.*, disco 1, canción 11.

⁵⁰ “La muchacha alegre”, *Id.*, disco 2, canción 8.

⁵¹ “La panchita”, *Id.*, disco 1, canción 9.

Ay, no fue verdad, lo que a mi me prometió, todo fue una falsedad, falsa moneda con que me pagó.	Denuncia la simulación por parte del hombre y su falta de correspondencia a los sentimientos de ella.
Hacemos de cuenta que fuimos basura, vino un remolino y nos alevantó, y al mismo tiempo de andar en la altura el mismo viento nos despartió.	Usando al viento como parábola, resta responsabilidad al hombre de la separación y no a la infidelidad de aquél.
Ay, no fue verdad, lo que a mi me prometió, todo fue una falsedad, falsa moneda con que me pagó.	Reitera su denuncia a la mentira y no reciprocidad en los sentimientos del hombre hacia ella.
Hacemos de cuenta que fuimos basura.	

Cabe aclarar que en el siguiente caso se exceptuó al lineamiento de no exponer piezas que hubieran sido interpretadas por otros cantantes, pues la siguiente obra es de autoría y también interpretación de José Alfredo, pero se eligió ante la ausencia de piezas interpretadas por Lola que contuvieran contenido andrógino. Además, esta pieza, a diferencia de la mayoría de su producción, es cantada en femenino.

“Cuando nadie te quiera”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Cuando nadie te quiera... cuando todos te olviden, volverás al camino donde yo te dejé.	Augura el regreso de un amor que se va, cuando aquél se vea en la derrota.
Volverás como todos con el alma en pedazos, a buscar en mis brazos un poquito de fe.	Prevé la búsqueda del afecto por parte del otro en su persona.
Cuando ya de tu orgullo no te quede ni gota, y la luz de tus ojos se comience a apagar.	Argumenta que la partida y la posposición del regreso es por orgullo.
Hablaremos entonces del amor de nosotros, y sabrás que mis besos, los que tanto desprecias, van a hacerte llorar.	Alude a un desprecio actual que en un futuro se desvanecerá

<i>Cielo, cielo mío, no me dejes</i>	Encontramos un elemento importantísimo en esta declaración, esta súplica en la versión de José Alfredo no existe, sólo Lola, y por lo tanto la mujer es quien suplica, no el hombre.
Cuando nadie te quiera... cuando todos te olviden, y el destino implacable quiera ver tu final.	Reitera el augurio del regreso de un amor que se va, cuando aquél se vea en la derrota.
Yo estaré en el camino donde tú me dejaste, con los brazos abiertos y un amor inmortal.	Dice que ha de esperar a la otra persona de manera incondicional.
Porque quiero que sepas que no sé de rencores, que a través de mi madre me enseñé a perdonar.	Explica que ha de perdonar el abandono sin resentimiento.
Una vez que conozcas mis tristezas de amores, aunque tú no quisieras, aunque nadie quisiera, me tendrás que adorar.	Comenta que al ver el amor que por el otro es profesado y el sufrimiento que este le causa, ha de corresponder a los sentimientos de ella.

Conclusiones a la descripción-construcción del género por parte de Lola Beltrán:

- Música fuerte y entonación fuerte.
- Canta en masculino, neutro y femenino.
- En cuanto a la poligamia e infidelidad, denuncia estas prácticas en la conducta masculina sin castigarlas ni oponérseles; no las refiere ni insinúa en la conducta femenina.
- La mujer: es abandonada y se resigna, no es rencorosa ni vengativa, incluso llega a suplicar que no la dejen. Aunque muestra también dignidad.
- En Lola es posible encontrar contenido misógino más que andrógino y al cantar en masculino reafirma la masculinidad en detrimento de la feminidad.

IV.4 Alicia Villarreal

Describe a una mujer proveedora que se queja del hombre que no lo es: “ya no pienso mantener este cariño, mientras me parto el alma, te das la vida de placeres”.⁵²

Alicia no es sumisa y encara: “Mas si quieres terminar y de una vez acabar lo que tu andas diciendo, las cuentas ven a saldar verás que en vez de cobrar, a mí me sales debiendo”.⁵³

Se muestra digna, orgullosa, segura de sí: “Y ahora resulta, y ahora resulta, que por qué soy lo que soy te vas de mi lado si lo mejor de tu vida lo mejor de tu vida se te escapa de las manos”⁵⁴ y firme ante la separación necesaria: “Aunque yo sé que tu sufres mi ausencia, igual que yo sufro, no vuelvo contigo”;⁵⁵ no ruega que el hombre se quede como Lola llegó a hacerlo: “*Cielo, cielo mío, no me dejes*”.⁵⁶

Alude a la infidelidad: “Soy ese beso que se da sin que se pueda comentar, soy lo prohibido”,⁵⁷ y poliandria: “Y hasta tengo quien los cuide”.⁵⁸

Alicia refiere a una transformación del rol paterno en tanto que no sólo proveedor económico sino corresponsable del cuidado de la prole, lo cual se inquiera e la misma aseveración “Y hasta tengo quien los cuide”.⁵⁹

Así como reivindica a una mujer que se asume y busca merecido reconocimiento, además de denunciar la no correspondencia ante el trato ofrecido se describe como cariñosa y corresponde al afecto: “Acompáñame que tu amor es mi pasión”.⁶⁰

Retoma la comparación de la mujer con la hembra del caballo, aunque ahora para referirse al hombre como insuficiente en todos los aspectos ante ella,

⁵² “Te quedó grande la yegua”, Alicia Villarreal, *Soy lo prohibido*.

⁵³ “Las cuentas claras”, *Ibidem*.

⁵⁴ “Te quedó grande la yegua”, *Ibid.*

⁵⁵ “No vuelvo contigo”, *Id.*

⁵⁶ “Cuando nadie te quiera”, Lola Beltrán, *MÉXICO Y SU MÚSICA*, disco 3, canción 9.

⁵⁷ “Soy lo prohibido”, Alicia Villarreal, *op. cit.*

⁵⁸ “Te quedó grande la yegua” *Ibidem*.

⁵⁹ “Te quedó grande la yegua”, *Ibid.*

⁶⁰ *Acompáñame*, Alicia Villarreal a dueto con Pedro Fernández, *op. cit.*

quien se considera una mujer plena: “Te quedó grande la yegua, te quedó grande la yegua, y a mí, y a mí me faltó jinete”.⁶¹

Veámos un par de piezas ilustrativas del discurso de Alicia Villarreal: “*Las cuentas claras*” y “*Te quedó grande la yegua*”.

“Las cuentas claras”

Plano de la expresión	Plano del contenido
<i>Ay ay ay</i>	
Que te las voy a pagar, andas diciendo por ay, lo que por mí tú sufriste, que te quieres desquitar de alguna forma cobrar, lo que por mí tu perdiste.	Expone las amenazas de que es objeto por parte de alguien con quien sostuvo una relación, quien la culpa de un presunto sufrimiento por el cual habrá revancha.
Y qué culpa tengo yo, si a ti nunca te gustó mi manera de querer.	Ella se exculpa argumentando que el inconforme de su amor, permanente fue el otro.
Si yo soy una mujer y tu no supiste ser, lo que debe ser un hombre.	Alude a su cabalidad femenina ante la incapacidad masculina.
Qué fácil es saber, cuando el cariño se acaba; y qué me quieres cobrar si nunca me diste nada.	Manifiesta el término de su cariño por el otro y su indignación ante los reclamos no motivados del otro.
Mas si quieres terminar y de una vez acabar lo que tu andas diciendo; las cuentas ven a saldar, verás que en vez de cobrar a mí me sales debiendo.	Reta al hombre a evaluar los perjuicios causados de cada uno sobre el otro y dicta que son más los del él contra ella que lo contrario, como lo afirmaba aquél.
Las cuentas ven a saldar, verás que en vez de cobrar a mí me sales debiendo.	Reitera que son más los perjuicios del él contra ella que lo contrario.
<i>Y que poco vale el hombre que no valora a su mujer.</i>	Esta declaración es harto importante, ya que expone el sentir de la cantante en lo que dice y reivindica a la mujer ante el injusto hombre.
Qué fácil es saber, cuando el cariño se acaba; y qué me quieres cobrar si nunca me diste nada.	Reitera la manifestación del término de su cariño por el otro y su indignación ante los reclamos no motivados del otro.

⁶¹ “Te quedó grande la yegua”, Alicia Villarreal, *op. cit.*

Mas si quieres terminar y de una vez acabar lo que tu andas diciendo; las cuentas ven a saldar, verás que en vez de cobrar a mí me sales debiendo.	Vuelve a retar al hombre a evaluar los perjuicios causados de cada uno sobre el otro y dicta que son más los del él contra ella que lo contrario, como lo afirmaba aquél.
Las cuentas ven a saldar, verás que en vez de cobrar a mí me sales debiendo.	Reta de nuevo al hombre a evaluar los perjuicios causados de cada uno sobre el otro y dicta que son más los del él contra ella que lo contrario, como lo afirmaba aquél.

“Te quedó grande la yegua”

Plano de la expresión	Plano del contenido
Ya no pienso mantener, este cariño	Declara que no está dispuesta a continuar una relación.
Ya no pienso mantener, este cariño; mientras me parto el alma, te das la vida de placeres y yo en mis desvelos sufriendo por amor.	Reitera su negativa y la argumenta por la ingratitud del hombre ante su cariño, y se puede interpretar también la provisión de ella ante la holgazanería y despilfarro de él.
Y ahora resulta, y ahora resulta, que por qué soy lo que soy te vas de mi lado; si lo mejor de tu vida, lo mejor de tu vida, se te escapa de las manos.	Denuncia la partida de él ante el ser, hacer o la forma de ser de ella. Se muestra digna y orgullosa de ser lo mejor en la vida del otro, que él está por perder.
Pero quién te entiende ni tu te comprendes ni sabes qué hacer; quieres que la mujer se someta a su hombre, por algo a de ser.	Se manifiesta contra la desidia y falta de claridad en la decisión del otro. Declara una idea del otro de sometimiento femenino con la que aparenta no estar de acuerdo
Yo estaba dispuesta, a darte mi vida; pero una mujer como yo, pero una mujer como yo, no te mereces.	Declara una disposición total inicial, pero ante la actitud del otro ha reconsiderado y ahora se niega siquiera a seguir la relación, pues el otro simplemente no se ha portada a la altura de las circunstancias.

<i>Y póngase a trabajar mi chulo, pá que vea lo que cuesta la vida, pa´que valore verdad de Dios.</i>	En esta declaración reitera el tema de la provisión femenina y denuncia la holgazanería masculina.
Ya no finjas a tus hijos el cariño, porque se que no te duelen, hasta disfrutaste hacerlos; son más míos eso no te quede duda, a mi me dolió tenerlos y hasta tengo quien los cuide.	Reclama la falsedad del sentimiento hacia la prole por parte del hombre, hace una referencia un tanto erótico-sexual y reclama que la potestad sobre los mismos pertenece más a ella, comenta el dolor –aparentemente- del parto y por último expone que hay alguien más ya que ha de cuidarlos, lo cual se puede entender no tanto como una nana sino acaso como otro hombre, al cual por cierto le atribuiría funciones paternas modernas como precisamente el cuidado y no sólo la provisión económica.
Pero quién te entiende ni tu te comprendes ni sabes qué hacer; quieres que la mujer se someta a su hombre, por algo a de ser.	Reitera su manifestación contra la desidia y falta de claridad en la decisión del otro. Declara una idea del otro de sometimiento femenino con la que aparenta no estar de acuerdo
Yo estaba dispuesta a darte mi vida; pero una mujer como yo, pero una mujer como yo, no te mereces.	Declara otra vez una disposición total inicial, pero ante la actitud del otro ha reconsiderado y ahora se niega siquiera a seguir la relación, pues el otro simplemente no se ha portada a la altura de las circunstancias.
Te quedó grande la yegua, Te quedó grande la yegua, y a mí, y a mí me faltó jinete.	A manera de parábola, comparándose con la hembra del caballo, declara que el hombre no fue lo suficientemente cabal, agradecido y comprometido que ella, por lo que a ella le es insuficiente.

Conclusiones a la descripción-construcción del género por parte de Alicia Villarreal:

- Música fuerte y suave, voz aguda pero fuerte.
- Canta en femenino y neutro.
- Insinúa infidelidad y bigamia femenina.

- La mujer: es proveedora material, no es sumisa y encara, se muestra digna, orgullosa de sí, pero por supuesto sabe ser cariñosa, agradecida y corresponder al afecto recibido.
- Alicia reincide en la comparación femenina con la hembra animal, pero de manera reivindicadora y digna.
- Se puede interpretar en su discurso la transformación del rol masculino, con respecto al cuidado de la prole.
- Está presente un contenido andrógino y orgullo femenino.

IV.5 Contrastación

En la descripción-construcción del género masculino en el segundo momento (Pepe) con respecto del primero (José Alfredo) continúan presente: la alusión a la infidelidad y no tanto a la poligamia, en el segundo momento, la insinuación es verbalmente más sutil y atenuada; permanece también la idea de la mujer como una posesión masculina.

Se diferencia el discurso del segundo momento del discurso del primero, en que se alude a la fidelidad y se nota una resignación ante un abandono, que bien puede ser consensado.

Por la parte de la descripción-construcción del género femenino, en el primer momento (Lola) se nota alusión a la infidelidad y poligamia masculina, no así en el segundo (Alicia).

En el segundo momento encontramos a diferencia del primero, que no se suplica la permanencia del amor, se asume la partida y la separación con mayor dignidad y con una postura de firmeza, e incluso se incita a la separación, al no encontrar en el hombre, correspondencia a las acciones y sentimientos profesados por la mujer.

En el segundo momento del femenino encontramos además referencia aparente a transformaciones propias de la sociedad, como la provisión material femenina y el papel del hombre en la responsabilidad paternal.

CONCLUSIONES

La canción popular mexicana, en su estilo de mariachi, es producto de un largo proceso histórico de mestizaje y sincretismo de lo europeo combinado con lo folklórico; en el que han intervenido elementos de modernidad que han dado como resultado lo que se puede escuchar el día de hoy.

De este género en su popularización y mediatización han existido varios intérpretes, autores y cantautores, algunos de los cuales son auténticos iconos de la cultura popular y de la mexicanidad en general.

La temática del género musical de mariachi es vasta, aborda variados temas, desde aspectos próximos a la realidad tangible como las ubicaciones geográficas, físicas y fisonómicas; la presencia de entes humanos, animales, vegetales, inanimados y abstractos; pasando por la mención a actividades, oficios, acciones, situaciones y tiempo; hasta cuestiones abstractas como la emoción y sentimentalidad, dentro de las cuales encontramos tópicos tan centrales de nuestra cultura, como por ejemplo un elemento característico de la idiosincrasia mexicana, la religiosidad, y otros como el amor, el desamor, el rencor, e incluso la exaltación de la identidad nacional.

Ya dentro de la sentimentalidad y enfáticamente en el rencor, que es donde encontramos el discurso misógino y andrógino.

Nos encontramos con que el discurso misógino del primer momento (José Alfredo) analizado a comparación del segundo (Pepe Aguilar), que es el actual, se presenta como permanente y ligeramente disminuido o matizado.

La diferencia sustancial la encontramos en el discurso andrógino, que en nuestro primer momento (Lola Beltrán) simplemente no se presentaba, mientras que en el segundo (Alicia Villarreal) sí es plenamente evidente.

En general concluimos en que sí ha habido una evolución del discurso de género en nuestro objeto analizado, en esta manifestación cultural artística popular mexicana; que es la canción ranchera de mariachi.

Esto podría ser acaso referente de la práctica social, debido a que consideramos que la práctica discursiva es precisamente reflejo de la práctica social.

Concluimos también, desde una perspectiva más amplia, que es importante ahondar en el estudio de la cultura desde este punto de vista, que es el comunicativo; especialmente en un contexto en el que al vernos permeados por la teoría marxista -la cual desdeña el fenómeno cultural como objeto de estudio- no se efectuaba.

Importante resulta también que la consideración del estudio de este fenómeno cultural folklórico tan propio de nuestra cultura nacional, se debió a un intento de reconsiderar nuestra identidad, que es precisamente lo que nos diferencia de otras culturas nacionales; en estos tiempos de multiculturalidad y de lo que se ha dado en llamar globalización.

Esta identidad no ha de entenderse como la preferencia de lo nacional que implique la intolerancia a lo externo, sino al contrario, que nos entendamos como individuos con una historia colectiva que nos define como cultura y nos permite identificarnos entre nosotros ante la otredad cultural, con un ánimo de convivencia e intercambio y alimentación mutua.

Comprender la identidad, tanto como la diversidad; que nuestra identidad nos permita asumirnos como parte de un conglomerado socio histórico cultural, pero capaz de comprender, permearse y alimentarse de otras identidades alternas, presentes e innegables, dentro de la diversidad globalizada.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

METODOLOGÍA

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso*, Editorial Taurus, Madrid, 1990.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Fontamara, México, 1998.

MARCO TEÓRICO

BIBLIOGRAFÍA:

ARISTÓTELES, *La política*, UNAM, México.

COLOMBRES Adolfo, compilador, *La Cultura popular*, Ediciones Coyoacán, México, 1997.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Fontamara, México, 1998.

GALLARDO CANO, Alejandro, *Curso de teorías de la comunicación*, 2a. Edición, Editorial Cromocolor, México, 1998.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, Ed. Grijalbo, México, 2002.

GIRAUD, Pierre, *La semiología*, Siglo XXI Editores, México, 1996.

MONSIVÁIS, Carlos, *Los Rituales del Caos*, ERA, México, 2000.

Guía de estudio de Teorías del discurso, UNAM, FCPyS, Sistema de Universidad Abierta, México, 1999.

REKENA, Jan, *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Gedisa, Barcelona, 1999.

WUTHNOW, Robert y coautoría, *Análisis cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1988.

CONFERENCIAS:

DE LAURENTIS Teresa, *Género y Semiótica*, conferencia ofrecida en la torre dos de humanidades de la UNAM, en México D. F., el 17 de septiembre de 2003.

VAN DIJK, Teun, *Racismo e ideología*, conferencia efectuada el 29 de octubre de 2003, en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en México D. F.

CAPÍTULO I

DUEÑAS, HERRERA, José Pablo, y Jesús Flores Escalante, *Cirilo Marmolejo, Historia del Mariachi en la Ciudad de México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., CONACULTA, México, 1994.

JÁUREGUI, Jesús, *Un antropólogo estudia el mariachi*, Transcripción de tesis doctoral en el CIESAS (presentada el 25 de septiembre de 1995), transcripción y edición CONACULTA – INAH, México 2001.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la Música Popular Mexicana*, Editorial Patria / Alianza Editorial Mexicana, México 1989.

CAPÍTULO II

BIBLIOGRAFÍA:

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la Música Popular Mexicana*, Editorial Patria / Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

HEMEROGRAFÍA:

SOMOS, Editorial ERES, México, 1996, número especial número 4, sobre Lola Beltrán.

SOMOS, Editorial ERES, México, 1998, edición especial de colección sobre José Alfredo Jiménez.

PÁGINAS DE INTERNET:

www.reapodaca.com/limite

www.pepeaguilar.com

www.vistausa.com/Portadas/PepeAguilar.htm

www.musart.com

CAPÍTULO III

DISCOGRAFÍA:

MÉXICO Y SU MÚSICA, LOLA BELTRÁN, Peerless MCM, S.A de C.V. a Warner Music Group, a Time Warner Company; México, 2004. Tres discos.

Las 100 clásicas, de José Alfredo Jiménez, BMG, México, 2000. Cuatro discos.

Soy lo prohibido, Alicia Villarreal, Universal music, México.

Álbumes de Pepe Aguilar a los que se recurrió: todos los que ha grabado con mariachi para la casa disquera Musart: *Recuérdame bonito, Chiquilla bonita, Que bueno, Por una mujer bonita, Lo grande de los grandes, Lo mejor de nosotros, Por mujeres como tu y Por el amor de siempre.* (Todos s.f.).

CAPÍTULO IV

DISCOGRAFÍA:

MÉXICO Y SU MÚSICA, LOLA BELTRÁN, Peerless MCM, S.A de C.V. a Warner Music Group, a Time Warner Company; México, 2004. Tres discos.

Las 100 clásicas, de José Alfredo Jiménez, BMG, México, 2000. Cuatro discos.

Soy lo prohibido, Alicia Villarreal, Universal music, México.

Álbumes de Pepe Aguilar a los que se recurrió: todos los que ha grabado con mariachi para la casa disquera Musart: *Recuérdame bonito, Chiquilla bonita, Que bueno, Por una mujer bonita, Lo grande de los grandes, Lo mejor de nosotros, Por mujeres como tu y Por el amor de siempre.* (Todos s.f.).

FUENTES CONSULTADAS EN LA BIBLIOTECA JUAN COMAS, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS, UNAM:

JÁUREGUI, Jesús, *Un antropólogo estudia el mariachi*, Transcripción escrita de tesis doctoral en el CIESAS (presentada el 25 de septiembre de 1995), transcripción y edición CONACULTA - INAH, México 2001.

FLORES ESCALANTE, Jesús y Pablo Dueñas Herrera, *Cirilo Marmolejo, historia del mariachi en la Ciudad de México*, coedición Asociación mexicana de

estudios fonográficos A.C. y Dirección General de Culturas Populares CONACULTA, México, septiembre de 1994.

JÁUREGUI, Jesús, *Mariachi tradicional y mariachi moderno*, artículo incluido en la antología “Jornadas de Antropología” (pp. 283-287), compilador Ricardo Ávila Palafox, editado por la Universidad de Guadalajara, México 1989.