

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LÍRICA POPULAR MEXICANA DEL SIGLO XX.
ANÁLISIS POÉTICO DE TRES AUTORES:
AGUSTÍN LARA, JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ Y
JUAN GABRIEL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

CÉSAR ADÁN BECERRIL GÓMEZ

ASESOR:

DR. RODRIGO BAZÁN BONFIL

MÉXICO D. F., JUNIO DEL 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A MI MAMÁ,
ABUELITA JULIA
Y JOSÉ LUIS*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es uno de mis más grandes logros; sin embargo, no sólo el triunfo es mío, sino de la gente que con su apoyo y amor (más amor que apoyo), contribuyó a que tuviera un final feliz. Por eso debo agradecer a toda la gente que me quiere.

Si hay alguien que tuvo que ver con que yo haya llegado hasta este lugar es mi mamá, quien me leyó cuentos todas las noches antes de ir a dormir. A ella le debo el gusto por la lectura y los libros. Gracias mamá, por haber estado junto a mí en las noches y esperar hasta que me durmiera, gracias por las canciones de cuna, por darme todo lo que no he pedido de forma desinteresada. A ti, que me diste la vida, la inteligencia... ¿qué no me has dado? El lenguaje no me alcanza para decirte todo lo que te quiero y todo lo que te agradezco.

Rodrigo, gracias por ser mi maestro, mi amigo..., no sé si fue la casualidad, pero una de las cosas que más agradezco es haberte conocido y haber entrado en el mundo de la lírica tomado de tu mano.

Alejandra, Adriana, Axa, Israel y Eduardo: sus consejos me han ayudado no sólo en la composición de la tesis, sino también en la de mi vida.

Al matriarcado Gómez, mis tres abuelas: Jose, Julia y Ángela.

A mis tías, madres adoptivas: Susana, Ma. Eugenia y Norma y mis tíos, Roberto y Rubén.

A mis primas, mis hermanas (e hijos): Erika, Mónica, Dany.

A todos mis amigos: Jessica, Sergio, Vanessa y Beto, Cecilia y Nancy, Coral y Christian, Ruth, Rubén y Jesús, Víctor y el SIPOMEXX (Claudio, Teresa, Enrique y Alejandro).

José Luis gracias por estar conmigo y llenar todas las facetas de un hombre.

A Dios.

LÍRICA POPULAR MEXICANA DEL SIGLO XX.
ANÁLISIS POÉTICO EN TRES AUTORES:
AGUSTÍN LARA, JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ Y
JUAN GABRIEL

ÍNDICE

	Página
Introducción	I
Justificación del tema y metodología	I
Justificación del <i>corpus</i> (educación sentimental)	VI
1. GÉNEROS DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA: LA CANCIÓN Y SUS METAMORFOSIS	1
1.1 LÍRICA POPULAR MEXICANA	1
1.1.1 Lo culto y lo popular	4
1.1.2 Poética de la lírica popular mexicana	6
1.1.3 Temática	8
1.1.4 Estilo	16
1.2 GÉNEROS DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA DEL SIGLO XX	19
1.2.1 La canción	19
1.2.2 La balada	21
1.2.3 El bolero	25
1.2.4 La canción ranchera	26
1.2.5 Lírica popular contemporánea	28
2. ¿QUIÉN HABLA? ¿QUIÉN ESCUCHA? SUJETO ENUNCIADOR Y PÚBLICO RECEPTOR EN EL DISCURSO LÍRICO DE LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL MEXICANA	35
2.1 EL SUJETO ENUNCIADOR	35
2.2 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN	46
2.2.1 El receptor	52

2.3 EDUCACIÓN SENTIMENTAL	55
2.3.1 Cenicienta y el Príncipe Azul	60
2.3.2 Calixto y Melibea	65
2.3.3 Ganímedes y Safo	66
2.4 LA <i>PERFORMANCE</i>	67
2.5 MEDIOS MASIVOS: SU FUNCIÓN EN LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL	74
3. TEMÁTICA DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA DEL SIGLO XX	87
3.1 LOS RECURSOS POÉTICOS	88
3.1.1 La antítesis	91
3.1.2 El paralelismo	93
3.1.3 La metáfora	95
3.1.3.1 Metáforas originales	96
3.1.3.2 Metáforas catacréticas o lexicalizadas	98
3.1.3.3 Metáforas relativas al amor	100
3.1.4 La descripción y las imágenes	105
3.1.5 La definición	108
3.1.6 Otras figuras	109
3.2 DICTADOS TÓPICOS	112
3.3 EL AMOR COMO EJE TEMÁTICO	125
3.3.1 Amor feliz	137
3.3.2 Amor infeliz y no correspondido	139
3.3.3 Amor obstaculizado	140
3.3.4 <i>Amor del malo</i>	141
3.3.5 <i>Amor del bueno</i> y Entrega de la vida y/o el alma	143
3.4 LA MUJER: AGUSTÍN LARA	147

3.5 LA MUERTE: JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ	157
3.6 EL TIEMPO: JUAN GABRIEL	167
3.6.1 Fugacidad y eternidad	170
3.6.2 Cronos, ¿devorador o magnánimo?	174
3.6.3 La esperanza futura y la deixis	178
4. CONCLUSIONES	183
5. BIBLIOGRAFÍA	193
6. ANEXOS	XIII
6.1 <i>Corpus</i>	XIII
6.2 Variantes del <i>corpus</i>	XLIX
6.3 <i>Corpus</i> sonoro	
6.4 Canciones extras	CVII
6.5 Recursos poéticos y gráficas	CXXIX

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

“En el principio fue el verbo”, dicen las escrituras sagradas, y es que la lengua es la que nombra, la que da lugar en el espacio y en el tiempo, la que distingue. En el origen de todas las culturas, la palabra era el mecanismo de comunicación de mayor importancia; muestra de esto se halla en el discurso de los mitos de creación que casi siempre tienen que ver con la palabra primigenia, ya sea el Verbo, el *Om* o el *Aleph*. La palabra, la *poiesis*, es la ordenadora del Cosmos.

La primera literatura fue creada con base en el habla y sus infinitas combinaciones fónicas. No obstante, al final de la Edad Media y con el comienzo de la modernidad, el lenguaje escrito ha relegado al oral, dejándolo ubicado en un segundo plano que pareciera ser menos importante, pues conforme el paso de la historia, el lenguaje escrito se ha convertido en la principal herramienta del hombre como continuación de su existencia.

Esta tesis trata sobre una pequeña parte del amplio universo de la literatura oral, pero no sobre el estudio de la lírica popular medieval o áurea, sino que mira hacia una poética de la lírica popular actual como reflejo de México del siglo XX y sus repercusiones en la sociedad y en la cultura, en general y en la literatura en particular.

La tesis surge a partir de una conferencia pronunciada por José Emilio Pacheco en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2003) acerca del escritor Juan de Dios Peza y sus *Crónicas*, en donde mencionaba la

importancia de un estudio comparativo serio en torno a tres cantautores mexicanos: Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel, para conocer las influencias relacionadas entre ellos. Me pareció una buena idea, pero me resultaba incompleta por el simple hecho comparativo. Es necesario, sí, tener en cuenta la correlación entre los autores, pero también habría que tener presentes las relaciones entre el autor y el receptor e ir más allá y comprender cómo tales relaciones influyen en el mexicano y construyen su propia identidad y comportamientos sociales. Pero ¿por qué es necesaria la investigación de la lírica popular mexicana del siglo XX? Y más aún ¿por qué estos autores?

En primera instancia, es importante estudiar la lírica popular porque es un género que está presente dentro de la literatura hispana desde hace ya varios siglos y porque en la actualidad la lírica popular es marginada, a veces con desprecio, de los trabajos serios de investigación filológica o de historia o semiótica de la música, salvo algunos autores que han hecho aproximaciones bajo rigurosos métodos de análisis. Además, tampoco hay un estudio de los efectos de las canciones populares en los receptores que las escuchan.

En segundo lugar, los cantautores que elegí para conformar el *corpus* de mi tesis han permanecido en el gusto del público a lo largo de todo el siglo XX. Su música puede escucharse a lo largo y ancho de todo el país, desde que amanece al encender el radio o la televisión, en el camino a la escuela o el trabajo, hasta un poco antes de ir a la cama y ver la última telenovela del día o la página del periódico. No hace falta decir que Agustín Lara está presente cada vez que escuchamos un bolero y a José Alfredo y Juan Gabriel los podemos encontrar en las fiestas, en el transporte público, en los *remakes* de intérpretes actuales. La lírica popular está presente en la

cotidianeidad del mexicano, pero pasa inadvertida para las élites de la lírica culta. Como si una fuera mejor que la otra. En este sentido, se puede decir que la lírica culta es más reconocida como poesía, pero eso no quiere decir que la popular carezca de riqueza en recursos poéticos o temáticos.

Daré un panorama general en el primer capítulo de lo que es la lírica popular dentro del contexto hispano y, particularmente, me enfocaré en la estructura del poema y su estado en el tiempo con respecto al receptor al que llega la obra literaria de los tres autores. Hablaré de sus diferencias, algunas convergencias, técnicas, temáticas y su contexto; es decir, cómo la canción popular responde a un tiempo y espacio en México, a la par de sus receptores.

La teoría para la investigación es la Teoría de la Recepción, específicamente de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en la que se postula que el sentido del texto se completa con la intervención del receptor y varía en el tiempo. Mientras que el método de análisis del que partiré será una lectura poética y contextual del *corpus* presentado.

Es importante decir que la tesis no trata sobre la música popular mexicana, cuya investigación compete a la Musicología o Semiótica musical, sino que estudia la poética y la estética de las canciones, el estado de su recepción y, en menor medida, el impacto que ejercen las canciones sobre los receptores mexicanos del siglo XX.

Esta tesis pretende reflexionar sobre la poesía popular, la comunicación y la *educación sentimental* en México a lo largo del siglo XX a través de sus poetas populares; así pues, me parece que es oportuno hacer un paréntesis dentro de la literatura culta, para saber como es éste; y trataré de dar respuesta a las siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles son los elementos poéticos, temáticos y estilísticos de una canción popular que permiten su permanencia en la memoria colectiva?
- ¿A quién va dirigido y cómo se recibe el texto popular?

En el capítulo primero presento el objeto de estudio. Doy un panorama general de la lírica popular mexicana; es decir, hablo de las características usuales en la lírica popular y diferencio entre la poesía tradicional y la popular, gracias a los postulados del texto “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” de Ramón Menéndez Pidal.

También establezco el contraste entre la lírica culta y la popular; en esta sección defino las diferencias, a partir de sus propias características estilísticas y temáticas. Posteriormente, hablo sobre la poética y el estilo de la lírica popular contemporánea, apoyado en la poética medieval y áurea, pues aquella poesía popular ha perdurado a lo largo de los siglos y aún existen reminiscencias temáticas suyas en la poesía popular actual, sin mencionar que el estilo de la contemporánea esencialmente conserva los mismos parámetros. Por otro lado, reviso una serie de conceptos básicos para entender lo que es una canción popular; es decir, defino los principales géneros en los que se desarrolla la lírica popular de mis autores. Estas son: la canción como base de la balada, el bolero y la canción ranchera. Cabe mencionar que es necesario resaltar palabras clave de las canciones citadas en la tesis; por ejemplo, para identificar una metáfora se destacará con negritas, dejando las demás palabras en redondas. Así mismo, habrá inclusiones de textos de otros autores para apoyar mis propuestas.

En el capítulo segundo, que corresponde al marco teórico y metodológico, analizo las diferentes disposiciones de la voz que se presentan en cada uno de los discursos de las canciones. Profundizo en el tema de la

educación sentimental en México y hablo de la teoría utilizada para el análisis: la de la recepción. Este denso apartado describe las bases de la Teoría de la Recepción, las siete tesis de Hans Robert Jauss, con respecto al doble análisis que su teoría permite hacer (el sincrónico y diacrónico) porque admite entender la experiencia estética de la obra en el lector, porque leemos mediante un mecanismo de selección y porque permite rectificar los efectos estéticos y su historia. Además, defino el papel del lector, al que yo llamo receptor (oyente) a partir de la lectura de Wolfgang Iser quien propone dos modelos de lector, pero se describe específicamente a uno: el *lector implícito*, que se refiere al acto de lectura en sí. Finalmente relaciono todo el capítulo en los apartados de medios masivos y los condicionantes que se reflejan en emisores y receptores para la construcción de la educación sentimental que poseemos.

El capítulo tercero se refiere al análisis del tema de esta tesis. Se trata de un análisis temático-estilístico de los tres cantautores. Después de un laborioso estudio sobre recursos poéticos en el *corpus*, el primer apartado es el de los “Dictados tópicos”, o sea canciones con temática del arraigo a la tierra. Después el “Amor como eje temático”, ambos temas abarcan en su generalidad a los tres autores. En particular, el que sigue, es el tema de la “Mujer” en Agustín Lara, la “Muerte” en José Alfredo Jiménez y el “Tiempo” en Juan Gabriel.

Finalmente, escribo las conclusiones del análisis a manera de reflexión, en donde el final de la tesis queda abierto para investigaciones subsecuentes y como objeto de reflexión al tema de la lírica popular mexicana actual.

JUSTIFICACIÓN DEL *CORPUS*. (EDUCACIÓN SENTIMENTAL)

“Casi todos sabemos querer,
pero pocos sabemos amar”

(Manuel Alejandro, *El amar y el querer*)

A lo largo del siglo XX mexicano se han presentado diversos cambios sociales dentro del ámbito cultural, uno de ellos concierne a la lírica popular. Las canciones populares han dado origen, en muchos casos, a historias de películas o telenovelas; pero no se debe olvidar que también de un texto literario puede surgir una canción, como *Macondo*.¹ Sin embargo ¿de qué depende que una canción pueda permanecer o no en el gusto del público? En términos generales, de su estructura.

La lírica popular mexicana nace, crece, se desarrolla, se reproduce y, en algunos casos, muere. Una canción puede nacer y desarrollarse, esto es, un autor crea una canción, la presenta al público y puede mantenerse en el gusto de éste; se reproduce porque una canción o su contenido puede dar origen a su vez a otra canción u otras versiones cuando cambia de intérprete; y muere cuando es olvidada o pasa de moda en la comunidad que un día la mantuvo viva. Finalmente, en algunos casos, la canción popular “revive” cuando un cantante la “rescata”, como Luis Miguel con sus *Romances*² y los boleros ahí grabados.

Pero ¿a qué se debe que pueda sobrevivir como lo han hecho los romances o los corridos o, por el contrario, desvanecerse en el tiempo? Y ¿de qué manera los cantos populares repercuten en los receptores? Esta

¹ Daniel Camino Diez Canseco, “Macondo”, en *Oscar Chávez en Bellas Artes*, Vol. 2, Pentagrama, 1998.

² Luis Miguel, *Romance*, WEA Latina, 1991; *Segundo romance*, WEA Latina, 1994; *Romances*, WEA Latina, 1997.

investigación trata de solucionar algunas de estas interrogantes con base en el *corpus* propuesto.

Este *corpus* desarrolla una hipótesis en torno a los cambios del siglo XX mexicano, de tal forma que su análisis arroje información sobre hechos socio-históricos y hasta filosóficos y políticos de la época.

Los criterios para fijar el *corpus* fueron difíciles de determinar, pues a pesar de contar con un registro escrito, fonográfico o de cualquier otro tipo, como el filmográfico, la dificultad de precisar los *corpora* de lírica popular contemporánea radica en que éstos se encuentran vigentes (y por lo tanto en movimiento) a diferencia de los *corpora* de lírica popular antigua, que si bien incluyen algunos textos vigentes, también es cierto que su investigación filológica ha sido más persistente y detallada, por lo que encontrarlos estables es más fácil, gracias a los muchos registros hechos por sus especialistas. La diferencia radica en que los *corpora* de Lírica Antigua están canonizados y, en cambio, los de Lírica Popular Contemporánea hay que formarlos a partir de una determinada cantidad de fuentes para después formar sólo un *corpus*.

El *corpus* que propongo es oral y textual, es decir, que consiste en todo lo que se encuentre en transcripciones de grabaciones y/o *performance*. También se trata de un *corpus* diacrónico que comprende un periodo de 70 años: de 1929, fecha en que Agustín Lara fue descubierto por Juan Arvizu y se consagró con su canción *Imposible*, al año 2000, fecha en que se escribe *Abrázame muy fuerte* de Juan Gabriel, última canción de mi *corpus*.

Los autores que elegí son una pequeña muestra de la cantidad enorme de músicos mexicanos que existen, pero son éstos los cantautores más representativos en un periodo de 70 años del siglo XX, porque puede haber intérpretes y compositores, pero éstos reúnen la característica de ser

autor y cantante y son de los más reconocidos por los receptores mexicanos actuales. Dichos autores y sus canciones mucho han tenido que ver con la construcción de la educación sentimental de nuestro país. Educación sentimental que ha quedado grabada en el fondo del imaginario cultural del mexicano, ya que es muy predecible cómo actuará éste ante una decepción amorosa, por ejemplo:

Me cansé de rogarle	a – 7
me cansé de decirle	b – 7
que yo sin ella	c – 5
de pena muero	d – 5

[...]

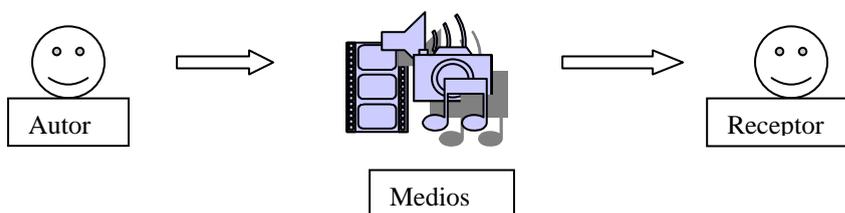
Quise hallar el olvido	f – 7
al estilo Jalisco	f – 7
pero aquellos mariachis	h – 7
y aquel tequila	e – 5
me hicieron llorar.	i – 6

(José Alfredo Jiménez, *Ella*)³

En general, los medios masivos de comunicación han sido un basamento para la elaboración de la educación sentimental en México. La cual defino como uno de los aspectos de la cultura que se constituye de los hábitos personales, costumbres grupales y las formas de comportamiento que ejercen los hombres y las mujeres dentro de la sociedad y, más específicamente, son las formas en que se construye la idea de amor, de enamoramiento y de cómo actuar y relacionarse amorosamente con una pareja, casi siempre, tomando como paradigma la relación heterosexual.

³ Por practicidad en la citación de la tesis decidí incluir sólo el fragmento pertinente para ejemplificar mis argumentos, añadiendo el nombre del autor y de la canción. Al final, en los anexos, se señala las fuentes de donde tomé las canciones. En ellos se podrá obtener la ficha completa de cada canción; es decir, autor de la letra, nombre de la canción, intérprete, nombre del disco o libro de la fuente, fecha y lugar de la grabación o publicación.

Dichas formas de comportamiento se fundan en valores (ya sean morales, religiosos, sociales, políticos) que se forman respondiendo al contexto en el que se vive, por lo que, aún cuando varían de generación en generación, conservan un fondo común, una serie de características similares. Es importante decir que los medios masivos en el siglo XX han tenido un papel decisivo en la difusión de la lírica popular y en la construcción de la idea de amor en México. Aunque, sin embargo, han servido también como un filtro entre emisor y receptor que no permite la experiencia estética plena:



La comunicación que se establece entre emisor y receptor es virtual, en palabras de María del Carmen de la Peza Casares, quien añade:

Cada vez que la canción de amor pasa de un registro a otro, de la *performance*, al disco, a la radio, al cine o a la televisión, se produce en ella una mutación radical que no logra percibirse al nivel puramente lingüístico.⁴

De acuerdo con este pensamiento, la canción se modifica al pasar por los medios. La tarea es descubrir qué es lo que pasa con el emisor y el receptor en el momento que se lleva a cabo la transmisión de las canciones. Ambos temas se tratarán más adelante con mayor profundidad.

Agustín Lara tiene aproximadamente setecientas canciones y una opereta; José Alfredo Jiménez grabó alrededor de trescientas canciones en más de 20 LP's, 10 en Columbia y los demás en RCA; Juan Gabriel ha escrito

⁴ María del Carmen de la Peza, *El bolero y la educación sentimental en México*, p. 161.

alrededor de setecientas canciones y ha grabado 28 álbumes, con los cuales ha vendido 45 millones de copias, y más de 200 artistas de varios países han grabado sus canciones.⁵ Analizar el *corpus* completo de las canciones de estos tres autores tan prolíficos resultaría arrojado y casi imposible, pues es enfrentarse a más de mil quinientas canciones a clasificar y analizar; que, si bien, podría ser un estudio interesante, también es verdad que sería parte de una investigación diferente a la que atañe en este estudio, que es la de llegar a una poética de la lírica popular del siglo XX mexicano.

La *Lírica popular mexicana del siglo XX* se divide en función de cinco temas, dos de ellos, el Amor y los Dictados tópicos (referentes a la tierra), son comparativos y permiten establecer las ideas y valores que conforman la educación sentimental correspondiente al contexto específico. Los tres temas restantes corresponden en particular a cada autor. Así, en Agustín Lara es la Mujer el tema predominante; en José Alfredo Jiménez, la Muerte; y en Juan Gabriel, el Tiempo. Seleccioné tres canciones para cada tema, en cada autor, porque son representativas del tema que elegí para explicar la lírica popular del siglo XX mexicano.

Las canciones presentan algunas irregularidades en cuanto a estructura, pues mientras Agustín Lara pretende ser novedoso en cuanto a metros se refiere, José Alfredo Jiménez recurre al metro prototípico de la poesía en español: el octosílabo. Juan Gabriel, por su parte, adecua el metro español a su estilo propio y más bien, busca la sencillez de los acentos y las rimas.

⁵ Información disponible en: “Fama última hora”

http://www.esmas.com/ritmosonlatino/fama_ultima/394817.html.

Fabiola Faz, “El Divo de Juárez festejará a lo grande”, consultada el 8 de agosto de 2006.

Para Agustín Lara me acerqué a su discografía y varios cancioneros (algunos incompletos), el más importante fue *Cien años, cien canciones*, una recopilación hecha por Mario Arturo Ramos en 2002. Para José Alfredo Jiménez me basé en *La historia de El Rey, José Alfredo Jiménez* en SONY BMG, 2005 y *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*, SONY BMG, México, 2006; además conté con el *Cancionero completo* con un prólogo de Carlos Monsiváis y epílogo de Manuel Arroyo Stephens.⁶ Para Juan Gabriel consulté *Álbum guitarra fácil. Juan Gabriel*. Núm. 141, *Órgano fácil y teclados electrónicos. Juan Gabriel*. Núm. 124, *Teclado fácil. Juan Gabriel*. Núm. 12. Los discos *Recuerdos* (1996) y *El México que se nos fue* (1995), ambos en Ariola, BMG.

Así, dos fueron los principales criterios para elegir el *corpus* de este estudio:

1. El eje diacrónico, en donde por sus características se puede definir el espacio sociohistórico y cultural del México del XX. Además, elegir tres autores en diferentes periodos (el inicio, la mitad y el final del siglo) de la historia de México me permite pensar una poética del autor y una de la historia que permita entender la lírica popular mexicana actual y su recepción a lo largo del tiempo.
2. Las canciones⁷ que he utilizado para cada autor son representativas del tema que elegí en cada uno. Son poemas que han sido grabados por el autor y, además, por otros intérpretes

⁶ José Alfredo Jiménez, *Cancionero completo*, prólogo de Carlos Monsiváis, epílogo de Manuel Arroyo Stephens, Turner, México, 2002.

⁷ La lista de todas las canciones provienen de la página web www.allmusic.com que es la página que utiliza *Mix up*, una de las tiendas de discos más importantes en México. En esta página se puede encontrar el número de veces que una canción ha sido grabada, el nombre del disco, el año, los intérpretes y el compositor.

que pueden dar cuenta de su impacto gracias a su trayectoria artística de años. Así pues, el más importante criterio de selección, principalmente de los dos primeros autores, fue que hayan sido éxitos desde la época en que nació la canción y sigan estando en uso, a través de nuevos intérpretes, como Luis Miguel, Cristian Castro, Thalía, Vicente y Alejandro Fernández, quienes se han encargado de mantenerlas vivas, ya sea con las readaptaciones o los “descubrimientos” de canciones pasadas.

CAPÍTULO 1

GÉNEROS DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA: LA CANCIÓN Y SUS METAMORFOSIS

1.1 LÍRICA POPULAR MEXICANA

La lírica popular ha sido estudiada por expertos en poesía popular y tradicional, como Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Diego Catalán, Margit Frenk o José María Alín; sin embargo, la mayor parte de las investigaciones poéticas, lingüísticas, históricas o sociales se enfocan, principalmente, a la lírica popular medieval, como los romances, las jarchas o los cantares de gesta.

Pocos autores han tratado el mismo género de la lírica popular en la actualidad. El estudio más importante es el de Carlos Horacio Magis en su *Lírica popular contemporánea*,¹ que trata sobre la lírica popular de México, España y Argentina; también Margit Frenk ha hecho algunas aproximaciones al estudio de la lírica popular mexicana actual.² Pese a esto, uno de los mayores problemas con los que me he encontrado a lo largo de la investigación sobre lírica popular es el tratar de definirla.

Por principio, “ya no se habla de «la poesía popular», ya que ésta es un fenómeno histórico que se transforma a lo largo del tiempo y difiere de

¹ Carlos Horacio Magis, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969.

² *Cancionero folklórico de México*, Margit Frenk (dir.), 5 vols., El Colegio de México, México, 1975, 1977, 1980, 1982, 1985.

región en región, sino de las poesías populares.”³ Esto es, la poesía popular no es una, sino que cambia conforme pasa el tiempo.

Las definiciones convencionales de la palabra *lirica*, la precisan como la parte de la poesía en la que el autor expresa sus sentimientos y emociones; sus principales características son que se utiliza habitualmente el verso y la primera persona del singular. Los tiempos verbales se usan indistintamente, de tal forma que los planos temporales se entrecruzan. Comunica las vivencias del hombre, es subjetiva, transmite estados anímicos; pero lo más importante de la lírica es la musicalidad, el simbolismo y la evocación.

Para evitar en este estudio esas constantes confusiones terminológicas, es importante hacer una definición precisa de lo que es la poesía tradicional y la popular. Tomo como texto base para la diferenciación entre ambas, el artículo “Poesía popular y poesía tradicionales en la literatura española” de Ramón Menéndez Pidal.⁴ La poesía tradicional es la...

que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano [...] bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.⁵

La tradicional es una poesía que la gente ha asimilado y aprehendido como suya con el paso del tiempo, situación que ocasiona su reelaboración al

³ Mariana Masera, “«Águila que vas volando / y en el pico llevas hilo»: Entre la antigua lírica popular y el cancionero mexicano del siglo XX. La historia de un concepto”, quien cita a J. R. Moore en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de tradición popular fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, México, 2002, p. 258.

⁴ Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939, p. 74

⁵ *Ibid.*, p. 73.

transmitirla de boca a oído y de generación en generación. Las variantes son las distintas versiones de la canción tradicional y la forma o el medio por el cual la gente interviene en la recreación de este tipo de poesía que otros individuos a través del tiempo van rehaciendo, pues la obra se considera un bien común a disposición de la comunidad.

La poesía popular, específicamente la canción, es “Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto del público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena y como ajena hay que respetarla al repetirla.”⁶

La poesía popular es la que la gente canta ocasionalmente y puede permanecer en el gusto de los receptores en un tiempo más o menos largo; sin embargo, estos permanecen en una actitud diferente ante este tipo de cantos en contraste con la que tiene hacia las coplas tradicionales, porque en este caso, los receptores son concientes de que la obra es ajena, aunque se identifique y la cante, simplemente la conserva, aparentemente inalterable, y la respeta, pues el receptor sabe que ésta sí tiene un autor; es decir, los receptores se mantienen en un papel pasivo al recibir la canción de un autor individual, aunque esta canción corresponda a sus valores, no se adueñan de ella totalmente, pero sustentan su educación sentimental con ella. A diferencia de la literatura tradicional, en la que el pueblo se apropia de la manifestación literaria y la repite activamente, integrándola a su propia imaginación, de tal modo que la gente se llega a considerar un poco su autor.⁷

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 80.

1.1.1 LO CULTO Y LO POPULAR

La poesía lírica es la expresión más antigua de la literatura universal. Ya en la Antigüedad, antes de que existiera la literatura como la conocemos hoy, los hombres cantaban himnos para expresarse, tal es el caso de los rapsodas griegos. Más tarde, con la separación, primero de lo oral y lo escrito y después de la diferenciación de estratos, esa antigua poesía lírica se transformó y dividió, principalmente, en dos ramas complementarias: la lírica culta y la lírica tradicional.

La lírica culta es la realizada por un autor. Es la poesía lírica tal y como la entendemos hoy. En la mayoría de los casos se reconoce al autor de una obra, quien la creó con la voluntad de que se difundiera de forma inalterable, en la mayoría de las ocasiones por escrito, en círculos más o menos selectos, como una corte o un grupo de lectores especialmente cultivados, en el que su arte fuera reconocido.

La lírica tradicional, en cambio, no tiene una autoría reconocida. Eso no quiere decir que sea obra del pueblo, en el sentido de que todos los individuos colaboren al mismo tiempo, como decían los románticos.⁸ Por supuesto, existe un autor inicial, un creador de cada una de las piezas, pero al establecerlas dentro de la tradición, difundirlas y recrearlas también dentro de ella, esa autoría deja de ser determinante.

Kurt Spang, por ejemplo, afirma que el “cometido principal [de la lírica tradicional] era el de consolidar, mantener activa la convivencia, de incitar al esfuerzo colectivo, y de celebrar o conmemorar en comunidad eventos significativos. Es una poesía eminentemente socializante, hecho que

⁸ “La idea de un pueblo *creador, autor anónimo colectivo*, es una pura entelequia de raigambre romántica que resulta insostenible.” José Ma. Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, p. 7.

contrasta fuertemente con el aparente hermetismo de la lírica fonológica e intimista (culta);”⁹ un fenómeno parecido al de la poesía tradicional se presenta en la popular: la lírica popular une a la gente de tal manera que los receptores socializan al cantar una pieza en conjunto.

La literatura oral tuvo un origen al que Menéndez Pidal llamó de *floreCIMIENTO*, en el que las canciones, independientemente de la élite para la que fueron creadas, eran difundidas por todas las clases sociales. La literatura oral era ayudada por los manuscritos, después por la imprenta o por los pliegos, y así es como algunos romances que habían cambiado mucho o que no se recordaban, persistieron.

Una forma poética puede ser dominada por todo el pueblo sin importar su clase social, de tal manera que dicha forma se pone en boga y se adapta a la sociedad. Esto sucede porque, como indica José Amezúa, los escritores “hacen partícipe de la creación [del cantar] al oyente o al espectador, al solicitar su memoria; vuelven al auditor parte fundamental del acto literario, sin el que el hecho artístico no puede realizarse en plenitud. Uno de los puentes entre ambos polos lo constituye la canción popular.”¹⁰

Se puede decir, entonces, que en la poesía tradicional no es necesario recordar quién es el autor. Agradece a todos y es reproducida por todos durante mucho tiempo, a diferencia de la poesía popular, en que el pueblo puede repetir las poesías, agradece a todos, pero no las altera, por los motivos antes expuestos. Las principales características de la poesía popular son que:

⁹ Kurt Spang, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 63.

¹⁰ José Amezúa, “La lírica popular y la memoria”, en José Amezúa y Evodio Escalante (eds.), *Homenaje a Margit Frenk*, UNAM, UAM, México, 1989, p. 96.

- Son breves. Profesionales de la literatura, como los juglares, podían mantener enormes composiciones poéticas en su memoria, gracias a prácticas mnemotécnicas. Los receptores prefieren las composiciones abreviadas que se puedan captar y retener fácilmente. Algunas veces, por tal situación, las obras se resumen, enfocándose en lo más importante del tema, como en el caso de algunos corridos.
- Son sencillas en el fondo y la forma; los mensajes del poema no son artificiosos ni enredados y está contenido en un margen poético, es decir, que se trata de composiciones estéticas, aunque no se escriban, con la finalidad de ser un poema.

Pero ¿cuál es la poética de la lírica popular?

1.1.2 POÉTICA DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA

La poética de la lírica popular se compone de los temas, figuras poéticas y el lenguaje con el que está escrita, pero es este aspecto –el del lenguaje– el que le da forma a una composición, ya que, ante todo la lírica popular es oral.

En primera instancia, el modelo esencial se constituye de las palabras que, en su conjunto y dispuestas de cierta manera, crean figuras especiales por su combinación sonora. En segundo lugar, los temas y motivos integran el fondo común que la conserva.

Magis dice que se usa “una lengua cuyo nivel estético esté a la altura de su labor. De este modo, conviven en la lírica [popular] el decir natural con expresiones de un notorio rebuscamiento.”¹¹ Es decir, se toma el lenguaje común por ser sencillo, pero el autor dispone las palabras de cierta manera para que formen una composición estética.

¹¹ Carlos Horacio Magis, *La lírica popular...*, p. 319.

Cuando estoy contigo	6 – a
no me importa nada	6 – b
sólo tu cariño,	6 – a
sólo tus plabras.	6 – b

(Juan Gabriel, *Gracias a Dios*)

Es evidente que, además de la lengua llana, el autor popular busca también la expresión poética a través de un lenguaje más refinado, pero siempre con la intención de ser accesible para que sus obras puedan ser decodificadas por todos los receptores:

Te sueño rebelde y gitana	9 – E'
cubierta de flores	6 – h
y beso tu boca de grana,	9 – E'
jugosa manzana	6 – E'
que me habla de amores.	6 – h

(Agustín Lara, *Granada*)

“Por lo general, este vocabulario especial aparece usado con bastante tacto; pero hay ocasiones que los primores de léxico denuncian a las claras su rebuscamiento.”¹² Parece ser que a Magis le sorprende encontrar un lenguaje adornado dentro de las canciones populares, pero Agustín Lara es sólo una muestra de que la canción popular conserva varias vetas que no parecen acabarse aún.

En conclusión, la poética de la lírica popular se basa en el léxico que utilizan los autores, los temas y los tópicos; además del uso del metro natural del español que es el octosílabo y la combinación de los recursos poéticos.

¹² *Ibid.*, p. 321.

1.1.3 TEMÁTICA

La lírica popular antigua, dice Margit Frenk,¹³ empieza a desaparecer a finales del siglo XVI; desaparecer al menos del modo en que se conocía, y se transforma en un tipo de seguidilla más compleja, pues de la sencillez que la caracterizaba se torna con juegos de palabras, como acertijos o recursos sonoros, que hasta el momento persisten en la lírica popular contemporánea.

Yvette Jiménez de Báez dice que la temática de la lírica popular actual también se mantiene como la de origen; por ejemplo, en la temática amorosa actual, es factible encontrar reminiscencias de la lírica cortesana que creó una serie de reglas y códigos en torno a la amada y al amante; en realidad, las innovaciones se dan en la forma, no en el tema:

Es decir, que de un lado la forma, como el sentimiento, se estereotipa y casi se reduce a una especie de código de más o menos fácil acceso [...] y de otro, el tema central es un imán en sí mismo que sigue predominando en la poesía popular de nuestros días.¹⁴

La lírica popular hispana ofrece una extensa riqueza temática. Se puede decir que todos los momentos y situaciones importantes de la vida de una persona se encuentran recogidos en ella, como cantos funerarios, religiosos, de trabajo, heroicos, de boda, infantiles y humorísticos, pero, como siempre, los más numerosos son el amor y todas sus variantes.

Las principales clasificaciones que han hecho los investigadores para estudiar la temática de la lírica popular se fundamentan en las analogías

¹³ Margit Frenk, “De la seguidilla antigua a la moderna”, en Marcel Hornik (ed.), *Colected Studies in Honor of Américo Castro’s Eightieth Year*, Lincombe Lodge Research Library, Oxford, 1965, p. 1.

¹⁴ Yvette Jiménez de Báez, *Lírica cortesana y popular actual*, Colegio de México, México, 1996, p. 12.

temáticas de la antigua lírica con la actual y el estilo y la estructura, como las figuras retóricas de repetición (metaplasmos).

Carlos Horacio Magis escribe en su *Lírica popular contemporánea* de canciones de amor, de penas, del machismo, de modos y medios de vida, de lugares y humor. El *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk consta de cinco tomos, cuyos temas e índices se clasifican de la siguiente forma: en el tomo primero se habla de las “Coplas de amor feliz”, que se divide en veintisiete subtemas que van desde el elogio a la belleza femenina, pasando por los deseos, hasta los cantares en voz masculina, así como los adecuados a la voz femenina y las conversaciones entre hombres.

El segundo tomo está dedicado a las “Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor”, hay seis subtemas: coplas de amor contrariado, coplas de amor posesivo, coplas del desamor, coplas sentenciosas sobre el amor, coplas narrativas sobre el amor, coplas humorísticas sobre el amor, que a su vez se subdividen en temas menores, como las canciones en voz femenina o en voz masculina.

El tercer tomo está dedicado a las “Coplas que no son de amor” como las de animales, humorísticas sobre animales, de oficios, jactanciosas, del sufrimiento y humorísticas sobre el sufrimiento, de la tierra, del regocijo y humorísticas de regocijo y sentenciosas y humorísticas sentenciosas.

El cuarto tomo trata de las “Coplas varias y varias canciones” cuyos temas versan sobre la Naturaleza, coplas religiosas, sobre la muerte, sobre la amistad, sobre la comida, de borrachos, sobre el juego, sobre viajes, históricas, coplas varias y una antología de canciones “ligadas” como canciones esdrújulas, enumerativas y dialogadas.

El quinto y último tomo es una “Antología, glosario, índices” que contiene una antología de canciones folklóricas, un glosario, que de forma

sencilla y eficaz, ayuda al lector a comprender muchos de los mexicanismos y regionalismos empleados en las canciones. Y un excelente índice descriptivo de cada una de las canciones que, en efecto, menciona todas las versiones que se hallaron de cada canción, su localización, registro de versos, métrica, añadidos, secuencias, comentarios a las canciones, estribillos, estrofas estables y ocasionales, etc.

Y así podría describir cada libro sobre lírica popular y la división de tópicos que propone su autor, pero el punto importante al hacer estas referencias es dar cuenta de que los temas del amor, de los dictados tópicos, de la mujer, de la muerte y del tiempo, están marcados por lo menos en tres autoridades en lírica popular. Además, me parece muy importante resaltar la obra de Margit Frenk y colaboradores, en el sentido de que en una sencilla delimitación y clasificación de temas en el índice del *Cancionero folklórico de México*, pueda proporcionar muchísima información de lo que se canta en México, de los pensamientos y el imaginario de los mexicanos; es decir, hay dos libros para hablar de un solo tema, el amor y sus variantes, a diferencia de las canciones varias, que en efecto son diversos contenidos en un solo tomo.

Los temas principales de la lírica popular actual en México, y en orden de importancia, son el amor y sus variantes, la muerte por amor, la mujer, el enamoramiento, el alcohol como forma de duelo, la ausencia, las reflexiones sobre el ser y la tierra. Si hay alguno que se me escape, estoy casi seguro de que podría encuadrarse en las variantes del amor.

La temática de los tres autores que analizaré encaja perfectamente en esta clasificación y con ella podré proponer una relación poética que dé cuenta de la historia mexicana del siglo XX. En cada autor hay un tema concreto que lo hace ser identificable y se relaciona con los dos grandes

apartados de esta tesis: el amor y los dictados tópicos. Es decir, por ejemplo, Lara habla sobre la mujer, pero ¿por qué? ¿Qué clase de mujer es la que inventa Lara? ¿Para qué? ¿Cómo se relaciona con la idea de amor del mexicano? Para dar respuesta a estas preguntas, es necesario recurrir al *corpus* y con ayuda del contexto histórico en el que surge cada canción, trataré de dar respuesta a estas interrogantes. Una suposición es que el país se encuentra desencantado y sin asideros al final de la Revolución. Es decir, México es un país por excelencia dependiente y de sociedad maternalista y en este periodo, busca la libertad del gobierno porfirista, pero con cierto temor a la independencia. Por eso, la sociedad mexicana quiere encontrar una identidad con el mundo que la rodea, y “fue con Agustín Lara, en el decenio siguiente, cuando surge un estilo romántico urbano y propiamente mexicano [...], esto es, en la época en que se estaba gestando el proceso de perfeccionamiento del sistema político, social y cultural posrevolucionario.”¹⁵ Es por ello que, Agustín Lara se adapta al pensamiento de moda y logra permanecer en el gusto de los receptores de la época y los que siguieron.

Los tiempos cambian y con ellos las formas de la lírica popular. Son otros los compositores, otras las ideas, las costumbres en la sociedad y, aunque se conservan en la lírica popular temas constantes, como el tratamiento de la mujer, éstos adquieren otros matices. La canción ranchera hace su aparición desde 1927, “pero sólo se estableció definitivamente en 1934 cuando ingresó a la XEW.”¹⁶ Así, el bolero y el ranchero mantienen dos vertientes que compiten y se complementan en la lírica popular de esos

¹⁵ Ana María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002, p.134.

¹⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 183.

años. Mientras el bolero es canción romántica por excelencia, el ranchero canta más bien a la felicidad y la exaltación del campo, después se transforma y habla sobre las penas de amor, sigue el tema de los dictados tópicos y hay algunas canciones pícaras y burlescas, muy diferentes a los temas tocados por el bolero. Pero en algo convergen ambos géneros populares, y es en que los dos son productos creados para la gente en general y contribuyeron a la construcción de la educación sentimental en México del siglo XX.

Así, José Alfredo Jiménez en 1951 llega con un tipo de canción popular que sale de los parámetros establecidos. Es del tipo *naturalista* enfocada a la temática del campo, para convertirse en el nuevo icono de la canción popular en México. José Alfredo Jiménez aportó al género ranchero “además de un buen y armonioso sentido de la melodía, una fuerte carga emotiva que en ocasiones llegó a la expresión dolorosa y exageradamente patética [*sic*].”¹⁷

Dos de los motivos por los que las canciones de José Alfredo Jiménez tuvieron tanto éxito fueron la fuerte publicidad aportada por los medios masivos (cine, radio, televisión) y el manejo de temas cotidianos que iban dirigidos al público de clase media y baja.

En este periodo de la historia social de México, los receptores a los que se dirigió José Alfredo Jiménez son el público¹⁸ creado a partir de la idea (o del ideal) de que la clase baja era la que se conservaba pura dentro de la creciente urbe de la época, pues a diferencia del público del bolero

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸ Cabría hacer aquí una diferenciación semántica entre lo que llamo *receptores* y *público*. Me refiero a *receptor* en el más estricto sentido de la Teoría de la recepción. Mientras que para *público* señalo sólo la parte de un conjunto de personas con gustos similares. Receptor potencial es toda la gente; público es aquel receptor que ha optado por una u otra oferta en función de su gusto.

(citadina), la canción ranchera de Jiménez sirvió para “las familias que habitaban los barrios populares de la Ciudad”, de tal forma que “la vida de los barrios se parece a la provincia.”¹⁹

Los temas de los que se ocupa este compositor son la muerte, el dolor amoroso, el abandono... temas que en esta época no corresponden a los cambios de mentalidad que se empiezan a gestar entre los mexicanos, como el crecimiento de la ciudad y de la población. Con base en el *corpus* de este autor se podrá dar una explicación de lo que sucede en este estado histórico-social de la lírica mexicana.

Años después, la lírica popular se transformó junto con sus géneros musicales y apareció el último autor a analizar: Alberto Aguilera, conocido como Juan Gabriel,²⁰ quien con un “estilo de canción que no era ranchera [...] ni bolero, ni la tradicional romántica mexicana, pero que claramente acarrea elementos de balada sentimental,”²¹ hace su aparición en 1971 con la canción *No tengo dinero*, dos años antes de la muerte de José Alfredo Jiménez. En este periodo, México comenzaba a importar nuevas ideas revolucionarias, como la liberación de la mujer; en la lírica popular se cuenta con intérpretes como Lupita D’ Alessio, en cuyas canciones se encuentra un estilo directo y de respuesta ante la otredad, en este caso, de mujeres contra hombres:

Hoy quiero y debo cambiar
dividirle al tiempo y sumarle al viento
todas las cosas que un día soñé conquistar

porque soy mujer como cualquiera
con dudas y soluciones,
con defectos y virtudes

¹⁹ Enrique Krauze, *La familia en la pantalla*. Clío. México, 2005.

²⁰ Haré referencias a las canciones de Juan Gabriel como canciones o *corpus* juangabrielista.

²¹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 263.

con amor y desamor.

Suave como gaviota,
pero felina como una leona
tranquila y pacificadora
pero al mismo tiempo
irreverente y revolucionaria.

Feliz e infeliz,
realista y soñadora,
sumisa por condición,
más independiente por opinión,
porque soy mujer
con todas las incoherencias que nacen en mí
fuerte, sexo, débil.

(Pocho Pérez, Carlos Reynoso, Sergio Sá, *Mudanzas*²²)

Nuevas ideas externas que hacen que evolucione la forma, y además la temática, de la lírica popular mexicana del momento, como el ejemplo anterior, otros antecedentes son intérpretes como Lucha Reyes o Chabela Vargas, en donde la mujer que durante un tiempo estuvo callada, de repente habla y anuncia su descontento hacia la norma establecida.

Comienza una nueva época en cuanto a avances tecnológicos y de comunicación; además, la globalización, aunque todavía en ciernes, comienza a gestarse y extenderse a todos los ámbitos de la cultura. Baste echar un vistazo a la primera canción de Juan Gabriel:

No tengo dinero ni nada que dar	11- A
lo único que tengo es amor para amar	11- A
si así tú me quieres te puedo querer	11- B
pero si no quieres ni modo qué hacer	11- B

(Juan Gabriel, *No tengo dinero*)

²² Resulta curioso que los autores de la letra sean hombres. Esto se presta a dos interpretaciones. La primera es que los hombres (4 de ellos) entendieron a la mujer y sintieron la feminidad. La segunda es que los hombres se imaginan y dictan a la mujer el cómo se debe sentir.

En efecto, el sentimentalismo característico de la lírica popular permanece, pero en su léxico aparece un término nuevo: dinero. A este respecto, Juan Gabriel es representante de la lírica popular del último cuarto de siglo. Periodo de los inicios de la globalización y de avances tecnológicos. El mercantilismo, por otro lado, ha influido en la vida de la gente. Todo es efímero y se debe renovar una vez utilizado. Para este autor, el tiempo es lo importante y la actitud que se toma frente a él, no la muerte.

A modo de conclusión, escribo sobre el tema del amor, el tema recurrente y preferido por todos los autores y en todas las épocas:

Podrá sorprender que la ideología del amor cortés se encuentre reflejada en una tradición poética [...] Pero el hecho sólo revela una vez más cuánto puede haber de literatura en el folklore, y hasta qué punto éste se nutre a veces en el arte de las clases superiores.²³

Como ya quedó claro, estrechamente ligados al del amor, se encuentran el tema de la mujer y sus variantes (madre, amante, esposa), vigentes desde la antigüedad en las jarchas o en las cantigas de amigo. Cabe preguntarse ¿cuál es el papel de la mujer en la actual lírica popular? ¿Cuál es el tratamiento que se le da al tema mujeril? ¿Cuál es el papel del hombre o del amante? ¿Cómo se ha desarrollado el tema del amor y la educación sentimental en cada uno de los autores que me he propuesto analizar? A lo largo del análisis de los tres autores de esta investigación trataré de dar cuenta de cómo han cambiado las representaciones del amor en la sociedad mexicana del siglo XX y, por ende, el cambio de mentalidad y de la

²³ Margit Frenk, *Entre folklore y la literatura*, El Colegio de México, México, 1971, p. 69.

educación sentimental que se ha heredado a la sociedad mexicana de nuestro tiempo.

1.1.4 ESTILO

Margit Frenk dice que el núcleo de la lírica popular hispana es el villancico,²⁴ de ahí se desprende la forma de octosílabos a cuartetos de hexasílabos de los cantos populares. Es la forma castellana más común, composición formada por un estribillo inicial de dos, tres o cuatro versos (el villancico propiamente dicho) que cantaba el coro.

Frecuentemente el metro de las canciones es regular, aunque por supuesto hay variaciones. Lo que caracteriza a la lírica popular en cuanto al estilo es la sencillez de recursos, la falta de artificios y la expresión clara. El número de las sílabas de cada verso cambia, pero con una tendencia reguladora al verso de seis y ocho. La rima es asonante o consonante.

Para los investigadores de la lírica popular es más fácil estudiar el estilo con base en los metaplasmos (las figuras de repetición y los paralelismos). Así, por ejemplo, Mercedes Díaz Roig hace, básicamente, dos divisiones genéricas en la lírica popular: la medieval y la moderna que contextualiza en los Siglos de Oro.²⁵ Ya al entrar al análisis de su *corpus*, lo divide de acuerdo con las figuras retóricas y habla de la repetición sintáctica y la semántica. En el segundo capítulo, de la antítesis, y en el tercero de la enumeración.

²⁴ *Apud*, Margit Frenk, *Entre folklore...*, p. 74. "Villancico: puede tener cualquier número de versos, aunque éstos suelen oscilar entre dos y cinco y constan generalmente de cuatro a doce sílabas cada uno. Esta composición poética empieza con un *tema* o *estribillo*, seguido por la parte principal, llamada *copla*, y termina con la *vuelta* o *tornada*, simple repetición del estribillo". Ramón García-Pelayo y Gross, *Enciclopedia metódica Larousse*, Larousse, México, 1991, s. v.

²⁵ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

Carlos Horacio Magis habla de las imágenes, y de los principales aspectos de versificación que son la cuarteta, la seguidilla, el terceto y la octavilla. El vocabulario es muy sencillo. Los recursos más abundantes son los de repetición, como las aliteraciones, anáforas, paralelismos y duplicaciones expresivas de palabras o sintagmas y por supuesto, las metáforas y las imágenes. El énfasis, la intensidad, a veces en extrema notoriedad, unidos a la máxima sencillez de la expresión, caracterizan esta poesía. Como en:

Todas las mañanas	6 – a
que entra por mi ventana el señor sol	11 – B
doy gracias a Dios por otro día más.	12 – C

Hoy como otros días	6 – d
yo seguiré tratando ser mejor	11 – B
y sonriendo haré las cosas con amor.	11 – B

Buenos días alegría	8 – e
Buenos días al amor	8 – b
Buenos días a la vida	8 – e
Buenos días señor sol	8 – b

(Juan Gabriel, *Buenos días señor Sol*)

En este breve ejemplo, la sencillez del tema es abrumadora, la interpretación del receptor se mueve dentro un área limitada. En las dos estrofas se encuentra una unidad semántica en dos tercetos, la primera es la del amanecer y la segunda, la de la actitud que toma el yo lírico frente a éste. En el estribillo, que es la parte final de la canción, hay anáforas (repetición al principio del verso) casi perfectas, que en este caso, me parece que responden más a la adecuación del metro y de la rima, pues es una segunda repetición paralelística de las dos estrofas anteriores.

- Otras formas retóricas recurrentes en la lírica popular contemporánea son: la epífora (repetición al final del verso),

Te casaste con un viejo	8 – a
que es muy rico	5 – b
y lloré y lloré y lloré	8 – c
noche tras noche, caray	8 – d
noche tras noche, caray	8 – d
noche tras noche.	5 – d'

(Juan Gabriel, *Caray*.)

- La sinonimia,

Cómo ha cambiado mi pueblo,	8 – a
mi pueblo ya no es el mismo	8 – b
de aquel pueblo tan hermoso	8 – c
al de hoy hay un abismo	8 – b

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

- La antítesis,

¿Qué influencia tienen tus labios,	8 – a
que cuando me besan tiemblo?	8 – b
Hacen que me sienta esclavo	8 – a'
y amo del universo.	7 – b'

(José Vaca Flores, *Esclavo y amo*.)

- Metáforas,

Muñequita linda	6 – a
de cabellos de oro	6 – b
de dientes de perlas,	6 – c
labios de rubí.	6 – d

(María Méndez²⁶ Grever, *Muñequita linda*.)

Muchos son los ejemplos, pero pocas las figuras, aunque las haya variadas. Estas figuras poéticas son sólo algunas de las que podemos encontrar en la infinita producción de canciones populares. Algunos de estos recursos los utiliza la lírica popular para facilitar la creación literaria y

²⁶ Conocida como María Grever.

musical, es decir, son recursos de fácil manejo para el autor y para el musicalizador, que permiten la producción de una canción más estilizada.

1.2 GÉNEROS DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA DEL SIGLO XX

La canción que me pides te la voy a cantar.
(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

1.2.1 LA CANCIÓN²⁷

En este caso me referiré a la canción renacentista española, que tiene su origen en la *cansó* provenzal, que a su vez, tiene como modelo a la *canzone* italiana de Dante y Petrarca.²⁸ Martín Alonso, en la *Enciclopedia del idioma*, ofrece y data varias definiciones de la palabra, pero son dos las que me interesa desarrollar:

- Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última que es breve.
- XV al XX. Nombre antiguo de composiciones poéticas de distintos géneros tonos y formas, muchos con todos los caracteres de la oda.²⁹

A este estudio incumben las dos definiciones anteriores porque una expresa la estructura formal del género y la otra no dice nada, pues es amplísima y tan abierta que admite cualquier composición poética. Dar una definición de *canción* es difícil, porque es un término que puede aceptar muchos sentidos, pero dentro de la lírica se puede definir como un poema en breves versos de tema amoroso.

²⁷ Para una explicación detallada, ver Kurt Spang. *Géneros...* pp. 68 – 73.

²⁸ Antonio Quilis, *Métrica española*, 11^a. ed. Ariel, Barcelona, 1999, pp. 147 – 148.

²⁹ Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma, Diccionario histórico y moderno de la lengua española: siglos XII al XX. Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 vols., Aguilar, Madrid, 1991, s. v.

De los temas, recuérdese que se refieren principalmente al enamoramiento y a los acontecimientos cotidianos (como el arraigo, la mujer, el tiempo y la muerte) de la vida del hombre. En lo que respecta a la estructura de la canción, Sánchez Romeralo dice que “El cantar popular no aspira a romper moldes. Los moldes se rompen, pero como la tierra, por la acción lenta y secular del tiempo.”³⁰ Antonio Quilis dice que “Al principio, la canción tenía un esquema rígido, debido a que se cantaba con una determinada melodía musical, pero después fue adquiriendo mayor libertad entre los poetas españoles.”³¹ Esto no sólo sucede en la canción y con aquellos poetas, sino que también se extiende a todas las formas poéticas; y sucede, primero, porque la lengua está en constante cambio y luego, porque el poeta adapta el verso según su estilo de escritura.

Kurt Spang coincide con Mercedes Días Roig e indica que la canción de tipo popular es breve, dinámica, sobria, clara en los sentimientos y expresión. La sintaxis es sencilla, contiene paralelismos, repeticiones de versos principalmente octosílabos o combinaciones de endecasílabos y heptasílabos.³² Como en:

Morenica a mí me llaman	8 – a
los marineros.	5 – b
Si otra vez a mí me llaman,	8 – a
me vo con ellos.	5 – b
Morenica a mí me llama	8 – a
el hijo del rey.	5 – c
Si otra vez a mí me llama,	8 – a
me vo yo con él.	5 – c

(Anónimo, *Morenica a mí me llaman*)³³

³⁰ Antinio Sánchez Romeralo. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Gredos, Madrid, 1969, pp. 118-119.

³¹ Antonio Quilis, *Métrica...* p. 148.

³² Kurt Spang. *Géneros...* pp. 69-70.

³³ [Canto de boda sefardí medieval] en Angelina Muñiz-Huberman, comp. *La lengua florida*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 113.

Y actualmente:

Tus senos carne de anón ³⁴	7 – a
tu boca una bendición	7 – a
de guanábana madura	8 – b
y era tu fina cintura	8 – b
la misma de aquel danzón.	7 – a
Ponme la mano aquí, Macorina,	10 – C
poneme la mano aquí.	6 – c

(Alfonso Camín, *Macorina*)

La definición de *canción* que puedo dar en este contexto es que se trata de una estructura poética, más o menos estable, y de verso libre, que se acompaña de música y es de muy fácil comprensión. Para la mexicana, es importante decir que cabe dentro de la definición anterior, pero con la característica, como la mayoría de las canciones latinoamericanas, de que es una mezcla de tradiciones europeas e indígenas.

1.2.2 LA BALADA

La *Enciclopedia del idioma* define así la balada: “s. XIX y XX. Composición poética de carácter lírico y tono melancólico, dividida en estrofas, en que se refieren hechos legendarios o misteriosos [siglo XX]. // 3. Composición poética en estrofas que terminan en un verso, de la antigua lírica provenzal,

³⁴ “Anón: anona. 1. f. Árbol de la familia de las Anonáceas, de unos cuatro metros de altura, de tronco ramoso, con corteza oscura, hojas grandes, alternas, lanceoladas, lustrosas, verdinegras por encima y más claras por el envés, flores de color blanco amarillento, solitarias, de mal olor, y fruto como una manzana, con escamas convexas, que cubren una pulpa blanca, aromática y dulce, dentro de la cual se hallan las semillas, que son negras, duras y correspondientes una a cada escama del mismo fruto. Es planta propia de países tropicales, pero se cultiva en las costas del mediodía de España. f. Fruto de este árbol. En México, guanábana.” Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario* 22ª. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2001, s. v.

italiana, etc. [...] // 4. Mús. Composición de carácter íntimo y expresivo que cada autor trata libremente y con sentido propio.”³⁵

Tuvo su origen en Italia y en las cortes de Provenza como forma poética popular y compuesta de varias estrofas cuyo estribillo se cantaba por una voz y/o en coro. Pronto se difundió en toda Europa, poco después se convirtieron en construcciones artificiosas e intelectuales.³⁶

Tal parece que las composiciones poéticas italianas y provenzales han tenido mucho que ver con la cristalización de lo que ahora conocemos como *canción* y *balada*. Las diferencias entre ambas manifestaciones poéticas son casi imperceptibles; de hecho, si se toma al pie de la letra la definición anterior de *canción*, una *balada* puede pertenecer al término precedente. Carlos García Prada piensa que la *balada* se diferencia de la *canción* porque en ella “predominan los elementos subjetivos, musicales y más o menos novelescos”³⁷, pero esta diferenciación no ayuda, pues la *canción* tiene las mismas características, aunque hay variantes en cuanto a las diferentes regiones en donde se registran *baladas*, y en éstas pueden existir diferencias estructurales marcadas.

Estas canciones representan un tipo de literatura que se desarrolló por toda Europa durante la Baja Edad Media. La palabra *balada* se utilizó por primera vez en un sentido general para señalar un poema corto y sencillo, asociado con la danza. “Las baladas europeas tienen su origen en las *bllades* provenzales que los trovadores componían para el canto y para el baile, como el nombre lo indica, *balada* equivale a “bailada” del verbo provenzal

³⁵ Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma, ...s.v.*

³⁶ Carlos García Prada (selec., introd. y notas), *Baladas y romances de ayer y hoy*, Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1974, p. 10.

³⁷ *Idem.*

balar, “bailar”.³⁸ Cuando apareció este tipo de composición, se trataba de una nueva forma de literatura, distinta de cualquier otra forma de expresión anterior.

Comparada con la poesía épica, la balada suele ser más doméstica y sencilla que nacionalista o fabulosa. “Las *billades* provenzales típicas son canciones de tres estrofas [cuartetos, en la actualidad, generalmente] de idéntica estructura, con rimas uniformes, seguidas de un estribillo, que en coro cantaban varias voces, en tanto que una sola cantaba las estrofas. Algunas terminaban con un «envoi» que repite la estructura de las estrofas, de siete a quince versos de seis o siete sílabas, por lo común, aunque los hay de diez”.³⁹ Las cuartetos están rimadas y a menudo poseen estribillos que comentan la acción o enfatizan el ambiente emocional. En la lírica actual la estructura es parecida, como en:

Yo sé que no hay en el mundo	8 – a
amor como que el me das	8 – b
y sé que noche con noche	8 – c
va creciendo más y más	8 – b
y sé que noche con noche	8 – c
va creciendo más y más.	8 – b

(José Alfredo Jiménez, *Deja que salga la luna*)

El léxico que utiliza la balada es estilizado y las imágenes estereotipadas, así como las conductas de los personajes:

Mira que-e-e-e el día que de mí,	9 – A
te enamores yo voy a ser feliz	11 – A
y con puro amor te protegeré,	11 – B
y será un honor dedicarme a ti,	11 – A
eso quiera Dios	6 – c

(Juan Gabriel, *De mí enamórate*)

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

La balada es un género literario que está presente, sin duda, en la lírica popular. En el siglo XX su significado se ha transformado y pareciera que se trata de una canción, generalmente lenta y referida al amor. En la literatura, “desde el punto de vista temático la llamaron *cansón* si el tema era el amor; *tensón* para diálogos y debates; *serventesio* para sátiras; *planto* si se trataba de cantos fúnebres; *alba* cuando era una canción matinal; y *serena* si era nocturna.”⁴⁰

Un ejemplo actual lo podemos encontrar en:

Déjame vivir de esta manera,	10 – A
te quiero tal y cual sin condiciones	10 – B
sin esperar que un día tú me quieras como yo	14 – C
consciente estoy mi amor que nunca me	13 – D
querrás	

[...]

	10 – E
No hay necesidad que me desprecies	11 – F
tú ponte en mi lugar, a ver ¿qué harías?	17 – G
La diferencia entre tú y yo tal vez sería,	10 – F
corazón	
que yo en tu lugar sí te amaría.	

(Juan Gabriel, *La diferencia*)

El locutor de esta canción aún mantiene códigos del amor cortés, de confesión amorosa hacia su amado; sin embargo, a pesar de sentir un fuerte sentimiento de amor, no es correspondido y sufre por la pena de no estar juntos.

En contraste con la lírica antigua, por ejemplo con las *cantigas d'amigo*, *La diferencia*, en este contexto, no está puesta en voz femenina y

⁴⁰ Anónimo, “Balada: la música del amor”, en *Funversion, ocio y entretenimiento de universia*, Disponible en: <http://funversion.universia.es/musica/reportaje/balada.jsp>
Consultada el: 9 de enero de 2007.

dirigida a un amante masculino, sino que está en voz de hombre; pero igualmente puede cantarla una mujer; porque tampoco está definido el sujeto a quien se dirige ni se encuentra el elemento de la confesión de amor a la hermana, la madre o la amiga. Más bien se dirige, precisamente, al delocutor⁴¹ revelando su pena de amor.

1.2.3 EL BOLERO⁴²

Se desarrolló en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX, se difundió rápidamente por el Caribe y, más tarde, por diferentes países latinoamericanos. Este género de lírica también proviene de la canción hispánica, influenciada por los elementos de la romanza francesa y la canción napolitana, pero sufrió un proceso de cubanización, en el que adquiere un aspecto rítmico y un claro vínculo con la danza y la habanera⁴³. Argeliers León data el inicio del bolero “Desde mediados del siglo pasado [del XIX] y como consecuencia de los nuevos aportes que significaba la inmigración de tropa y familias de las repúblicas latinoamericanas, principalmente el creciente tráfico entre México y los puertos del sur de Cuba, se introdujo un nuevo estilo de acompañar a la guitarra, por medio de un *rayado* rítmico muy semejante y constante. Así los primeros *boleros*, [...] aludía[n] simplemente a un nuevo estilo de acompañar *bolereadamente*, no muy lejos, precisamente, de algunas *habaneras* que venían cantándose en Cuba.”⁴⁴

⁴¹ Este punto quedará más claro en el capítulo segundo de esta tesis.

⁴² Más sobre el tema se puede encontrar en *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, comp. y pról. Rodrigo Bazán Bonfil, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

⁴³ // 6. f. Baile de origen cubano, en compás de dos por cuatro y de movimiento lento. // 7. música y canto de este baile. Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario... s.v.*

⁴⁴ Argeliers León, *Música folklórica cubana*, ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1964, p. 102.

En México, tras el contacto permanente con Cuba, el bolero se difunde, a través de Yucatán, mezclado con ritmos africanos y caribeños con guitarras y bongós, congas o tumbadoras como percusión. Desde el siglo XIX, se estaba gestando su semilla, y entre 1921 y 1925 emerge el bolero propiamente mexicano, con una canción de amor feliz, *Morenita mía* (1921), y uno de desamor, *Perjura* (1924), temáticas características del género.

Pero fue cuando Juan Arvizu descubrió a Agustín Lara que, en 1929, se consagró definitivamente con su canción *Imposible*, y con ella el bolero mexicano, el cual dio lugar a nuevos géneros de canción y música. Uno de ellos es el *bolero ranchero*, combinación, que en vez de utilizar como fondo musical a los tríos de la primera mitad del siglo XX, lo sustituye con el mariachi, dejando claro que casi cualquier composición bolerística se adecuaba a la armonía.

Actualmente, el bolero se mantiene con el trabajo de nuevos intérpretes, demostrando de esa manera, que sigue vigente y que ocupa un lugar importante tanto en el campo de la música, como en la cotidianidad del cortejo amoroso.

1.2.4 LA CANCIÓN RANCHERA⁴⁵

Durante algún tiempo, la palabra *ranchero* fue sinónimo de todo aquello que proviene del campo. Es probable que además de haber músicos de oficio, también hubiera mucha gente aficionada a cantar piezas tradicionales o la versión local de moda en la capital.

⁴⁵ Una explicación más detallada en: Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música popular mexicana*. COANCULTA, Alianza, México, 1979. pp. 181-207.

La Real Academia de la Lengua Española define *mariachi* como la “Música y baile populares mexicanos procedentes del estado de Jalisco. // 4. Conjunto instrumental que acompaña a los cantantes de ciertas danza y aires populares mexicanos”. Yolanda Moreno Rivas se ciñe a la versión más popular de la etimología de la palabra que es la que sostiene que proviene del francés “*marriage* que significa boda. Se afirma que durante la intervención francesa los grupos regionales tocaban música festiva en las bodas de los franceses y por extensión se aplicó el nombre de *mariachi* a los conjuntos que amenizaban las fiestas.”⁴⁶

Después de la Revolución, en los años veinte y treinta, con la masiva emigración hacia las zonas urbanas, que coincidió con el crecimiento repentino de los grandes medios de comunicación, se explotó la nostalgia de los nuevos ciudadanos por su ambiente anterior, se compusieron nuevas canciones, se añadieron instrumentos al grupo de mariachi y diversos ritmos de distintas regiones. Yolanda Moreno Rivas piensa que esto sucedió porque:

Dentro del contexto de un país que estaba en proceso de modernización y una metrópoli que iniciaba un monstruoso crecimiento demográfico, la difusión y la creación de canciones regionales, así fuesen urbanas, cumplían con una doble función: psicológicamente otorgaba a los millones de provincianos recién acaudalados en el Distrito Federal una posibilidad de identificación con estilos de canciones regionales. Comercialmente, esa añoranza campirana bien explotada proporcionaba a los productores de películas la certeza de un taquillazo millonario si se empleaban las fórmulas y dosis exactas de canciones de influencia regional.⁴⁷

⁴⁶ Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música...*p. 182.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 188.

Temas y personajes campiranos se utilizaron casi hasta el desgaste, a veces para bien y otras no tanto, pero se conformó un género admirable y rico.

1.2.5 LÍRICA POPULAR CONTEMPORÁNEA

En este apartado, trataré la evolución que ha tenido la lírica popular mexicana contemporánea y los posibles cambios que se prevé tenga en el futuro. En el pasado, tanto en la producción en sí de la lírica popular, como en su investigación, se creía que era un género dirigido especialmente a un grupo de la sociedad: la clase baja; sin embargo, ese pensamiento ha caducado y está por demás, superado.

Hoy en día, la lírica popular, en efecto, está dirigida a un público, pero no se reduce a las clases sociales, sino que también se toma en cuenta el sexo, la edad, la escolaridad, la región, entre otros aspectos; por lo que los destinatarios de una canción popular son todos los receptores potenciales de un grupo, sin delimitación de clases sociales; en este aspecto, la lírica popular contemporánea se adecua según las necesidades que los receptores exijan de ella y las de los medios masivos de comunicación, que influyen en todos los receptores; incluidos en ese grupo Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel.

La lírica popular está creada para satisfacer las necesidades del propio autor, pero también para hacerla llegar a un público. Su producción al presente se debe ajustar a los paradigmas establecidos anteriormente, pues los compositores populares están insertos dentro de un contexto histórico social, cultural y un sistema de creencias del que no pueden desprenderse fácilmente; es decir, la esencia de la lírica popular no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Porque: “La colectividad posee una tradición poético-

musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido)”.⁴⁸

Como en el caso de Agustín Lara, que mantiene reminiscencias del Modernismo literario, aunque dicha corriente ya había desaparecido durante la época en el que él escribió:

Mujer, mujer divina,	a – 7
tienes el veneno que fascina en tu mirar;	B – 14
mujer, alabastrina ,	a – 7
tienes vibración de sonatina pasional .	B – 14

Tienes el perfume de un naranjo en flor,	D – 12
el altivo porte de la majestad;	B – 12
sabes de los filtros que hay en el amor,	D – 12
tienes el hechizo de la liviandad .	B – 12

(Agustín Lara, *Mujer*)

Lara trata de imitar la poesía culta modernista como fórmula o receta para crear sus canciones, pues es un estilo con el que creció y aprendió a manipularlo. El apogeo de sus canciones se obtiene, en buena parte, gracias a la adecuación de la forma y temática del Modernismo en su obra; además, de la aceptación del público urbano, pues no hay que olvidar que el bolero es un género propiamente de la ciudad, sin mencionar que la mayoría de los personajes que se desarrollan en la canción lariana habitan un entorno metropolitano.

Otro factor importante para el proceso de recepción y aceptación de la canción lariana fue su transmisión radiofónica. La industria radiodifusora cobró características de impacto masivo y en 1930 fue lanzado al aire el programa *La hora íntima de Agustín Lara* en la emisora XEW “La voz de

⁴⁸ Margit Frenk, *Entre folklore...* p. 11.

América Latina”. El programa fue muy famoso en México y se caracterizó por el estreno de una o varias canciones de su creación en cada programa.⁴⁹

El caso de José Alfredo Jiménez es opuesto. Es un cantautor que compone en un sentido más rural. Me refiero a que los temas son, en su mayoría, referentes al campo y a su gente, situación que se extiende a la ciudad, pero con la característica de que es el barrio pobre el que adquiere matices idílicos:

Es mi orgullo haber nacido	a – 8
en el barrio más humilde;	b – 8
alejado del bullicio	a' – 8
y de la falsa sociedad.	c – 8

Yo no tengo la desgracia	d – 8
de no ser hijo del pueblo;	e – 8
yo me cuento entre la gente	f – 8
que no tiene falsedad.	c – 7

(José Alfredo Jiménez, *El hijo del pueblo*)

Yolanda Moreno Rivas apunta que: “El secreto de las canciones de José Alfredo Jiménez no es tan sólo su fácil melodía, sino una sensibilidad urbana⁵⁰, cara a las clases medias y bajas, que se han alejado definitivamente de la opereta ranchera. No es de extrañar su éxito que, por añadidura, aprovechó también a las casas disqueras.”⁵¹ En cuanto a la influencia de otros géneros líricos, baste decir que es claro el octosílabo, verso predominante del corrido, por ejemplo, y sobre la temática recurre nuevamente a los tópicos de la vida relativa al campo. El amor y desamor, el

⁴⁹ José Alejandro Torres, *Agustín Lara*, Tomo, México, 2004, p. 28.

⁵⁰ En lo que yo difiero, porque es precisamente la característica rural lo que da un sello personal a las canciones de José Alfredo, inclusive, en el cine, dichas canciones, se identifican más con ambientes campesinos, que urbanos.

⁵¹ Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música...* pp. 193-194.

abandono y la existencia, son los problemas principales que aquejan a José Alfredo.

En el caso de Juan Gabriel, sus conexiones con otros autores son imperceptibles; es decir, su estilo de composición es particular y sólo podría haber convergencias estilísticas con sus contemporáneos. Además, el Juan Gabriel del año 2000 no es el mismo que el de 1971. Sería muy difícil establecer algunas similitudes con algún autor contemporáneo. Por ejemplo,

Tanto tiempo disfrutamos este amor	12 – A
nuestras almas se acercaron tanto así	12 – B
que yo guardo tu sabor	8 – a
pero tú llevas también sabor a mí	12 – B
Si negaras mi presencia en tu vivir	12 – B'
bastaría con abrazarte y conversar	12 – C
tanta vida yo te di	8 – b
que por fuerza tienes ya sabor a mí	12 – B
No pretendo ser tu dueño	8 – d
no soy nada yo no tengo vanidad	12 – E (C')
de mi vida doy lo bueno	8 – d'
yo tan pobre ¿qué otra cosa puedo dar?	12 – c

(Álvaro Carrillo, *Sabor a mí*)

En contraste con,

Aunque te enamores	6 – a
otra vez mi vida.	6 – b
Aunque tengas todo	6 – c
aunque seas feliz.	6 – d
Aunque te enamores	6 – a
y te quieran mucho,	6 – e
vivirás pensando	6 – f
siempre, siempre en mí.	6 – d'
Siempre, siempre me llevarás	9 – g
y en tu corazón viviré.	9 – h
Siempre, siempre recordarás	9 – g

y no olvidarás que te amé. 9 – h

Y aunque tú estés lejos, 6 – i
 y aunque nunca vuelvas, 6 – j
 vivirás la vida 6 – k
 pensando en mí [...] 5 – d'

(Juan Gabriel, *Aunque te enamores*)

En estos dos casos, el tema es lo que se parece, no los estilos de cada autor. Álvaro Carrillo, con más años de experiencia, es un autor que se dedica a componer boleros, a diferencia de Juan Gabriel, quien escribe baladas, ranchero, y hasta el tan criticado *pop*.

El de *Sabor a mí* parece más bien un tópico josealfrediano, como el de *La media vuelta*, en donde el abandonado, disfrazado de *abandonador*, se compara con las nuevas adquisiciones del ser amado y cree que nadie hay en el mundo mejor que él.

Yo quiero que te vayas por el mundo 11 – A
 y quiero que conozcas mucha gente. 11 – B
 Yo quiero que te besen otros labios 11 – C
 para que me compares hoy como siempre. 12 – B'

(José Alfredo Jiménez, *La media vuelta*)

El personaje de un psicoanalista interpretado por Germán Dehesa en una película mexicana dice que

¡Qué rica veta freudiana hay en esta canción de José Alfredo Jiménez! Como en casi todas sus letras, realmente podríamos hablar de México como un Tenampa psicoanalítico, ahí están siempre los machos, están manifestando esa desorganización espiritual que siempre sigue al abandono. La hembra o el macho, cada uno se separa y con o sin la venia del otro se va por el mundo y conoce mucha gente y el abandonado siempre piensa que lo van a comparar y que saldrá victorioso de esa

comparación. Desgraciadamente, no necesariamente es así.⁵²

Subrayo la semejanza del tema del abandono, muy diferente a la de la estructura de la canción. Álvaro Carrillo puede ser influencia de Juan Gabriel y José Alfredo, a su vez, de ambos; pero, sobre la forma de la balada juangabrielista, no parece haber ningún parecido, por lo que es evidente que a lo largo de los años, Juan Gabriel ha sabido imprimir su sello muy particular en cada canción.

En este aspecto, el de las influencias, se puede dar cuenta de la gran importancia del contexto en el que se desenvuelve el autor. Margit Frenk dice que el autor no se puede deslindar de su entorno (pues lo limita, en el sentido de que pocas veces innova) y no puede innovar si no es con el consentimiento del público; quien, por cierto, está acostumbrado a ciertas fórmulas que, si se cambian, pueden hacer que el receptor las escuche, las desconozca, se confunda y las deseche.

Finalmente, después de la Revolución, la música tomó dos caminos diferentes, uno, el de la canción ranchera, con José Alfredo Jiménez (autor), junto con Pedro Infante, Jorge Negrete, Lola Beltrán (intérpretes), y otros, hasta llegar a la actualidad, con Vicente Fernández, Alejandro Fernández, Aída Cuevas, Lucero y Luis Miguel (intérpretes).

El segundo camino fue la balada romántica y los ritmos caribeños. Se cantó boleros, mambo, cha cha chá, etc, hasta la llegada de Armando Manzanero, quien está al final de la evolución del género bolerístico. La canción de hoy se ocupa más de tener un lugar reconocido en el ambiente

⁵²Rafael Montero, *Cilantro y perejil*, Guión: Carolina Rivera y Cecilia Pérez Grovas. Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Constelaciones Films y Televisión, México, 1997.

comercial de la música que por satisfacer el estilo de la propia canción, de tal forma que en la actualidad, en México, se canta todo tipo de géneros de canciones y música, desde los que ya se ha definido como baladas o boleros, hasta la salsa y la cumbia, pasando por el rock, el punk, el pop y muchos más.

CAPÍTULO 2

¿QUIÉN HABLA? ¿QUIÉN ESCUCHA?

SUJETO ENUNCIADOR Y PÚBLICO RECEPTOR EN EL DISCURSO LÍRICO DE LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL MEXICANA

En este capítulo se revisará, con base en el *corpus*, las diferentes disposiciones de la voz de cada canción para que con esos datos sea posible dar una mejor interpretación del poema y su autor, además de la eventual respuesta a los códigos establecidos por la educación sentimental en México.

Se hablará de las bases teóricas que sirvieron como herramienta para hacer un análisis sincrónico y diacrónico de las canciones, a partir de las cuales es posible dar aproximaciones de la experiencia que se genera en el receptor al momento de escucharlas, así como del doble condicionamiento entre autor y receptor que se genera en el circuito de comunicación mediada y que influye en la educación sentimental de cada individuo.

2.1 EL SUJETO ENUNCIADOR

Canta, canta, canta
que tu dicha es tanta
que hasta Dios te adora.

(José Alfredo Jiménez, *Canta, canta, canta*)

En esta estrofa del guanajuatense hay varias cuestiones que desentrañar. Si hay alguien que canta y pide a otro alguien que cante, entonces asumo la existencia de un alguien que al hablar establece la alocución: a este alguien se le llama sujeto enunciador.

Ya en la lírica medieval y áurea se percibe el canto de un sujeto, pero no sólo en las canciones de la lírica popular antigua se escucha la voz de un trovador o de una doncella o de un narrador, sino también en la actual, por ejemplo en las canciones amorosas dirigidas a los amados.

Estos discursos se elaboran gracias a la voz del sujeto enunciador.¹ “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización [mientras que] El discurso es [...] producido cada vez que se habla, [es la] manifestación de la enunciación; [...] Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación.”² Y por ende, “en cuanto [alguien habla] se declara locutor y asume la lengua, [que] implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que se atribuya a este otro. Toda enunciación es explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario”,³ que es quien recibe el mensaje del emisor; si en ese mensaje se habla de un *él*, entonces se le llamará delocutor. Con base en lo expresado por Emile Benveniste, el sujeto que enuncia se llama *locutor*, a quien se dirige se llama *alocutario* y el *delocutor* es de quien se habla.

El locutor o emisor, que es quien construye el discurso, se representa con los pronombres *yo* o *nosotros*; el receptor o alocutario se representa por

¹ Enunciador: [...] es el sujeto de la *enunciación*, es decir, el emisor del *enunciado*, quien se opone al *enunciario* o *destinatario* de la enunciación. Enunciación: Proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo *enunciado*. También suele emplearse como acto discursivo del *emisor*, producido en circunstancias espacio/temporales precisas; acto de utilización de la *lengua* –durante el cual se actualizan sus expresiones–; acto que convierte la lengua en un instrumento para comunicar algo al *receptor*. La enunciación se vincula a los *interlocutores* y éstos son elementos constitutivos de su proceso. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2003, s. v

² Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1977, p. 83.

³ *Ibid.* p. 85.

los pronombres *tú, vos* o *ustedes*, y el delocutor se representa por medio de los pronombres *él, ella, eso*.



Benveniste hace un análisis puntual sobre los pronombres y sus funciones gramaticales dentro del discurso, pero también hay otra clase de palabras que constituyen la enunciación, como los verbos, pero siempre en relación con el *yo* que es el centro de la enunciación.⁴

Según Benveniste, el *yo* es el constructor del discurso, que a su vez, contiene el pronombre personal *yo* y es subjetivo. El *tú* se define a partir de la *no-subjetividad*, entendiéndose la subjetividad “como la capacidad del locutor [*yo*] de plantearse como sujeto”⁵, por lo tanto, el otro es la persona a la que se dirige el *yo*. Y el *él*, para Benveniste, no posee características de persona, pues el *yo* es el encargado de hacerlo presente en el discurso, sea cual sea su entidad, pues no importa su referencia objetiva.⁶

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua; es decir, después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana del locutor, forma sonora que es para un auditor y que suscita otra enunciación a cambio.⁷

⁴ *Ibid.*... p. 86.

⁵ *Ibid.* p. 168.

⁶ *Ibid.*, pp. 168, 173, 176, 183-186.

⁷ *Ibid.* p. 84.

De ahí que el *tú* y el *él* se definan sólo a partir del sujeto enunciador que es el *yo* y es invariable; mientras que a lo largo del discurso, enunciado por el sujeto *yo*, se puede generar las tres alternativas (*yo, tú, él*).

Wolfgang Kayser menciona que en la lírica existen tres actitudes en la voz:

1. Una situación que “se siente” y es expresada por un “yo”, es el espacio de la lírica.⁸
2. En una actitud más dramática en donde las voces “no permanecen separadas [...], sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro [...] La manifestación lírica se realiza en la excitación de este influjo recíproco”.⁹
3. En la épica, “el yo está frente a un «ello», lo capta y lo expresa”.¹⁰
Entonces se habla de un *él*.

Difícilmente, la lírica se puede expresar si no es a través de un *yo lírico*, por eso, en la actual se puede hablar de un *yo lírico* que expresa sus sentimientos y vivencias a un alocutario implícito:

Es mi orgullo haber nacido	a – 8
en el barrio más humilde;	b – 8
alejado del bullicio	a' – 8
de la falsa sociedad.	c – 8

Yo no tengo la desgracia	d – 8
de no ser hijo del pueblo;	e – 8
yo me cuento entre la gente	f – 8
que no tiene falsedad.	c – 8

(José Alfredo Jiménez, *El hijo del pueblo*).

⁸ Ver Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1961, p. 438.

⁹ *Ibid.*... p. 436.

¹⁰ *Idem*.

También es posible encontrar la voz de un locutor dirigida a un alocutario. Un *tú* en función del cual se crea el enunciado:

Oye, te digo en secreto	e – 8
que te amo de veras,	f – 6
que sigo de cerca tus pasos	g – 8
aunque tú no quieras.	f – 6

Que siento tu vida	h – 6
por más que te alejes de mí;	d – 9
Que nada ni nadie	i – 6
hará que me olvide de ti.	d – 9

(Agustín Lara, *Cada noche un amor*)

O un locutor que se dirige a un alocutario y le habla de un delocutor:

Me cansé de rogarle.	a – 7
Me cansé de decirle	b – 7
que yo sin ella	c – 5
de pena muero.	d – 5

Ya no quiso escucharme.	a – 7
Si sus labios se abrieron	d – 7
fue pa' decirme:	b – 5
“Ya no te quiero”	d – 5

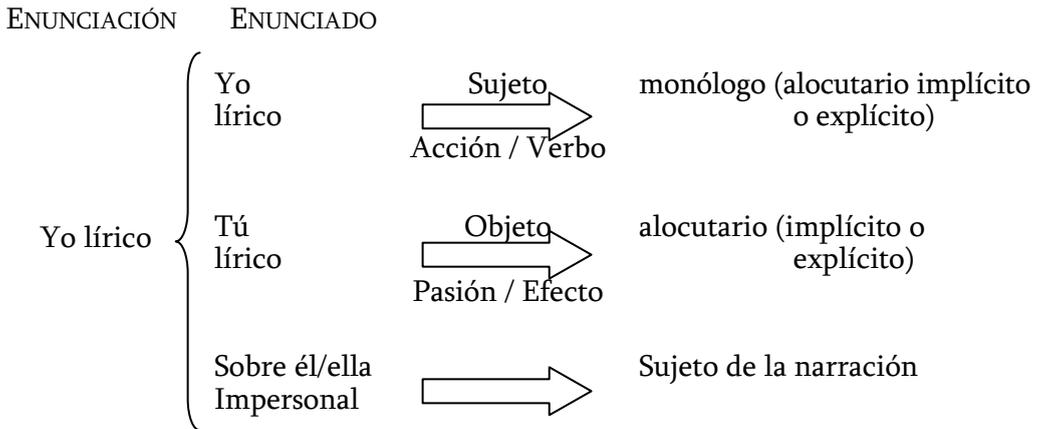
(José Alfredo Jiménez, *Ella*)

A partir de todo esto, se puede establecer la diferencia entre *canciones personales* y *canciones impersonales*. En las primeras se especifica la enunciación de la canción a partir del *yo*, como sujeto enunciador. En las segundas, la enunciación se define a partir de un emisor *él*, cuya voz no se especifica en el texto de la canción, sino que sólo se ocupa de señalar el acontecimiento de ésta; es decir, se trata de una voz que narra la anécdota de la canción.

Por la lejana montaña	a – 8
va cabalgando un jinete	b – 8
vaga solito en el mundo	c – 8
y va deseando la muerte.	b – 8

(José Alfredo Jiménez, *El jinete*)

Para los fines de esta tesis, la clasificación del *corpus* quedaría de la siguiente forma:¹¹



A partir de esta clasificación es posible establecer una diferencia del género del locutor en el *corpus* que concierne a esta tesis y especificar qué canciones están puestas en voz masculina, en voz femenina o neutra.

Para definir esta tarea, fue necesario definir las marcas textuales de las canciones, como indica Mariana Masera.¹² Es decir, el locutor, el alocutario y el delocutor tienen marcas textuales genéricas que especifican la voz de la canción. Por ejemplo:

Mujer, mujer divina,	a – 7
tienes el veneno que fascina en tu mirar;	B – 14
mujer, alabastrina,	a – 7
tienes vibración de sonatina pasional.	B – 14

(Agustín Lara, *Mujer*)

¹¹ Esquema modificado y adecuado a este estudio, pero tomado de Mariana Masera, *La voz femenina en la lírica popular antigua*, tesis de Licenciatura, UNAM-FFyL, México, 1994, p. 19.

¹² *Ibid...*, pp. 40-43

Pero, ¿esta canción contiene marcas textuales inamovibles que me permitan decir que es una canción puesta únicamente en voz masculina? En este caso, contextualmente, se trataría de una voz masculina que se dirige a un alocutario femenino, pero ¿cómo sabemos que no es una voz femenina? Mariana Masera piensa que se trata de un hombre, porque se refiere y se dirige a una mujer, lo que hace evidente la relación heterosexual en la que se ha desarrollado la cultura Occidental.

Masera dice que todas las canciones con marcas textuales como la anterior (Mujer), estarán puestas en voz masculina, de tal forma que si se encuentra una palabra relativa al campo semántico femenino estará puesta en voz de hombre¹³ siempre, al igual que si en una canción hay referencias masculinas, entonces la canción estará puesta en voz femenina, dejando fuera cualquier otro posible tipo de relación amorosa.

Así pues, para definir la voz de las canciones del *corpus* las marcas textuales no son suficiente argumento para decidir el género de la voz. Por otro lado, las marcas contextuales son engañosas y podrían hacer pasar una canción en voz masculina, por femenina:

Una vez nada más en mi **huerto**
brilló la esperanza, la esperanza
que **alumbra el camino de mi soledad.**

Una vez nada más **se entrega el alma**
con la dulce y total renunciación

(Agustín Lara, *Solamente una vez*)

Ésta podría pasar por una canción en voz femenina por elementos culturales tradicionales, como el huerto y la entrega, pero se sabe que es una

¹³ *Ibid.*, p. 20

canción en voz masculina por una serie de datos históricos que tienen que ver con las vivencias del autor.¹⁴

La dificultad de *Solamente una vez* radica en que se puede adaptar a la voz masculina, pero también a la femenina, cambiando el sentido de la canción, que en efecto, habla de la entrega al amado. Por un lado, la canción puesta en voz de Mojica se refiere la entrega del alma a Dios. Por el otro, si la canta un hombre o una mujer en un contexto profano, se trata de una entrega sexual al amado. Este es el caso de una canción andrógina en función del receptor y del contexto en el que se ejecuta.

Otro ejemplo es:

Oye te digo en secreto	e – 8
que [que] te amo de veras,	f – 6
que sigo de cerca tus pasos	g – 8
aunque tú no quieras.	f – 6

Que siento tu vida	h – 6
por más, que te alejes de mí,	d – 9
Que nada ni nadie	i – 6
hará que me olvide de ti.	d – 9

(Agustín Lara, *Cada noche un amor*)

La voz de *Cada noche un amor* es igualmente difícil de definir. Se trata de una canción que también se afecta al ser interpretada por un hombre o una mujer. Nuevamente, aquí las marcas contextuales también pueden ser engañosas, porque ni el léxico empleado en la canción permite la suposición del género de la voz; por ejemplo, *pecho* pudiera pasar como marca contextual femenina con el sentido de *seno*, pero si *pecho* fuera marca sólo en una canción, eso no lo universaliza como marca de género, pues es el lugar predilecto para resguardar los sentimientos amorosos.

¹⁴ “Se dice que esta composición la dedicó Lara a José Mojica (autor y cantante) cuando éste se convirtió en Fray José de Guadalupe... y hasta que es de amor a Dios...” Rodrigo Bazán Bonfil, *Recursos y estructuras literarias en el bolero (Corpus- Apéndice)*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México, 1996, p. 44.

Contextualmente, el receptor podría suponer que se trata de una canción masculina porque, de acuerdo con los códigos del amor cortés, es el hombre quien calla las penas de amor y las soporta. Pero ¿cómo sabemos que no se trata de una mujer? Estos son los dos casos problemáticos, por lo que se clasificaron como canciones andróginas.

En último lugar, la mayor parte de las canciones de este *corpus* están en voz neutra y la mayoría son referidas a los temas de los Dictados tópicos y del Amor; un ejemplo del tema del arraigo a la tierra en voz neutra es:

A mí me gusta más	a – 7
estar en la frontera	b – 7
porque la gente	c – 5
es más sencilla	d – 5
y más sincera.	b – 5

Me gusta cómo se divierte	c – 9
y cómo llevan	b – 5
la vida alegre,	c – 5
positiva y sin problema.	b – 8

Aquí es todo diferente,	c – 8
todo, todo es diferente	c – 8
en la frontera, en la frontera, en la frontera...	b – 13

(Juan Gabriel, *La frontera*)

En este caso las canciones neutras pueden estar en voz de mujer o en voz de hombre. Por ejemplo, algunas canciones de Juan Gabriel, utilizan como recurso discursivo los pronombres para convencer al receptor de lo que se está diciendo:

Donde esté hoy y siempre	a – 7
yo te quiero conmigo.	b – 7
Necesito cuidado,	c – 7
necesito de ti .	d – 7

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

Además, todas las características del *yo* del que habla Benveniste se cumplen en las canciones de Juan Gabriel, pues al parecer, el yo lírico de sus poemas se define a partir de la alteridad, dando lugar al sujeto que es el centro del discurso, quien generalmente, no hace distinciones de género. A excepción de una canción del *corpus* de Juan Gabriel de la que no encontré una variante interpretada por una mujer:

Tú me sabes bien cuidar	g – 8
tú me sabes bien guiar,	g – 7
todo lo haces muy bien tú	h – 8
ser muy buena es tu virtud.	h – 8

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

En el ejemplo anterior, el locutor enuncia el discurso, pero el delocutor define al locutor, a partir de su propia existencia dentro de la enunciación; es decir, la canción está en función del delocutor y el locutor a partir de este. Por otro lado, los argumentos en los que me baso para indicar que es una canción en voz masculina son las marcas textuales de género: la marca femenina en negritas (arriba) y la masculina en cursivas (abajo):

yo te llevo conmigo	b – 7
No me dejes ir <i>solo</i>	f – 7
necesito de ti.	d – 7

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

Se puede suponer que es una canción masculina porque se refiere a un delocutor femenino (buena) y el locutor se define como masculino (solo).

A modo de conclusión, en el *corpus* propuesto se encuentran dieciséis canciones neutras, es decir, se aplican tanto a la voz masculina, como a femenina; ninguna femenina y once masculinas.

A continuación un esquema con los nombres y género de cada canción.

Voz		Masculino	Neutra o andrógina
Dictados tópicos	Agustín Lara	<i>Veracruz, Granada,</i>	<i>Oración caribe,</i>
	José Alfredo	<i>El rey, El hijo del pueblo.</i>	<i>Camino de Guanajuato,</i>
	Juan Gabriel		<i>La frontera, Canción 187, El México que se nos fue.</i>
Del Amor	Agustín Lara		<i>Arráncame la vida, Cada noche un amor, Solamente una vez.</i>
	José Alfredo	<i>Amanecí en tus brazos, Paloma querida.</i>	<i>Si nos dejan.</i>
	Juan Gabriel	<i>Te lo pido por favor.</i>	<i>Costumbre, Gracias a Dios.</i>
La Mujer	Agustín Lara	<i>Mujer, María bonita, Aventurera.</i>	
La Muerte	José Alfredo	<i>El camino de la noche.</i>	<i>El jinete, Oí tu voz.</i>
El Tiempo	Juan Gabriel		<i>Abrázame muy fuerte, Yo no nací para amar. Se me olvidó otra vez.</i>

Emplearé esta herramienta en el análisis, de tal forma que si la canción admite un determinado locutor, ya sea masculino o neutro, puede indicar cuál es el tratamiento y códigos de comportamiento que se establecen en la sociedad mexicana del siglo XX y, por lo tanto, en la educación sentimental que nos rige. Además, la voz definida a partir del yo proporcionará datos sobre la construcción discursiva del yo lírico frente al tú y el él líricos.

2.2 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN.¹⁵

La teoría en el que se basa este estudio de lírica popular es la Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauss; pero es importante saber que ya desde antes, en *Verdad y método* de Hans Georg Gadamer, se proponía una hermenéutica que, al insertarse en la historia, abandonara la reducción tradicional que la oponía al discurso científico de la verdad. Es decir, que no se pensara sólo como el acto de leer, sino como un proceso en el que se genera conocimiento y verdad en el receptor al momento de la lectura.

Otros antecedentes de la teoría de la recepción son la sociología de la literatura, que se basa en el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad. Su objetivo es estudiar las condicionantes sociales de la creación de una obra literaria, pues dicha obra puede reflejar algunos aspectos de la sociedad, porque no se puede hablar de una copia exacta de la sociedad en la literatura, sino que se trata de la relación entre correspondencias y semejanzas entre el hombre y la literatura.¹⁶

Para Jauss era importante hacer una historia de la historia de la literatura y las teorías literarias que habían servido para su estudio, investigación y comprensión; es así como habla de cuatro paradigmas anteriores a la teoría de la recepción que son los siguientes:

1. El paradigma de *la antigüedad clásica* que surge “del humanismo del Renacimiento: la antigüedad como modelo de sistema de normas.”¹⁷

¹⁵ Para una explicación detallada, consulte: Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, UNAM, México, 2001, pp. 55-144. Todo este apartado está basado en el libro señalado. Posteriormente, haré mención del artículo específico de donde tomo la referencia.

¹⁶ Lucien Goldmann, “Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács”, en György Lukács, *Teoría de la Novela*, EDHASA, Barcelona, 1971, p. 183.

¹⁷ Hans Robert Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, UNAM, México, 2001, p. 61.

2. El *historicismo*, en donde “Al canon clásico de los autores antiguos se le contrapuso pronto un canon competitivo de los autores modernos (Shakespeare, Dante, Cervantes). El nuevo paradigma fue el método de explicación histórica.”¹⁸ El historicismo desembocó en
3. La *literatura comparada*, “método que ahora [...] se considera nuevamente moderno, [pero] pertenece en realidad todavía [al anterior] paradigma”.¹⁹
4. La *estilística y la estética inmanente de la obra*. En que “El carácter de protesta de la nueva metodología se caracteriza por una premisa desafiante, de que la aclaración histórica de una obra ya no puede aportar más, sino menos de lo que se puede reconocer de la obra misma como un sistema de lenguaje, estilo y composición”.²⁰ Este paradigma surgió en Alemania, pero ya desde 1913 se desarrolló por la ciencia literaria rusa hasta transformarse en la llamada Teoría Formalista. Por otro lado, el Círculo de Praga también consideraba el mismo objetivo de las teorías inmanentistas, que es reconstruir un objeto (artístico), de tal forma que en esta reconstrucción se manifiesten las funciones de este objeto. La estructura es una representación del objeto. “Consecuentemente el estructuralismo de Praga entiende la estructura de la obra como parte constituyente de la estructura superior de la historia literaria y ésta como un proceso que se origina de la tensión dinámica entre la obra y la norma, de la tensión entre la serie histórica de obras literarias y la serie de normas cambiantes o actitudes del público.”²¹

¹⁸ *Idem*

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 175.

Jauss pensó que el método estructuralista de análisis inmanente para estas fechas (alrededor de 1966) era insuficiente, pues llega a la conclusión de que tanto el estructuralismo como la sociología marxista son incompletas porque les falta las perspectivas de la recepción, se acercan, pero no profundizan en ella, por lo que propone la generación de un nuevo paradigma: la Teoría de la Recepción.

Jauss, en su artículo “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción «burguesa» y la «materialista»,”²² menciona, sobre la sociología marxista, a Walter Benjamin, quien piensa que la obra no debe ser analizada en el contexto en el que fue escrita sino en el contexto en el que es leída; finalmente piensa, que en una obra siempre hay una dialéctica entre un emisor y un receptor.

De estas varias teorías literarias, Hans Robert Jauss toma dos escuelas y las enlaza, (para crear lo que luego llamaría Teoría de la Recepción): el Formalismo Ruso (inmanentista) y el Marxismo (contextualista).²³

Así pues, la Teoría de la Recepción se basa en una conferencia celebrada por Hans Robert Jauss en 1966 titulada “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” en la Universidad de Constanza, Alemania, con la intención de proponer un nuevo método de análisis para la literatura, en donde Jauss dio mayor importancia al receptor y lo que sucede en él durante el acto de lectura. Esta propuesta no subraya el poder del texto, sino la actividad interpretativa del lector, a quien está condicionado

²² Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto...* pp. 89-98.

²³ El paradigma inmanentista es el que se refiere a las teorías literarias que desprecian todos los elementos ajenos al texto, como por ejemplo, el estructuralismo; mientras que las teorías contextualistas, insertan el texto dentro de la cultura y el periodo en el que se desarrolla la obra literaria. Hans Robert Jauss, “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción «burguesa» y la «materialista»,” en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, UNAM, México, 2001, p. 90.

culturalmente. La Teoría de la Recepción concibe los textos como significantes y son los lectores quienes dotan de significado.

Jauss propone en “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, una estética centrada en siete tesis específicas y concretas:

1. La historicidad de la literatura no se reduce al establecimiento de los hechos literarios sino a la experiencia de sus lecturas.
2. La experiencia del lector no pertenece a la psicología sino que puede ser analizada objetivamente a partir de las expectativas históricas de la literatura.
3. El *horizonte de expectativas* de una obra permite analizar su influencia en una audiencia determinada, porque es el sistema de respuesta que esperamos de una obra literaria; además de permitir la ruptura y el cambio en el horizonte de expectativas a partir de obras nuevas, pues cuando una obra es excesivamente defamiliarizadora, rompe con nuestro horizonte de expectativas, haciendo evolucionar el concepto de literatura y la literatura misma.
4. La reconstrucción del horizonte de expectativas permite analizar de manera objetiva cómo se recibía una obra en un determinado momento y así señalar la distancia y los cambios en la recepción de la literatura de manera más objetiva.
5. La estética de la recepción forma series con las obras literarias e historia la experiencia de la literatura, de tal forma que se pueda “conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura.”²⁴

²⁴ Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto...* p. 57.

6. La distinción entre sincronía y diacronía permite una nueva forma de escribir la historia literaria que no sea exclusivamente diacrónica y teleológica²⁵.
7. La función social de la literatura expone que el horizonte de expectativas del lector determina su manera de ver y vivir en el mundo.

La Teoría de la Recepción surge en oposición a los paradigmas anteriores que habían servido como base para el estudio de la filología, y del arte en general; así, Jauss pensó que la historia de la literatura tenía que dejar de ser la historia de los autores y de las obras para ser la historia de las distintas recepciones de las obras existentes, porque el texto es un fenómeno histórico, un documento que da cuenta de un determinado contexto.

Una expresión literaria está escrita en un espacio y tiempo específicos, no se crea ni antes ni después, simplemente es una respuesta al momento histórico al que le toca enfrentarse, por esto es que los cambios de cada género lírico popular mexicano dependen de la intervención que han tenido distintos grupos de receptores a lo largo del tiempo, pues conforme cambian sus horizontes de expectativas, cambian los temas de las obras literarias y viceversa.

La Teoría de la Recepción centra su atención sobre el receptor y no sobre el autor, a diferencia del Estructuralismo, que estudia la obra sin tomar referentes reales.²⁶ La Teoría de la Recepción pasa de la *competencia*,

²⁵ “Teleológico: relativo a la teleología. / Teleología: El término «teleología» fue empleado por Wolf (*Philosophia rationalis sive logica*, III, § 85) para designar la parte de la filosofía natural que explica los fines (telós = fin) de las cosas, a diferencia de la filosofía natural que se ocupa de las causas de las cosas.” José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1981, s. v.

²⁶ “El estructuralismo excluye al mismo tiempo el objeto artístico y el sujeto humano. La obra ni se refiere a un objeto ni es expresión de un sujeto individual, sino que los dos son

entendida como la capacidad del lector para leer o interpretar, al *performance*, el acto mismo de lectura, o sea, se centra sobre cómo actúa un lector cuando lee una obra, ya que una obra no está completa hasta que no es leída.

Reconoce la dimensión social de la literatura, por lo que le interesa más estudiar qué efecto ejerce una obra que cómo está escrita y cuál es el efecto que ejerce el lector en la producción de las obras. Pero, lo que es de destacar es que tal propuesta va más allá de lo diacrónico, pues no sólo se manifiesta en la dinámica del estudio histórico de las lecturas –aquellas que en relación con un texto se suceden a lo largo del tiempo–, sino respecto de las operaciones que implica la lectura y de los modos en que el lector se vincula con el texto.

Ahora bien, y a partir del propio Jauss, su estudio y, en general los que remiten al enfoque diacrónico, son los que se preocupan por insertar los textos en la cultura y la sociedad a través del *horizonte de expectativas*. Entendido como una guía de las operaciones de selección²⁷ y correlación de componentes explícitos e implícitos del texto,²⁸ el concepto de *horizonte de expectativas* sirve para describir el fenómeno de la diversidad de recepciones y para explicar por qué en un momento histórico determinado se advierten

desechados, y sólo queda entre ellos un sistema de reglas”. Adam Schaff, *Estructuralismo y marxismo*, Grijalbo, México, 1976, pp. 24-36.

²⁷ Iser señala que durante el proceso de lectura, los objetos imaginarios, producidos por la mente, forman un eje temporal en el que se agrupan sucesivamente. El eje temporal permite hacer distinciones de oposición en los objetos imaginarios, de tal forma que el lector reconoce sus diferencias. Estas diferencias se marcan en dicho eje, que complementan al objeto imaginario con algo que todavía no tenía, que los distingue de los demás objetos imaginarios. Esto es por una relación de selección, así, a cada nuevo objeto imaginario se adhieren los anteriores por la acumulación de las representaciones mentales. Ver Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, UNAM, México, 2001, p. 124.

²⁸ Este punto quedará inmediatamente aclarado con la definición de *lector implícito* y *explícito* de Iser.

unos trayectos de lectura posibles mientras que no se perciben otros.²⁹ Así, para la línea diacrónica, y de acuerdo con lo planteado por Jauss, si las lecturas cambian es porque lo que cambió fue el horizonte de expectativas.

Entonces, desde el punto de vista teórico, cabe mencionar que los estudios culturales, que en particular discuten y se oponen a las corrientes inmanentistas, se preocupan no sólo por la interdependencia entre la sociedad y el sistema del texto sino por entender el funcionamiento de la experiencia estética del lector dentro de la cultura popular. Para ellos, los espectadores forman parte de *públicos*³⁰ que se constituyen en lo que denominan instituciones interpretativas.³¹ Son éstas, entre las que se hallan desde el discurso de la crítica al de la publicidad, las que ejercen influencia sobre el receptor al hacer que las relaciones que éste vaya a establecer con los textos no se produzcan en el vacío, no se den de manera directa, sino que estén, por el contrario, regidas siempre por las estructuras del poder.³²

2.2.1 EL RECEPTOR³³

Para iniciar este apartado es necesario especificar que Iser hace una selección y definición de lo que es un “lector”; sin embargo, los receptores que ocupan esta tesis son los oyentes de las canciones, para lo cual, he cambiado el término “lector” por el de “receptor”, aludiendo a los oyentes de la lírica popular.

²⁹ D. W. Fokkema *Teorías de la literatura...* p. 181.

³⁰ *Público* es sólo un sector del conjunto de receptores.

³¹ Consulté el Capítulo IV: “Literatura y sociedad I. Teoría marxista”, en José Domínguez Caparrós, *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2004, pp. 55-69.

³² Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* La letra y Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1990.

³³ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto...* pp. 131-143.

La cuestión de la índole del sujeto que realiza el acto de escuchar es, además de la conceptualización del texto, el otro punto nodal de toda la Teoría de la recepción. Por lo general, se trata de un sujeto no empírico, es decir, sin experiencia, un sujeto que se define en el interior del propio texto.³⁴ El receptor (oyente) determina el concepto de literatura (lírica popular) como compromiso, pues la literatura puede ser una forma de compromiso social. Frente a esta postura encontramos otra que se constituye a partir de una noción empírica del receptor (oyente) y que opera con la idea de que existen varias lógicas de acercamiento al texto, varios modos de recibirlo, y para la que la descripción de dichas lógicas y el avanzar en su explicación constituye el objeto de estudio.

Wolfgang Iser habla de la naturaleza del receptor (oyente) y señala que es durante el proceso de escuchar que la obra literaria va asumiendo su carácter específico, pues el receptor (oyente) va construyendo el sentido potencial inmerso en la obra.

La posición de Iser no está tan marcada por la cuestión de la historia como es el caso de Jauss sino que, más cercano a la semiótica, intenta formular el problema de la recepción desde la textualidad. Con Iser el acto de escuchar se convierte en un eslabón en la historia de la recepción de una obra por parte del público, busca explicar la interacción entre texto y lector, y en general apunta al proceso de comunicación literaria. Para Iser una teoría de los textos literarios no puede mejorar sin incluir al receptor (oyente).

³⁴ El lector empírico o ideal es un término que se refiere al lector que “representa una imposibilidad estructural de la comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código del autor”. *Ibid.* p. 133.

Para ello, describe un *lector implícito*, al que yo llamaré *receptor (oyente) implícito*. Distingue en ella los dos polos: el artístico (el texto creado por el autor) y el estético (la realización cumplida por el lector).

En cuanto a la definición del lector, dice que el *receptor (oyente) implícito* “no posee ninguna existencia real, pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles [receptores (oyentes)] como condiciones de recepción. Por consiguiente, el [receptor (oyente)] *implícito* no está fundado en un estrato empírico, sino en la estructura misma del texto.”³⁵ El *receptor (oyente) implícito* se entiende como una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, de modo que no es más que el acto de escuchar incluido en el texto (la canción), por su parte, “el rol del [receptor (oyente)] se determina como una estructura del texto y como una estructura del acto.”³⁶

Por su parte, el receptor (oyente) *explícito* está determinado social e históricamente. La participación del receptor (oyente) para Iser debe ser real y creativa, donde prevalezcan sus actos imaginativos y así le permitan encausar la acción de escuchar, para que el receptor (oyente) pueda resurgir modificado después de culminada dicha acción porque, según Iser, se puede suponer una lectura ideal proyectada por un receptor (oyente) ideal alejados ambos de la realidad o del acto de escuchar empírico, pero para él, definitivamente, debe existir una complementariedad entre texto y receptor (oyente), convirtiéndose las respuestas del receptor (oyente) en el eje de la recepción.

³⁵ *Ibid.*, p. 139

³⁶ *Idem.*

Iser y Jauss comparten, en cierto modo, una visión de ruptura y modernidad de la literatura. Por lo que se puede decir que ambos plantean que el efecto, así como los distintos tipos de receptores (oyentes) y el *horizonte de expectativas* que puede plantearse a través de la lectura determinarán la recepción de ésta, es decir, cada receptor (oyente) tendrá una respuesta y un efecto propio y diferente al de otro receptor (oyente).

La teoría de Jauss es pertinente por el marcado carácter histórico de su propuesta, además de la implicación metodológica que admite un doble análisis: sincrónico y diacrónico³⁷ a un tiempo. Sincrónico porque permite desentrañar el efecto estético de la obra sobre su lector actual, y diacrónico porque leemos y escuchamos relacionando una obra con las que hemos leído o escuchado anteriormente. Además, porque permite repasar una historia de los efectos y porque creamos una tradición de recepciones. La tesis de Jauss no sólo permite recuperar la memoria histórica, sino ser capaces de pensarla críticamente a partir de la consideración básica de que toda obra responde a una pregunta que no se resuelve en la intención del autor ni se recapitula por entero en el decurso lineal de la tradición.

2.3 EDUCACIÓN SENTIMENTAL

En esta sección, para iniciarla, cabe preguntarse: ¿cuál es la historia de amor que se recuerda más fácilmente? Es muy probable que la memoria traiga a cuento *La Cenicienta* o *Romeo y Julieta*. Si se piensa en tres canciones de amor, ¿cuáles serían? Se puede inferir que entre ellas hay un bolero, una canción ranchera y, por supuesto, alguna que sea del gusto propio del

³⁷ En el estudio diacrónico hay que entender la lengua como un sistema funcional en el cual los cambios no deben ser considerados de forma aislada sino, como dice Jakobson, “en función del sistema que los sufre”. Giulio C. Lepschy, *La lingüística estructural*, Anagrama, Barcelona, 1966, p. 125.

receptor. Finalmente, ¿hay deseos de casamiento en la sociedad actual? Con el temor a equivocarme y, dependiendo de las generaciones, esta pregunta es la más difícil de aseverar, pero socialmente, el hombre necesita vivir en comunidad, por lo que es factible que desee compartir su vida con alguien y vivir lo más establemente que pueda y el mayor tiempo posible con una pareja.

Ahora bien, la historia de amor y las canciones no se recuerdan de manera fortuita, sino que son historias y canciones que “están ahí”, en el inconciente colectivo, formando parte del imaginario cultural mexicano, en particular, y de Occidente, en general.

Sobre el último cuestionamiento, el de los deseos de casamiento, son las normas morales y códigos de comportamiento de nuestra sociedad los que nos condicionan y las principales causas por las que queremos compartir y vivir con una pareja por el resto de nuestras vidas. Las tres preguntas anteriores sirvieron como parte de un guión para entrevistar a un grupo de gente y definir cómo es la educación sentimental en México del siglo XX. Los sujetos que examiné fueron 5 hombres y 5 mujeres de entre 25 y 30 años de edad. Todos con estudios universitarios y de clase media en la Ciudad de México y Puebla. La posición que adquirieron los entrevistados fue la de una atmósfera seria y, en algunos puntos se sintieron intimidados y curiosos de saber el motivo por el cuál les hacía preguntas relativas al amor. Los entrevistados rieron, discutieron y se mostraron cooperativos y gustosos de responder a las interrogantes, sobre todo porque siempre se refirieron a alguna de las respuestas con su vida personal.

Y, entonces, ¿qué es la educación sentimental mexicana? Tomo textualmente la definición que hice en la justificación del *corpus* de esta tesis:

[Es] uno de los aspectos de la cultura que se constituye de los hábitos personales, costumbres grupales y las formas de comportamiento que ejercen los hombres y las mujeres dentro de la sociedad y más específicamente, son las formas en que se construye la idea de amor, de enamoramiento y de cómo actuar y relacionarse amorosamente con una pareja. Casi siempre, tomando como paradigma la relación heterosexual, herencia del amor cortés y del Romanticismo.

Dichas formas de comportamiento se basan en valores, ya sean morales, religiosos, sociales, políticos que se forman respondiendo al contexto en el que se vive, por lo que, aun cuando varían de generación en generación, conservan un fondo común, una serie de características similares.

Por principio de cuentas, es necesario decir que la cultura se genera por el desarrollo de una sociedad; es decir, se edifica con las relaciones que mantiene el hombre con su entorno. Uno de esos aspectos es la educación sentimental, o sea, la relación del hombre con las formas de pensar el amor y los vínculos interpersonales que se desprenden de esa idea de lo amoroso.

Ahora bien, este aspecto de la cultura –el de la idea de amor– que se tiene en una determinada sociedad, se forma de los hábitos personales, en otras palabras, es *a posteriori*, pues depende de la experiencia personal de cada individuo. Por ejemplo, en una situación hipotética ideal, supongamos la existencia de un recién nacido de sexo masculino, se trata de un niño deseado y planeado. Él aprenderá a amar porque su madre lo alimentará, le dará los cuidados necesarios para que sobreviva, lo arrullará, lo mantendrá cerca de ella para darle calor.

Procedimientos básicos que ella, por un lado, trae *a priori*, y por el otro, a su vez, los aprendió de su madre. El niño, al crecer aprenderá a amar por y a su madre, a su padre, a su familia y a sí mismo. En la escuela aprenderá a amar a sus amigos y maestros. También, por cómo se desarrolla

la idea de amor en su familia, es que él aprenderá y la repetirá al relacionarse con una pareja.

Pero cabe hacer aquí una reflexión: ¿qué es la familia? No desde el punto de vista jurídico o histórico, sino más bien desde el punto de vista ontológico y del amor. Porque el ejemplo anterior hace alusión a una familia feliz, padre, madre e hijo varón, José, María y Jesús, el ideal de familia. La imagen de este ideal también es parte de la educación sentimental y se basa en el paradigma que mencioné (La Sagrada Familia). En contraste, las familias que salen del modelo ideal son marginadas o ha pasado tiempo en que se asimilen y se vuelvan parte cotidiana de la sociedad, como el caso de los padres divorciados, las madres solteras, las parejas homosexuales o las que viven en unión libre.

Entonces, y de acuerdo en cómo se maneja la idea de amor en la familia, el individuo la proyectará en su exterior y, por lo tanto, se puede hablar de las costumbres grupales, en donde cada individuo se relaciona socialmente, primero como aprendió en casa y después como aprendió en la escuela. Sin embargo, en la sociedad, los códigos de comportamiento se hacen más rígidos y se establecen de tal manera que forman leyes, normas y costumbres morales que *no* se deben romper, porque si eso sucede, la sociedad señala al infractor y lo condena, pues a cada error-infracción, corresponde un castigo: la cárcel, el deshonor, la marginación.

Así pues, el niño del ejemplo, *a posteriori* se relacionará con una pareja de acuerdo a lo que amorosamente entiende por enamoramiento, generalmente una mujer, con la que pueda repetir los patrones establecidos en su casa, primero, y los de la sociedad, después; porque en caso de que escogiera a una persona de su mismo género, sería señalado y enjuiciado, para terminar en las márgenes de la sociedad, pero ¿por qué? ¿No se ha

hablado tanto del amor homoerótico en la Antigua Grecia que se extendió a Roma? ¿Por qué cambió? Cuestiones históricas que no son pertinentes en este momento lo señalan.³⁸ Baste escribir que la norma es básicamente herencia judeocristiana y como ley religiosa, está hecha para transgredirse, de tal forma que la ejecución del poder aparece y entonces nos encontramos ante una situación hegemónica, en donde los grupos de poder lo ejercen sobre el infractor.

Así pues, y generalmente, el niño del ejemplo tendría que seguir los parámetros establecidos por la moral occidental y enamorarse de una mujer. ¿Cómo habría de conquistarla sin romper las normas?

1. Conforme su familia le enseñó.
2. Conforme la sociedad le enseñó.

Pero hay una serie de comportamientos y rituales que seguir durante el enamoramiento y llegar a su cumbre, que es el matrimonio y la reproducción de la especie, cabe preguntarse ¿cuáles son las hazañas que se debe realizar, actualmente, para conquistar a nuestro amado?

De aquellos rituales “institucionalizados” el sujeto del ejemplo habría de hacer lo que su experiencia y la sociedad le han enseñado. Pero ¿por qué el sujeto del ejemplo actúa de determinada forma? La respuesta es que hay un bagaje que pesa de costumbres y prácticas anteriores. Estos son:

1. La Edad Media sigue estando vigente. Tan vigente que el término caballero es del siglo XII y reúne las características específicas que aún marcan a un caballero como un hombre valiente, atractivo, benévolo, piadoso y otros adjetivos que privilegien su figura; una

³⁸ Recomiendo que se revise el libro de Gregory Woods, *Historia de la Literatura gay*, Akal, Madrid, 1998.

dama es una mujer hermosa, sensible, compasiva, virginal, cándida y otros adjetivos que privilegien su figura.

2. La filosofía romántica del amor consolidó la idea del amor trágico.

Así pues, es como nos enamoramos en Occidente. Las principales influencias son la filosofía platónica, la judeocristiana, el amor cortés y el Romanticismo, con todo esto se creó una imagen neta de cómo debe ser un caballero, un hombre y cómo debe ser una dama, una mujer. Pero ¿qué pasa con quienes no cumplen con el canon establecido?

He clasificado tres pares parejas, de tal forma que haya equilibrio entre la visión de los diferentes tipos de mujeres y hombres y no la polarización de la mujer santa o puta³⁹ ni la de los hombres galanes o bravucones.

2.3.1 Cenicienta y el Príncipe Azul (los modelos de mujer y hombre ideales)

Hay dos principales fuentes de donde se aprende esta historia: de Walt Disney y la versión escrita de los hermanos Grimm. Este cuento mantiene diferentes versiones, pero la historia de la Cenicienta ha perdurado a través de los siglos, primero, gracias a la tradición oral y después, por la historia en sí, que permite a los receptores tener un modelo ideal que alcanzar; de esta forma, podemos encontrar libros, películas, telenovelas o canciones con la misma fórmula, pero con nombres diferentes y en distintas épocas.

Cenicienta es una doncella (lo que hace alusión a que es virgen) que fue despojada de su riqueza y linaje por un personaje antagónico que es su madrastra; es una jovencita virtuosa, pues además de realizar los quehaceres

³⁹ María del Carmen Peza, *El bolero...*p. 369 y Ana María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste...*pp. 82 – 110.

domésticos, es hermosa, buena, fiel, incapaz de mentir u ocasionar daño a sus semejantes, perdona, no guarda rencores. Es la mujer que la Edad Media designa como el paradigma a seguir: bella espiritualmente y adornada con belleza externa, como la Virgen.

En el extremo está la madrastra, que generalmente, si es bella, sólo lo es en el exterior; o sea, su belleza es un disfraz para ocultar su verdadero ser lleno de maldad y fealdad. Se trata más bien de una bruja que en su ser contiene toda la malevolencia de una mujer.

La figura femenina de la Cenicienta continúa siendo paradigma en cuanto a modelo estético de belleza y moral se refiere, es el cuento esencial por antonomasia; Cenicienta es el modelo de mujer objeto que espera. Se mantiene de forma pasiva ante la relación amorosa. Es ella la que tiene que ser seducida y no viceversa. Si a esto agregamos el ingrediente decimonónico, la tragedia, veremos que la heroína mantiene las mismas virtudes, pero con otros nombres como *María* y *La dama de las camelias*, entre otras, hasta el siglo XX.

El modelo de la mujer ideal actual en México no se aleja mucho de las características cenicientiles. Veamos un ejemplo en la lírica popular mexicana:

Perfume de gardenias tiene tu boca,
bellísimos destellos de luz en tu mirar.
Tu risa es una rima de alegres notas,
se mueven tus cabellos cual ondas en la mar.

Tu cuerpo es una copia de Venus de Citeres
que envidian las mujeres cuando te ven pasar.
Y llevas en tu alma la virginal pureza,
por eso es tu belleza de un místico candor.

(Rafael Hernández, *Perfume de gardenias*)

La canción está dirigida a un alocutario femenino, eso es posible saberlo porque hay una comparación entre el amado y Venus, en caso de que fuera un hombre es más fácil hacer una analogía con Adonis o Ganímedes, además hay una comparación con las “demás” mujeres. Ahora bien, las gardenias son flores que simbolizan la inspiración, en este caso es la voz del yo lírico la que enuncia cómo es el aliento de la amada. En la primera estrofa se encuentra la descripción del alocutario, quien expide un olor agradable a gardenias, pero además sus ojos son hermosos y brillantes, la risa y el cabello también, para el locutor son perfectos. Y sin embargo, la siguiente estrofa es la manifestación explícita de una cenicienta, pues dice que es bella, tanto como Venus, la diosa del amor y la belleza, es por eso que las demás mujeres, al ser ella tan hermosa, la envidian, sin que pueda hacer nada; hay que recordar que las mujeres bellas, además, también son las favoritas de los dioses. Finalmente, se nota la relación entre virginidad, mística y belleza. La virginidad del alocutario es lo que le otorga belleza. Esta canción es un ejemplo de la idealización de la figura femenina en el México actual.

Así mismo, la visión ideal de la figura masculina también está polarizada en el príncipe gallardo, bello y valiente, frente a la del brujo o el *lobo feroz*. En la primera encontramos características y códigos muy bien identificables que pertenecen al Amor Cortés de la Edad Media. Mientras Cenicienta espera llorando, barriendo, hablando con los ratones, el Príncipe Azul se convierte en el sujeto de la relación. Él es quien enamora, quien seduce y salva a la doncella de las garras del mal, representado por un dragón, o como ya vimos, la bruja o la madrastra. El modelo del Príncipe Azul se basa en las características del héroe, del caballero, en otras palabras,

uno de los favoritos de los dioses o de Dios, dependiendo de la cultura de la que se trate.

El ideal del caballero surge de los pueblos bárbaros, especialmente los celtas y germanos, quienes pensaban que el medio para acceder a lo sagrado era a partir de la muerte en combate. Esta filosofía es la base del ideal guerrero tan característico de la Edad Media; sin embargo, el ideal caballeresco tiene sus más remotos orígenes en el ejército de arcángeles, los caballeros en la tierra son sucesores de los ángeles en torno al trono de Dios.⁴⁰

Pero, ¿cuál es el tratamiento que debe dar el Príncipe a Cenicienta? Con base en los códigos cortesés, y como en la mayoría de los casos, la mujer o era tratada con misoginia o idealizada hasta convertirse en la inspiración del caballero y situarla por encima de éste.

Así, tenemos a un príncipe héroe que en todos los casos es bello, galante, valeroso, salvador y, por supuesto, sujeto activo, siempre es quien lleva la iniciativa en la relación amorosa. Nuevamente, en la actualidad, el ideal del hombre no se aleja de la concepción caballerisca del ser hombre y, en México, además de tener las características cortesés, se añade la bravuconería que en muchos casos es un atributo y no una desventaja. En la lírica popular actual:

Por la lejana montaña	a – 8
va cabalgando un jinete	b – 8
vaga solito en el mundo	c – 8
y va deseando la muerte.	b – 8
Lleva en su pecho una herida	d – 8
va con su alma destrozada	a – 8
quisiera perder la vida	d – 8
y reunirse con su amada.	a – 8

⁴⁰ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 2001, p. 87.

La quería más que a su vida	d – 9
y la perdió para siempre	b – 8
por eso lleva una herida,	d – 8
por eso busca la muerte.	b – 8

Con su guitarra cantando	e – 8
se pasa noches enteras	f – 8
hombre y guitarra llorando	e – 8
a la luz de las estrellas.	f – 8

Después se pierde en la noche	g – 8
y aunque la noche es muy bella	f – 8
él va pidiéndole a Dios	h – 8
que se lo lleve con ella.	F – 8

(José Alfredo Jiménez, *El jinete*)

Como ya se mencionó anteriormente, desde la Edad Media y bajo los códigos cortesos, es el caballero quien oculta sus penas de amor. En este caso, el alocutario es un hombre que concuerda con las características del Príncipe Azul; para José Alfredo Jiménez es un jinete solitario que, desde el contexto de la canción, parece ser muy valiente al estar solo con sus penas y sin ningún tipo de temor ante la muerte. Lleva heridas en el corazón, se desangra de amor, pero la meta es el volverse a encontrar con su amada, a quien le es fiel a pesar de la muerte.

Es difícil desprenderse de los modelos ideales en la cultura occidental, pero no corresponden con las relaciones actuales, por lo que el generar estereotipos como el de la Cenicienta o el Príncipe Azul en la lírica popular, por ejemplo, ocasiona problemas sobre el cómo llevar una relación en las parejas que no se identifican con esa “pareja ideal”. En la vida real, las relaciones se parecen más a la pareja que a continuación presento:

2.3.2 Calixto y Melibea

Son los antihéroes que se oponen a los modelos ideales de la Cenicienta y el Príncipe. Mientras el amor de los perfectos es inmaculado y virtuoso, el de Calixto y Melibea es originado por la magia de la Celestina.

Pero me interesa contraponer la imagen ideal del amor casto de la Cenicienta con los amores “pecaminosos” de Melibea porque son estos antihéroes los que actúan como humanos. Es decir, mientras que Cenicienta y el Príncipe son planos en cuanto a matices sentimentales, Calixto y Melibea se llenan de pasión y exploran los terrenos de la belleza y el amor carnal, no sólo en el plano espiritual.

La belleza de Melibea es la prototípica de la mujer Renacentista y coincide con la de Cenicienta: según Calixto es de cabellos rubios y ojos verdes, dulce... corresponde pues, a las cánones estéticos y morales de la época que hemos definido anteriormente con Cenicienta; pero, en una historia que se acerca más a la realidad ¿es posible confiar en las mujeres? Y además ¿los hombres son tan valerosos? En el caso de las características de Calixto, es un hombre que se asume *melibeo*, es decir, hereje, esto da la idea de un *galán* que para lograr lo que desea, está dispuesto hasta a abandonar su fe.

En esta historia hay conflictos de acuerdo a la visión de la mujer y su belleza, que aquí es seductora. Una belleza que es capaz de generar envidia entre las demás mujeres, como en *Perfume de gardenias*, pero también rivalidad entre los hombres.

El último par de modelos no se ajustan a los parámetros propuestos anteriormente. Como ya se vio, el ideal son la dama y el caballero, en un papel más humano está la pareja de Calixto y Melibea, con defectos y virtudes, los modelos de pareja no se rebelan en contra de las leyes

establecidas, pues responden a los códigos amorosos impuestos por la sociedad.

2.3.3 Ganímedes y Safo

La última pareja que tomaré como modelo es la de Ganímedes y Safo, no porque hayan sido amantes, sino porque son los representantes homoeróticos clásicos.

La dificultad para encontrar una pareja homosexual ideal es difícil, porque por ejemplo, el mito del andrógino no remite a un amor homosexual, sino más bien asexual, porque se refiere al amor que existe entre almas que se complementan.

La figura clásica de Hermafrodita tampoco llena esos espacios, pues a pesar de tener ambos sexos, no se puede hablar de una relación homoerótica. Así que elijo a dos de los personajes de la literatura clásica griega, uno ficticio y la otra histórica, para ejemplificar este apartado.

Como ya he explicado anteriormente, el amor que rompe las normas morales establecidas por la sociedad es rechazado y marginado por no adaptarse a las costumbres tradicionales. A lo largo de la historia se ha demostrado que las relaciones homosexuales en algunos periodos son más aceptadas que en otras y es posible seguir un modelo de relación ideal. Por ejemplo, en la Antigua Grecia es bien sabido que las prácticas pederastas eran parte de la vida cotidiana y mantenían también códigos ritualizados que de alguna forma, permitían el desarrollo de la educación sentimental entre amantes del mismo género.

Sin embargo, en la Edad Media se limitó esta opción de relacionarse debido al fuerte impacto de la religión cristiana que impide la relación

homosexual y la condena como pecado, aunque le faltó justificar la fuerte relación entre David y Jonatán y Ruth y Noemí, por ejemplo.

Más tarde, en la época del Renacimiento, parece que hay un nuevo rango de tolerancia que vuelve a decaer en el Barroco y en el siglo XIX, de nuevo bajo preceptos religiosos. Este aspecto es muy importante, porque es principalmente la institución de la Iglesia católica la que no ha querido aceptar otro tipo de relación, argumentando la perpetuación de la especie y la sin razón.

En fin, lo cierto es que no hay un paradigma o modelo de lo que puede ser una relación homosexual porque, en efecto, son otros los comportamientos y otras las visiones del amor que se puedan tener. Es por eso que la educación sentimental ha condenado, por ejemplo en la lírica popular, muchas de esas relaciones y es también el motivo por el cual fue difícil encontrar las voces líricas de los sujetos enunciadores en cada canción, porque lo que suponía era una canción puesta en voz masculina, como *Mujer* de Lara, nada impide que preguntemos ¿por qué no podía ser cantada por Safo?

La androginia de la lírica popular es inmanente. En específico las canciones de amor son canciones que todos pueden cantar y no pertenecen a un género en particular, a menos que el género del locutor y del alocuatrio sea muy evidente. Por demás está ejemplificar con una canción de amor...

En conclusión, la pareja ideal y su pináculo, el matrimonio, son un prototipo establecido que no concuerda con la realidad. Por el contrario, casi siempre la pareja es opuesta al paradigma establecido. A diferencia de algunos países como España, en donde se piensa reestructurar cuentos tradicionales tan antiguos como el de *La Cenicienta*, o en general de hadas, porque aparecen códigos sexistas que, en efecto son anacrónicos, es una

equivocación porque no se pondrá a lograr. Sería mejor educar a los niños con la capacidad de discernimiento para que sepan que el amor es una elección y que en ella se ejerce la libertad; se darían cuenta de que no se enamoran por seguir arquetipos distorsionados, sino que pueden disfrutar de un tradicional y buen cuento, que no tiene nada que ver con su realidad, pues enamorarse es electivo, no decisivo.

2.4 LA *PERFORMANCE*

Dentro de los estudios filológicos de lírica popular no hay una clara investigación sobre el tema de la acción de la canción y el impacto que ejerce sobre los receptores. En este apartado haré una aproximación al *performance* del *corpus* que analicé, pero en este caso no es el *corpus* escrito el que tomaré en cuenta para hacer el análisis, sino un *corpus* sonoro-fijo (es decir, grabaciones) con el que se podrá observar las diferencias de cada una de las variantes a tratar.

Es verdad que para realizar un análisis puntual sobre la experiencia estética del receptor ante la acción del *performance* es necesaria su presencia *in situ*. En este caso, como no es posible acceder a las interpretaciones de dos de los autores analizados, es necesaria la recreación del ambiente a través de instrumentos mediáticos como las cintas, los discos o los videos de los cantautores, además de sus intérpretes, con quienes sí es posible presenciar la ejecución de la canción.

Fue necesario hacer este apartado porque las distintas variantes del *corpus* que presento pueden cambiar en el aspecto musical e interpretativo, o sea, puede ser que *Arráncame la vida* en un principio, debido a la música y la interpretación, tenga un carácter dramático, pero si al final del siglo XX se renueva y se adapta a una nueva instrumentación ¿corrompe la esencia de la

canción? En este caso, en *Arráncame la vida*, en la versión de tango (Sarelli) o la *pop* (Lucero), la unidad temática principal seguirá siendo la despedida inminente de los amantes. Pero, ¿qué hay detrás de la gestualización de cada uno de los intérpretes?

En la *performance* de las canciones es posible encontrar un doble condicionamiento entre el autor y el receptor; es decir, “yo autor” *creo* para satisfacer necesidades propias, pero también “mi creación” está pensada para “ti receptor”. *Mi* obra se basa en una serie de códigos que sirven para interpretar la realidad subjetivamente. Por otro lado, “yo receptor” acojo “tu obra”, la decodifico, *me* identifico o no con ella y la aprehendo o la deshecho.

Y regresa el circuito: “yo autor” *he* notado que *te* gusta mi obra; por lo tanto, *mi* nueva creación se delimitará a los códigos que “tú receptor” conoces bien y has hecho parte de *tu* cotidianeidad. “Escribo” de la forma que reconoces para que siempre *me* aprehendas.

Este circuito habla de que el autor y el receptor están inmersos en un ambiente cultural que los condiciona para que entre ellos haya un diálogo en el que intervienen, también, los medios masivos con la función de transmitir la comunicación. Y ¿cómo se lleva a cabo este diálogo y cómo se significa la canción en la *performance*?

En general, el sentido denotativo de la canción es el textual; es decir, en el *corpus* se puede encontrar canciones relativas al amor, la tierra y el arraigo, la muerte, etc, por lo que están clasificadas denotativamente por el tema al que se refieren.

Mujer de Lara, denotativamente, habla sobre una mujer con determinadas características. Llanamente, el texto indica en la voz del locutor, que hay una mujer cuya belleza sólo se equipara con su capacidad

de seducción. Es posible conocer los atributos de esa mujer por una serie de símbolos que los receptores poseen *a priori*, por lo cual, se reconocen e interpretan en un sentido “literal” las imágenes y comparaciones que el autor utiliza en la canción, por ejemplo:

Tienes el perfume de un naranjo en flor, D – 12
 el altivo porte de la majestad; B – 12
 (Agustín Lara, *Mujer*)

Una imagen de fácil interpretación. Esto es, en sentido “literal”, remite a que la mujer de la canción tiene un aroma dulce, a azahar, fresco, joven, cítrico..., a naranja. Se encuentra aquí el significado denotativo de la canción, es decir, el textual de la canción escrita y, tal vez leída o recitada, sin mayor *teatralidad* que la posible entonación de quien la enuncie.

Pero es el significado connotativo el que importa en este apartado, pues es el que se relaciona intrínsecamente con el asunto del *performance*. Paul Zumthor dice sobre el *performance* en la lírica que:

[Es] la acción vocal por la cual el texto poético [es] transmitido a sus destinatarios. La transmisión de boca en boca opera literalmente el texto; lo efectúa. La *performance* transforma una comunicación oral en un objeto poético, confiriéndole la identidad social en virtud de la cual es percibido y reconocido como tal. La *performance* es por tanto constitutiva de la forma... [Incluye] palabras y frases, sonoridades, ritmos, elementos visuales.⁴¹

En efecto, como dice Zumthor, la *performance* es la ejecución de la canción y todo lo que implica: música, luces (si son pertinentes), gestos del intérprete, vestuarios, etc. Yo añadiría un aspecto más, que Zumthor toma

⁴¹ Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada, Madrid, 2006. pp. 40-41.

en cuenta⁴² pero no desarrolla por completo como parte del *performance*, sino como consecuencia del mismo, y es la actitud y experiencia del receptor frente al *performance* o, en este caso, de la ejecución de la canción; porque el receptor, conjuntamente al intérprete está ejecutando la canción a un tiempo, justo en el momento que la escucha, porque en su mente la está repitiendo o, más aún, la enuncia; es decir, el receptor otorga significado a cada uno de los fonemas, palabras, versos, canciones, música, intérprete, luces, porque es un sujeto pensante y sensitivo.

Con esto me refiero un poco al acertijo del árbol caído en medio de la nada, si no hay nadie que lo escuche, entonces ¿existe el sonido? La canción, al ser ejecutada por el intérprete, adquiere cuerpo y significado a través de los sentidos del receptor y esto completa el *performance*.

Así mismo, es importante resaltar la actitud y experiencia del receptor, pues como dice Zumthor:

La ocasión, incluso furtiva y discreta, se integraba en la *performance* y contribuía a darle sentido. Esta es una regla absolutamente general que obedece a la naturaleza de la comunicación oral: el tiempo de integración connota toda *performance*.⁴³

Acertadamente, Zumthor habla del tiempo en el que se desarrolla el canto y las conductas que tomará el receptor en el momento de escucharlo. Por ejemplo, en una situación hipotética, un sujeto x despierta como cualquier otro día y en el camino a su trabajo, escucha *Ella* de José Alfredo Jiménez; seguramente, en él no producirá efecto alguno; en su mente, el sujeto x dejará pasar la experiencia y se enfocará en las posibles soluciones a

⁴² *Ibid*, p. 46.

⁴³ *Idem*.

los problemas más próximos que tenga, o bien, simplemente, puede abstraerse en su pensamiento.

Pero existe una contraparte: en un segundo contexto cambia radicalmente la recepción de la misma canción si el sujeto x es de sexo masculino heterosexual y acaba de ser abandonado por su pareja. Seguramente, seguirá los pasos a seguir por el manual josealfrediano que indica *Ella* para enfrentarse a una situación de duelo como la que se presenta.

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

(José Alfredo Jiménez, *Ella*)

En ese caso, el significado connotativo de la canción es contextual, la canción trasciende a la escritura, se vuelve casi *materia* sonora e impacta en el receptor de manera contundente.

Aún si el *performance* es mediado, ya sea por una cinta, video o disco, la música, al ejecutarse, se vuelve casi tangible, trastocando los sentidos del receptor. En *strictu sensu*, el significado denotativo de la canción no se altera en el acto de enunciarla; por ejemplo,

Háblame de ti,	a – 6
cuéntame de tu vida	b – 7
sabes tú muy bien,	c – 6
que yo estoy convencido [ida]	b – 8
de que tú no puedes,	d – 6
aunque intentes olvidarme.	d' – 8

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

Es un hecho que la anécdota relatada en *Costumbre* puede pasar en cualquier tiempo y espacio y que, en el momento de ser enunciada, no tiene por qué sufrir algún cambio: lo mismo da que el sujeto de la enunciación sea Juan Gabriel o Rocío Durcal,⁴⁴ la canción tiene significado por sí misma y basta que alguien la pronuncie para que sea. Pero los gestos y el sentimiento con el que canta cada intérprete la canción contribuirán a su impacto, a que sea o no aceptada y aprehendida por los receptores.

Esto sucede en los tres autores analizados y las variantes sonoras tomadas en cuenta, en donde la importancia del cambio de significado de la canción radicó en los arreglos musicales y adaptaciones hechas para un intérprete en particular, incluidos un tiempo y un espacio específicos. También es necesario reflexionar sobre la libertad de creación de los artistas en el último cuarto de siglo. Parece ser que la carencia de una corriente literaria que imponga las características del cómo hacer una escritura es la causa principal de que las ideas se dispersen y el artista tenga que, o volver a estructuras poéticas anteriores (en el caso de los poetas cultos) o, por el contrario, crear formas nuevas sin reglas aparentes, recurriendo a los acentos, como en el caso de Juan Gabriel, que si bien son importantísimos para la melodía del poema, también es cierto que la musicalización de la canción puede afectar, no sólo los acentos, sino también el sentido.

Este fenómeno puede afectar el humor del receptor que escuche el *performance* de la canción. En el caso de Juan Gabriel se hallan canciones con esa técnica, en que a la hora de leerlo es uno y al escucharlo es otro, el receptor se encuentra ante un texto con determinados acentos prosódicos o rítmicos, que cambian a la hora del *performance*.

⁴⁴ Ver los anexos al final de la tesis, tanto el *corpus* escrito, como el sonoro aclararán este punto.

Abrázame que el tiempo pasa	9 – H	2, 6, 8
y él nunca pé rdóna,	6 – i	1, 2, 5
ha hecho estragos en la gente	8 – j	1, 3, 7
como en mi pé rsóna.	6 – i	1, 3, 5

/abra'same kel tjē'mpo pā'sa
 ye'l nuŋka pē'rdona
 ae'coestra'gos enla ge'nte
 komoen mī'pē'rsona/

En realidad, si el receptor lee esta estrofa de *Abrázame muy fuerte* sin haberla escuchado antes alguna vez, denotativamente, creará que el acento del segundo y cuarto versos caerían en el quinta sílaba, y así está marcado en el análisis del *corpus*; pero el hecho es que en la ejecución de la canción, la sílaba acentuada es la cuarta, no por el acento de la rima, sino por el ritmo de la música que obliga al intérprete a alargar la primera vocal en esas palabras (*perdona* y *persona*). Es por eso, por la musicalización, que una canción de Lara en voz de Jorge “Che” Sarelli contrasta al escuchar la misma en voz de Lucero; porque además, ese arreglo musical está pensado para ese intérprete en especial y para ser dirigido a un público con las mismas características.

Por tal motivo es que escuchamos discusiones entre las generaciones de padres, hijos y nietos, en donde el abuelo escuchaba a Lara, por ejemplo, de una forma y el nieto lo recibe de otra; así, el abuelo siempre dirá: “en mis tiempos se cantaba así”. Después el nieto, con el paso de los años y los arreglos que se haga a una misma canción, dirá lo mismo.

A modo de resumen y conclusión, de acuerdo con lo que dice Zumthor de que la *performance* incluye palabras, frases, sonoridades, ritmos y elementos visuales, incluyo la materialidad que adquiere la canción al ser ejecutada con un gesto y sentimiento del intérprete, pero también con la

actitud y experiencia que el receptor aporta para que la canción adquiriera su significado completo.

2.5 MEDIOS MASIVOS: SU FUNCIÓN EN LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Este apartado no sólo se refiere a la relación entre los medios masivos y la construcción de la idea de amor que predomina en la sociedad mexicana, sino que también hace referencia a la importancia que han tenido en la difusión de los autores y sus canciones en la época actual.

En primer lugar se dará un panorama general sobre conceptos básicos de los medios masivos, para qué sirven y cómo y cuáles son los medios que han propagado la lírica popular. A continuación se verá cómo dicha difusión ha contribuido a la construcción de género y papeles en la cultura mexicana actual, tomando como punto de partida la influencia de la lírica mexicana.

La comunicación es la transmisión y recepción de mensajes que contienen ideas y conceptos. El instrumento principal para realizar el acto comunicativo es el lenguaje, a través del cual los individuos pueden interactuar de manera efectiva. En este sentido, se puede decir que en la comunicación, el emisor del mensaje pretende obtener una reacción del receptor.

Los medios masivos de comunicación “requiere[n] un emisor técnicamente competente e institucionalizado y códigos específicos que se adapten a un conjunto muy amplio de receptores.”⁴⁵ Esto es, que el emisor, moralmente capacitado, debe mantener códigos de fácil acceso, de tal manera que sean decodificables para todos los receptores, y de nuevo, el emisor debe darse a la tarea de confirmar su mensaje en la sociedad y retroalimentarse.

⁴⁵ Antonio Lucas Marín *et al.*, *Sociología de la comunicación*, Trotta, Madrid, 2003, p. 121.

Éste es el circuito que los medios generan en su proceso de comunicación. Es necesario hacer algunas precisiones conceptuales. Lo primero es que:

- a) No deben confundirse el proceso (la propia comunicación colectiva) y el sistema en que ocurre (los medios de comunicación).
- b) En la comunicación colectiva, mediante el mismo estímulo, se consigue, por un lado, dar información y por otro entretener. Las dos experiencias –dar información y entretener– son claramente diferenciables.
- c) Emitir un mensaje que contenga una idea y lo que ocurre a continuación no son acontecimientos necesarios o previsibles. Hasta el punto de que las instituciones del que envía el mensaje y los efectos en el que lo recibe pueden aparecer como incoherentes, incluso contradictorios.⁴⁶

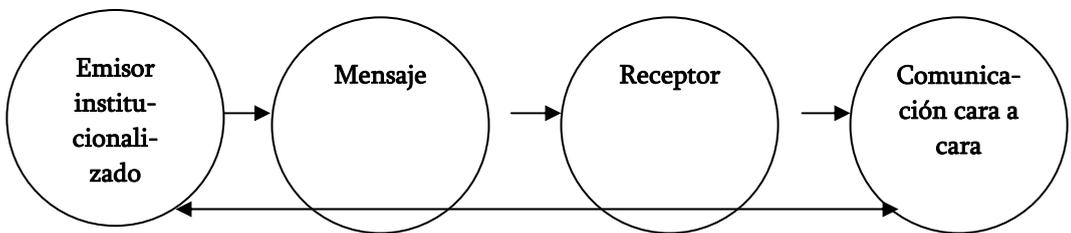
En los incisos anteriores, Antonio Lucas especifica las características de los medios y añade que “debemos considerar la comunicación social como un proceso de ida y vuelta [...] Un proceso de contenidos informativos orientado a conseguir unos cambios en los receptores.”⁴⁷ Es decir, una de las principales funciones de los medios masivos es crear un efecto directo y, a veces no tan claro, en los receptores.

Los medios han adquirido mayor importancia, así como impacto en las sociedades; hoy en día son objeto de estudio para disciplinas como la sociología o la antropología. De esos estudios se desprende el intento de

⁴⁶ *Ibid.* pp. 121 – 122.

⁴⁷ *Ibid.* p. 122.

acabar con la idea en la que el emisor (los medios masivos) es el dominante en las relaciones de comunicación, idea que ahora se considera errónea, puesto que se establece una red de relaciones más complejas en donde emisores y receptores interactúan y cambian de papeles, porque como ya se mencionó arriba, el emisor debe estar institucionalizado, los mensajes deben ser descodificables para todos los receptores, la comunicación de masas se refuerza en la comunicación cara a cara y finalmente, el emisor debe conocer los efectos de su mensaje, dando paso al nuevo ciclo.



Las funciones de los medios masivos, según describe Lucas, son las siguientes:

- La de conferir *status*. O sea, atribuir prestigio y autoridad a un grupo social o individuo, de tal manera que le da legitimidad social.
- Reforzar normas sociales. Los medios masivos tienen la capacidad de construir nuevas formas o afianzar las ya establecidas. En este aspecto es donde los medios masivos influyen en los modelos de comportamiento, es decir, educan sentimentalmente a su público.
- La “disfunción narcotizante”. En esta el receptor se convierte en un ente enajenado y con baja capacidad crítica. Esta es una función, pero disfuncional.

- Función informadora. Brinda suficiente información a los receptores, de tal manera que se sientan parte de la sociedad.
- La transmisión cultural. Se refiere a la “transmisión de valores culturales que [...] se centraba en la enseñanza reglada y en los intelectuales”.⁴⁸
- Función de entretenimiento. Gran parte del consumo de los medios se realiza con la finalidad de que los receptores se diviertan y entretengan.
- Refuerzo de las actitudes previas. “Centra su interés en las consecuencias de refuerzo que se dan en el individuo concreto.”⁴⁹

Estas funciones repercuten en lo social al cambiar la forma en que el hombre conoce y comprende la realidad que lo rodea; por ejemplo, con la invención de la imprenta, las nuevas formas de lectura modificaron la realidad que le rodeaba, porque el libro amplió las posibilidades comunicativas.

Otra de las características de los medios masivos es la distribución exorbitante de un mensaje a un grupo numeroso de receptores a un mismo tiempo; es decir, hoy en día a nadie sorprende la capacidad que tiene la televisión de llegar hasta lugares remotos y emitir un mensaje.

Lucas considera que las particularidades de los medios masivos son las siguientes:

- 1) Normalmente requieren complejas organizaciones formales para sus operaciones.
- 2) Los medios se dirigen hacia grandes audiencias, que no pueden ser especificadas.
- 3) Las

⁴⁸ *Ibid.* p. 130.

⁴⁹ *Ibid.* p. 131.

comunicaciones de masas son públicas, siendo su contenido abierto a todos y la distribución relativamente inestructurada e informal. 4) La audiencia será heterogénea en su composición, formada por personas que estarán en diferentes culturas, niveles de vida, educación y esfera de poder. 5) Los medios pueden establecer contacto simultáneamente con un gran número de personas, distintas de la fuente y muy separadas unas de otras. 6) En las comunicaciones de masas las relaciones entre comunicador y audiencia son impersonales, de forma que una audiencia anónima es dirigida por personas conocidas solamente en su papel público de comunicadores. 7) La audiencia de los medios es agregado de individuos unidos por un foco de interés común, cogidos en una forma idéntica de conducta y abiertos a activarse hacia unos fines comunes.

Cada uno de los medios tiene unas características técnicas propias que dan lugar a unas cualidades específicas de comunicar el mensaje y lo hacen más apto para unas tareas que para otras.⁵⁰

Históricamente, los principales medios de comunicación han sido la imprenta, el telégrafo, el teléfono, el cine, la radio, la televisión y la computadora (y los que falta mencionar y están por aparecer). Y es en este punto donde cabe mencionar su importancia en la difusión de la lírica popular mexicana del siglo XX, cabe destacar que son tres los principales medios los que contribuyeron a la difusión de los tres autores aquí analizados.

⁵⁰ *Ibid.* p. 157 y 158.

En el primer caso, cronológicamente, se puede decir que la música de Agustín Lara se propagó por la radio y después por el cine. En la década de los treintas, Lara conoció a Enrique Cantell quien le ofrecería un espacio en la radiodifusora, con un “programa que después marcaría una época, [y] se llamaba «La hora azul» [...] El programa se prolongaría durante veinticinco años y cambiaría su nombre por el de «La hora íntima de Agustín Lara».”⁵¹

En apariencia, la difusión y el espacio otorgado a la música lariana durante ese periodo beneficiaría al autor y el campo de la lírica popular, pero desde mi punto de vista no fue así; pues la vanidad, el ego del autor y la exigencia del público del programa lo llevaron a escribir una canción para estrenar en cada programa, por lo que con el paso del tiempo la calidad de su escritura decayó; lo mismo ha pasado con Juan Gabriel, quien por motivos mercantilistas ha bajado la calidad de sus composiciones.

Lo que sucedía [en el caso de Lara] fue –simplemente– que [...] supo llegarle al gusto cursilón y poco cultivado de [los receptores mexicanos] de ese período post revolucionario, en el cual se inició el auge de la novela rosa, así como la de los emergentes estratos medios de la sociedad que propició el movimiento de 1910-1920. De ahí su éxito musical, radiofónico y comercial, que luego pasó al cine y, más tarde, también a la televisión. En la radio hizo furor su programa «La hora azul», que transmitía la estación XEW.⁵²

También a José Alfredo Jiménez corresponde la radio como difusor, pues durante la década de los cuarentas, los cantantes famosos, como Lara, se presentaban en la XEW. Jiménez iba diariamente a buscar a otros artistas, como Pedro Infante, Pedro Vargas, entre otros, con el propósito de mostrar

⁵¹ José Alejandro Torres, *Agustín...* pp. 28, 30.

⁵² Hugo Fernández de Castro, “Realidades y perspectivas: variaciones a una romanza sin palabras” en *Conservatorianos* disponible en: <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%206%20para%20web/fdecastro6.pdf> p 86. consultada el 8 de febrero del 2007.

sus canciones e interesar a los artistas con ellas. Hasta que en “1948 canta por vez primera en la XEX y más tarde en la XEW, acompañado del trío Los Rebeldes, cuyo primer guitarrista [fue] el dueño del restaurante La Sirena, donde José Alfredo trabaja[ba] de mesero. [Hasta que] En 1950, Andrés Huesca y sus Costeños graban «Yo» el éxito inicial de José Alfredo.”⁵³

Además hay que recordar que otro de los medios que difundió la música josealfrediana y ayudó a la construcción del ideal de mexicano fue el cine. Carlos Monsiváis señala que “José Alfredo [...] es [...] arquetipo y vocero de una conducta [...] que en el cine exaltó e hizo concebible Pedrito Infante”⁵⁴ y entre líneas, habla del ideal masculino mexicano: un charro cantor, a caballo, siempre enamorado y mal correspondido; pero con la aparición del cine, no sólo se estableció el modelo masculino, sino también el femenino, basado en la figura de las actrices, originado en las pantallas de cine.

Los receptores que hasta fin del siglo XIX y principios del XX habían estado acostumbrados a concebir un ideal de belleza romántico, ven coartada su posibilidad de imaginar con la llegada del cine y, entonces, el receptor se convierte en un espectador pasivo, manipulado y seducido por las imposiciones estereotipadas de conceptos y comportamientos en las imágenes cinematográficas, edificando con ellas la educación sentimental del siglo XX y los papeles que “deben” llevar los hombres y las mujeres.

Con Juan Gabriel, el caso se desborda en cuanto a expansión, puesto que no es la radio, ni el cine los únicos medios masivos que lo difunden, sino

⁵³ Carlos Monsiváis, “José Alfredo Jiménez: «Les diré que llegué de un mundo raro»”, en Carlos Monsiváis y Emiliano Gironella, *Y sigue siendo el rey. Homenaje a José Alfredo Jiménez*, Fundación Cultural Artención, México, 1998. p. 14.

⁵⁴ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, ERA, México, 2005. p. 87.

también la televisión, la cinta magnética, los acetatos y, en la actualidad, los discos compactos, la Internet y la piratería.

Juan Gabriel empieza su carrera desde muy temprana edad, pero es en 1970 cuando consigue que Enriqueta Jiménez “la Prieta Linda” grabe un tema suyo: *Noche a noche*. Finalmente, su protectora consiguió llevarlo con Eduardo Magallanes y Enrique Okamura para grabar su primer éxito: *No tengo dinero*.⁵⁵

Más tarde la televisión, con *Siempre en domingo*, por ejemplo, se encargó de promocionar al cantante. Para finales del siglo XX es casi innecesaria la publicidad de los medios, porque, además, los intérpretes de las canciones juangabrielistas se encargan de promoverlo. Pero, sobre el tema de las influencias de los medios masivos sobre los receptores, en el periodo histórico de Juan Gabriel, es otro estudio el que le correspondería.

Se puede decir que los medios masivos en el periodo histórico de Juan Gabriel han caído en la *disfunción narcotizante*, pues como señala Lucas, se trata de un efecto enajenante dirigido a los receptores. Es, en este sentido, que la ética debe ser aplicada, de tal manera que el emisor institucionalizado no genere en los receptores dependencia y se conviertan en objetos del mensaje; es decir, que el emisor institucionalizado y responsable comunique y se retroalimente a la par de sus receptores. El objetivo es que el receptor no sólo reciba mensajes, sino que además sea capaz de discernir y ser crítico con lo que recibe, ya sea en los cuentos, la lírica popular, el cine o la televisión.

Así es como los tres autores comienzan su carrera, a través de la radio, a quienes benefició marcadamente. Cabe resaltar que la radio, al

⁵⁵ Disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/> Página oficial del cantautor. Consultada el 1 de febrero del 2007.

mismo tiempo que los intérpretes, dieron a conocer la obra de Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel, cada uno inserto en el contexto al que pertenece, por ejemplo, las canciones de Lara se difundieron en la radio cantadas por él y por Toña “la Negra”, Jiménez en el cine alguna vez cantó, pero Pedro Infante tiene más carrera fílmica. Y la obra de Juan Gabriel ha tenido más de 700 intérpretes.

Finalmente, se debe señalar la importancia de los soportes invariantes de la memoria colectiva, porque gracias a ellos, por ejemplo, fue lograda esta tesis. Las grabaciones han logrado que la lírica popular llegue a casi todas partes del mundo, al menos en donde se encuentre un aparato electrónico para reproducirla. Porque contrario a la sentencia de que por el “disco y la radio la canción pierde cuerpo,”⁵⁶ pienso que los soportes han ayudado al autor, su obra y sus intérpretes para que lleguen muy lejos, sean conocidos y admitidos. Las canciones grabadas son invitaciones.

En efecto, hay una comunicación mediada entre el emisor (autor de la canción), y hay pérdidas que no ocurrirían en la comunicación personal, pero es imposible acceder a un concierto de Agustín Lara o de José Alfredo Jiménez. Los receptores pueden asistir a un *performance* con algún intérprete actual con canciones de ambos, pero ¿cuál es el significado connotativo que imprimen a las canciones? Es decir, ¿cuál es la intención de esos cantantes? Seguramente es muy diferente a la intención original de los cantautores y a la de cada receptor que canta en la ducha todas las mañanas.

Por eso es que son tan válidas las variantes grabadas, como las *performáticas*. Evidentemente, no es lo mismo escuchar un disco o una cinta magnética a escuchar la ejecución del canto en vivo, pero hay que tener en cuenta varios factores que no permiten tener acceso a todos los receptores,

⁵⁶ María del Carmen de la Peza, *El bolero...* p. 159.

factores tales como el económico, la falta de tiempo, en fin, un sinnúmero de circunstancias que atañen al receptor, que es sujeto y por ende, sus condiciones para acceder a las diferentes manifestaciones de la lírica popular son subjetivas también.

La segunda conclusión de este apartado es la que concierne a la construcción de géneros con base en la lírica popular y que se ha difundido con ayuda de los medios. Como ya se vio, los discursos siempre constan de un emisor, un receptor y un mensaje, “pero hay sectores sociales que monopolizan la emisión de los discursos y otros de los que sólo tenemos conocimiento a través de la descripción que de ellos se hace, limitados a la situación de contenidos u objetos de la argumentación.”⁵⁷ Así, los receptores se sujetan a lo que el emisor institucionalizado dice sin cuestionarlo ni criticarlo ante las ideas y nuevos conceptos que proyecta y es que “los medios masivos de comunicación reciclan los estereotipos populares fabricados para la cultura hegemónica por la pluma de la «intelectualidad» y ejercen una gran influencia en el modo de vida de las clases populares.”⁵⁸

En este caso son Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel, acompañados de los intérpretes de sus canciones y de la comunicación mediática, los emisores institucionalizados. Ellos generan sus propios discursos autónomos y los dirigen a los receptores, quienes en algunos casos, permanecen pasivos al no criticar el mensaje enviado.

Los discursos de cada canción analizada en esta tesis, en general, hablan de los sentimientos del yo lírico, pero no se dirigen a un tipo de receptor en particular, sino que como las voces, en la mayoría de las canciones del *corpus*, son neutras, se pueden dirigir a cualquier género,

⁵⁷ Dolores Juliano, “La construcción de género en canciones populares”, en *Cuadernos inacabados 27. Las que saben. Subculturas de mujeres*, Horas y horas, Madrid, 1998. p. 5

⁵⁸ Ana María Fernández, *Pero vas a estar...* INAH, México, 2002, p. 220.

dando como resultado una relación compleja entre lo dicho por el discurso del emisor y la actitud que toma el receptor ante el discurso.

En la actualidad, tanto el estereotipo femenino como el masculino, ambos creados por la sociedad de consumo, se repiten en todos los medios masivos, “de hecho la importancia de la canción estriba en que como medio de comunicación masivo, reitera de manera constante y contundente los modelos de ser hombre y de ser mujer, así como los tipos de relaciones entre ambos, que atrapan y enredan de forma apasionada, pero en ocasiones también funesta.”⁵⁹ La antítesis entre lo bello y lo feo se nota en la cultura, pero pocas veces con ética, con esto me refiero a que bajo los parámetros clásicos de belleza externa, se ha creado un fuerte impacto en las sociedades, de tal forma que ha obtenido beneficios, pero también perjuicios.

⁵⁹ *Ibid*, p. 221.

CAPÍTULO 3

TEMÁTICA DE LA LÍRICA POPULAR MEXICANA

Ya en el capítulo primero de la tesis se habló sobre la temática en general de la lírica popular y sobre sus cambios y la permanencia de la antigua en la moderna. Mencioné que, sobre todo, el amor ha sido el tema predominante desde la Edad Media hasta nuestros días; pero también se dijo que había otros que complementan el universo de la lírica popular, como los cantos de muerte o de arraigo a la tierra.

Había mencionado que el tema del amor, como recurso poético de la lírica popular, aún guarda reminiscencias de los códigos del amor cortés, después unidos al Romanticismo y, en el caso de Agustín Lara, con el Modernismo:

Blanco diván de tul aguardará	D – 10
tu exquisito abandono de mujer.	E – 10
yo te sabré querer, yo te sabré besar	F – 12
y yo haré palpar todo tu ser.	E – 11

(Agustín Lara, *Escarcha*)

En términos generales, los temas recurrentes de la lírica popular antigua (por consiguiente, de la moderna) son el amor y sus variantes, la muerte, la vida y los dictados tópicos. La lírica popular mexicana, por motivos históricos, ha sido heredera de aquellos temas. La forma de elección del vocabulario para la creación de una canción popular corresponde, casi siempre, a una finalidad y un sentimiento. Los campos semánticos relativos al amor continúan, en ocasiones como fórmulas estereotipadas.

Querida: cada momento de mi vida	A – 12
yo pienso en ti más cada día.	A' – 9

Mira **mi soledad**, mira mi soledad B – 12
 que no me sienta nada bien, ¡oh! Ven ya. C – 12

Querida: no me ha sanado bien **la herida**. A – 12
 Te **extraño** y **lloro** todavía A' – 9
 Mira mi soledad, mira mi soledad B – 12
 Que no me sienta nada bien, ¡oh! Ven ya. C – 12

(Juan Gabriel, *Querida*)

Los tópicos amorosos y algunos términos estereotipados como los rubíes, palomas, perlas, sol.

Desde entonces yo siento quererte K – 10
 con todas las fuerzas que el alma me da; B' – 12
 desde entonces, Paloma querida, A – 10
mi pecho he cambiado por un palomar. B' – 12

Yo no sé lo que valga mi vida A – 10
pero yo te la vengo a entregar, B – 10
 yo no sé si tu amor la reciba A – 10
 pero yo te la vengo a dejar. B – 10

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

Muñequita linda de cabellos de **oro** A – 12
 de dientes de **perlas**, labios de **rubí**. B – 12
 Dime si me quieres como yo te quiero; C – 12
 si de mí te acuerdas como yo de ti. B – 12

(María Grever, *Muñequita linda*.)

En los ejemplos anteriores es posible observar algunos elementos léxicos que, por su relación con el tema de lo amoroso, no han cambiado. Se trata de un vocabulario sencillo, dispuesto de cierta manera que permite que las canciones adquieran características más estilizadas y, para que eso suceda, además, es necesario tomar en cuenta otro aspecto constitutivo, que es el de los recursos poéticos que utiliza el autor.

3.1 LOS RECURSOS POÉTICOS

Los recursos poéticos para Carlos Horacio Magis son “ciertos «procedimientos» y cierto bagaje de elementos tradicionales de los que el cantor popular echa mano para lograr que los medios expresivos resulten más ricos, más directos y más eficaces. Son recursos que los poetas folklóricos descubren por vía intuitiva, o bien aplican por tradición.”¹

Esta definición es importante porque asume la existencia de recursos poéticos en la lírica popular contemporánea y, aunque desde un punto de vista romántico, define lo que es un recurso poético en la lírica popular actual. El estudio de Magis es, además, de los más completos en cuanto a estructura poética y teorización de la poesía popular.

No obstante, me parece importante esbozar una nueva definición de *recursos poéticos* para esta tesis, pues si bien es verdad que la enunciación anterior es importante para dar una idea general de lo que es un recurso poético, también es cierto que lo establecido por Magis se ha quedado atrás en los estudios de lírica popular. Me refiero a que, con las mejor intenciones, Magis expresa su definición apelando a la romántica idea del poeta folklórico inspirado en algún lugar del idílico pueblo, lo que no es así.

En efecto, los recursos poéticos son una serie de procedimientos que utiliza el poeta atados a elementos tradicionales sí, pero en el sentido cultural; es decir, me parece que Magis habla de tradición en el sentido romántico de la palabra, yo hablo de elementos tradicionales en el sentido de que el poeta se encuentra inmerso en un conjunto de tradiciones, ideas, valores y creencias culturales de los que no se puede desprender tan fácilmente, como la educación sentimental. Así, entonces, el poeta hace uso

¹ Carlos H. Magis, *La lírica popular...* p. 325.

de dichos elementos culturales que tiene a su alcance, que él y los receptores como parte de ese conjunto manejan diariamente y que pueden decodificar sin problema alguno pues, como señala Magis, los recursos deben “lograr que los medios expresivos resulten más ricos, más directos y más eficaces”² porque, además, en la lírica popular poco importa la estructura poética si la sonoridad y el concepto sobresalen por encima de la forma gracias a los recursos estilísticos, es decir, se canta y se escucha, no se lee. A diferencia de la poesía escrita que sí mantiene normas estructurales.

Magis falla cuando dice: “Son recursos que los poetas folklóricos descubren por vía intuitiva, o bien aplican por tradición.”³ El *poeta folklórico* en sentido estricto sería un cantor poco serio según la definición de diccionario. En este caso, pienso que trata de dar la idea de una especie de juglar o recitador de las tradiciones orales de una comunidad, que no tiene nada que ver con el trabajo de un autor, quien trabaja en las canciones no de forma inspirada o intuitiva, sino consciensuda y aplicada. Las canciones aquí analizadas muestran una actividad constante en el manejo de figuras poéticas y estructurales de sus canciones. Sobre el adjetivo *intuitiva*, es probable que Magis se refiriera a que el metro natural de la lengua española es el octosílabo y que por ello es más fácil encontrar canciones con esa medida; si se analiza por ese lado, tiene razón. En cuanto al adjetivo, *aplicados por tradición*, si se refiere a que hay una tradición, por ejemplo, de cien años de corridos, o a la tradición del romance, que utilizan el verso octosílabo, tiene razón. Pero si se refiere a que por una romántica tradición, el *poeta folklórico* escribe determinadas formas poéticas, no, porque como ya ha quedado claro, la idea de un “pueblo creador” o un “poeta del pueblo”

² *Idem.*

³ *Ibid.* p. 325.

es una idea decimonónica que ya no concuerda con los nuevos estudios de lírica popular.

Así pues, la definición de recursos poéticos que ofrezco, basado en la de Carlos Horacio Magis, es la siguiente: son el conjunto de normas de versificación, lenguaje excluyente⁴ y uso de símbolos, imágenes, metáforas y otro tipo de figuras del lenguaje que comparten un contexto cultural y que utilizan los poetas populares para crear sus obras con el objeto de hacer de su poesía no sólo un texto de mayor riqueza lingüística y sonora, sino también, un discurso directo y decodificable para sus receptores.

En general, el recurso⁵ dominante en el *corpus* es la metáfora, seguida de la antítesis, el paralelismo, la descripción y la definición. Otras figuras con menor recurrencia son el apóstrofe, las imágenes, catacresis y comparaciones. La dificultad en el análisis del *corpus* radicó en la multiplicidad de funciones del recurso poético de un solo verso; es decir, un verso puede funcionar como paralelismo y como anáfora a un mismo tiempo. En el caso de las metáforas se agrandan los problemas, porque en algunas canciones, se trataba de catacresis, por lo que el análisis poético corría el riesgo de ser confuso o dirigirse a otros aspectos no pertinentes.

3.1.1 LA ANTÍTESIS

En estos cantautores, mantiene la función de llamados de atención al receptor. En algunos casos, la antítesis consistió en dos ideas que se contraponen, situación usual en Juan Gabriel, quien describe una idea en una primera instancia y la contrasta con la siguiente:

Siempre lo busqué

a – 6

⁴ Es decir, lenguaje selectivo y seleccionado. El poeta elige las palabras adecuadas para su obra, excluyendo otras.

⁵ Véase “Anexo 5. Recursos poéticos y gráficas” de esta tesis.

pero nunca pude encontrar ese amor	b – 8
siempre lo esperé	a – 6
y en todas partes que esperaba	c – 9
ese amor nunca llegó .	b' – 8

(Juan Gabriel, *Yo no nací para amar*)

En el ejemplo anterior la antítesis no puede ser reconocida si no se toma la estrofa como unidad semántica. Los tres primeros versos hablan de una esperanza, un deseo, que en el quinto no se cumple. En *strictu sensu*, la antítesis debiera darse entre versos, el primero y segundo contraponerse con el tercero y cuarto, o el primero y el tercero y el segundo y cuarto, pero en este autor, la antítesis se construye más sobre las unidades semánticas de los versos. Esto también ocurre, aunque en menor grado, con José Alfredo:

Sentí tu amor , más cerca de mi vida,	A – 11
pero sentí dolor dentro de mi alma triste	B – 13

(José Alfredo Jiménez, *Oí tu voz*)

Oí tu voz muy lejos de mi vida	El primero verso
y tuve que llorar después de oírte	se contrapone
sentí tu amor, más cerca de mi vida,	con el tercero.
pero sentí dolor dentro de mi alma triste.	

(José Alfredo Jiménez, *Oí tu voz*)

Pero cabe abundar más en la antítesis juangabrielista, pues no se construye a partir de palabras contrarias, sino de la negación y de la contraposición de ideas. Es decir, una canción puede estar dividida en dos partes, en la primera se plantea una situación aparentemente triste, feliz, indiferente, melancólica... y en la segunda parte choca con el sentimiento contrario.

Aunque ya no sientas más amor por mí
sólo rencor

yo tampoco tengo nada qué sentir
y eso es peor,
Pero te extraño, también te extraño.

[...]

Pero te extraño, **cómo te extraño.**

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

Ejemplifico con el estribillo de *Costumbre* porque en el primer fragmento de la canción se plantea el aburrimiento de la convivencia de los personajes líricos y los sentimientos que experimentan. En efecto, se trata de un hastío, sin embargo, la oración adversativa *pero te extraño*, se superpone al sentimiento de indiferencia o de rencor. Sin dejar a un lado el hecho de que en el siguiente segmento dice *también te extraño*, adverbio que expresa igualdad, mientras que en el segundo estribillo escribe *cómo te extraño*, en una anomalía del lenguaje, *cómo* utilizado como adverbio de modo en vez de cuánto.

Entonces, la antítesis de estos cantautores debe ser entendida siempre dentro del contexto de la propia canción, pues si se extrajera de aquel, serían palabras sueltas que no tendrían ningún mensaje para el receptor. Se trata de una unidad semántica que sólo adquiere significación al escuchar completa la canción.

3.1.2 EL PARALELISMO

Angelina Muñiz-Huberman escribe que “su técnica consiste en subrayar un sentimiento, una cualidad o una situación determinada por medio de la repetición del concepto, pero variando el vocabulario (cambio de la palabra

rimante o de todo un verso, por ejemplo).”⁶ En el análisis de este trabajo decidí tomar como una sola figura el paralelismo parcial.

Yo no sé lo que valga mi vida
pero yo te la vengo a entregar;
 yo no sé si tu amor la reciba
pero yo te la vengo a dejar.

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

Y decidí tomar la repetición como paralelismo total, como hace Muñiz-Huberman,

y aquel que de tu boca la miel quiera;
que pague con brillantes tu pecado,
que pague con brillantes tu pecado.

(Agustín Lara, *Aventurera*)

José Alfredo Jiménez lo utiliza de distinta forma que Lara o Juan Gabriel, pues en sus canciones, es más bien un eco entre los versos. En el *corpus* analizado, la mayoría de los paralelismos son parciales, o sea que las repeticiones no son idénticas, aunque hay excepciones:

Me voy por el camino de la noche
 dejando que me alumbren las estrellas.
Me voy por el camino de la noche,
 Porque las sombras son mis compañeras.

(José Alfredo Jiménez, *El camino de la noche*)

Mientras para Juan Gabriel el paralelismo es una figura que sale de lo convencional, por tratarse de *paralelismos de ideas*,⁷ donde de estrofa a estrofa llama la atención del receptor y la idea se fija en su pensamiento.

1 *Donde esté hoy y siempre*

⁶ Angelina Muñiz-Huberman, “El paralelismo en la lírica popular mexicana”, en *Anuario de letras*, año 1, 1961. p. 149.

⁷ Llamo *paralelismo de ideas* a la figura que repite el concepto de una idea.

2 *yo te quiero conmigo.*

3 **Necesito cuidado,**

4 **necesito de ti.**

5 *Si me voy donde vaya*

6 *yo te llevo conmigo.*

7 **No me dejes ir solo**

8 **necesito de ti.**

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

El primero y segundo versos de la primera estrofa son paralelos al quinto y sexto de la segunda estrofa y el tercero y cuarto, paralelos al séptimo y octavo. Hay que insistir en que para entender la antítesis juangabrielista hay que mantener las estrofas como unidades semánticas que unidas entre sí otorgan un significado total que es la canción, lo mismo sucede en el funcionamiento del paralelismo.

3.1.3 LA METÁFORA

Si bien no es la figura más difícil del *corpus*, sí es la más abundante. Sobre la metáfora en la lírica popular mexicana, coincido con Jacobo Chencinsky en que “trasciende el simple acto de la comparación; enfocando el interés hacia su esencia, cabría considerarla como la manera que tiene el poeta de aprehender, de expresar el mundo.”⁸ Las metáforas son más representativas en las canciones de Agustín Lara, aunque desde mi punto de vista, no son tan originales; por ello, decidí establecer dos grupos con las metáforas principales que encontré en el análisis, unas son las originales y otras las lexicalizadas. En este sentido, puede ser que las metáforas originales no sean tan llamativas en la actualidad, pero en el contexto de la lírica popular suelen salir de lo convencional, a diferencia de las lexicalizadas, que son en

⁸ Jacobo Chencinsky, “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, en *Anuario de letras*, año 1, p. 113.

realidad metáforas de uso común. Finalmente establecí un tercer grupo enfocado a las relativas al amor:

3.1.3.1 METÁFORAS ORIGINALES:

Son aquellas que en este estudio presentan una idea original en la propuesta del autor, la definición de metáfora es: “La metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza.”⁹

tienes en el **ritmo** de tu **ser**,
todo el **palpitar** de una **canción**;
eres la razón de mi existir, mujer.

(Agustín Lara, *Mujer*)

Desde entonces yo siento quererte
con todas las fuerzas que el alma me da;
desde entonces, Paloma querida,
mi pecho he cambiado por un palomar.

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

Siempre, siempre me llevarás
y **en tu corazón viviré**

(Juan Gabriel, *Aunque te enamores*)

Agustín Lara es, si acaso, el autor que utiliza recursos más complejos en cuanto a estética se refiere y el que más cultivó la metáfora. Metáforas originales como: *Granada, manola cantada/ en coplas preciosas* o *Tu cuerpo, del mar juguete, nave al garete* determinan la obra lariana.

Por su lado, la metáfora de José Alfredo se caracteriza por el sentimiento romántico, en el sentido necrofilico, y directo,

Con su guitarra cantando
se pasa noches enteras

⁹ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3a ed. Ariel, Barcelona, 1991. s.v.

hombre y **guitarra llorando**
a la luz de las estrellas.

(José Alfredo Jiménez, *El jinete*)

En el caso de la metáfora de José Alfredo se observa características más bien enfocadas al concepto y no a la forma, con excepción de *Paloma querida* que es la canción mejor descrita por metáforas estilizadas del *corpus*, pues son originales y relativas al amor.

La metáfora josealfrediana es sencilla en el lenguaje, es directa y llana, pero sin dejar de ser estética. En el caso de *Paloma querida*, por ejemplo, se trata de una simple palabra de significado común, en realidad, la importancia del concepto radica en la carga simbólica que José Alfredo deposita en la palabra: *Paloma*, como esposa del autor del poema, *paloma* como una mujer blanca, pura, *paloma* como símbolo de amor y/o como un ave con “n” cargas simbólico-culturales (como paz, fidelidad, dulzura) que el receptor conoce.

En las canciones de José Alfredo Jiménez se nota la semejanza con las características del corrido, principalmente en la composición de la canción; es decir, recurre al metro natural del español, el octosílabo en cuartetas. Adicionalmente, se puede encontrar canciones narrativas o descriptivas. Es el caso de *El jinete*, que sin el uso de metáforas artificiosas, mantiene la estética propuesta por el autor, que es la de una escritura sencilla y, hasta cierto punto, naturalista,

Lleva en su pecho una herida
va con su **alma destrozada**
quisiera perder la vida
y reunirse con su amada.

(José Alfredo Jiménez, *El jinete*)

Por ejemplo, en la segunda estrofa de *El jinete*, José Alfredo utiliza una metáfora (en proceso de lexicalización), *alma destrozada*, que puede estar acompañada del típico *corazón roto*, refiriéndose al abandono por el ser amado; sin embargo, aunque es una frase hecha y se puede escuchar con cierta frecuencia, tanto el manejo del lenguaje y su ordenamiento como la situación patética planteada en el contexto hacen que esta metáfora de uso común conmueva al receptor.

3.1.3.2 METÁFORAS CATACRÉTICAS O LEXICALIZADAS:

Son aquellas con las que vivimos a diario. Las considero metáforas porque, en el caso de Agustín Lara, es posible que algunas que en la actualidad parezcan de uso común hayan sido originales en la primera mitad del siglo XX. Las catacresis al igual que las metáforas muertas están “ya lexicalizada[s] y no advertida[s] como tal[es]. La traslación, o sea, la extensión del sentido, sirve de hecho para colmar un vacío semántico, la falta de una palabra específica para designar a un objeto”.¹⁰

Arráncala, **toma mi corazón**

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

Camino de Guanajuato
que pasas por tanto pueblo
no pases por Salamanca
que ahí me hiere el recuerdo
vete rodeando veredas
no pases porque me muero.

(José Alfredo Jiménez, *Caminos de Guanajuato*)

Cuando llegué a San Francisco

¹⁰ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3a ed. Ariel, Barcelona, 1991. s. v.

nadie me tendió la mano.

Esos norteamericanos
carecen de amor.

(Juan Gabriel, *Canción 187*)

En contraste con sus predecesores, los recursos poéticos de Juan Gabriel se alejan marcadamente de la metáfora, pues este autor se centra más en los metalogismos (figuras de pensamiento). Figuras como la descripción, la antítesis y el paralelismo son las más sobresalientes y representativas del *corpus* juangabrielista. En cuanto a su composición, se puede decir que se trata de una canción de estilo libre, al menos en el último periodo de su creación. En las canciones juangabrielistas anteriores se puede encontrar, si no una versificación continua, sí un metro más o menos regular.

Probablemente ya	a – 7
de mí te has olvidado	b' – 7
y mientras tanto yo	c – 7
te seguiré esperando.	b' – 7

(Juan Gabriel, *Se me olvidó otra vez*)

A diferencia de,

Tú cuando mires para el cielo	e' – 9
por cada estrella que aparezca, amor,	o – 11
es un te quiero.	e' – 5

(Juan Gabriel, *Abrázame muy fuerte*)

En las primeras letras de Juan Gabriel sí se puede observar una tradición normativa al tratar de imitar la métrica natural española y crear versos de seis a ocho sílabas. Dado que en la actualidad la creación poética consiste más bien en proponer estilos, Juan Gabriel no se preocupa por la

rima o la versificación, sino por el sentido de las canciones, sin dejar a un lado, eso sí, el buen uso de acentos para llamar la atención del receptor.

3.1.3.3 METÁFORAS RELATIVAS AL AMOR:

Las metáforas (originales y lexicalizadas) referidas al amor en el *corpus* son las siguientes:

En *Arráncame la vida* hay cuatro metáforas que tiene que ver con el amor:

Arráncame la vida (1)
con el último beso de amor,
 Arráncala, **toma mi corazón. (2)**
 Arráncame la vida
 y si acaso **te hiere el dolor (3)**
 ha de ser de no verme,
 porque al fin **tus ojos**
me los llevo yo. (4)

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

En sentido estricto, las metáforas localizadas en esta estrofa de *Arráncame la vida* son un tipo de catacrexis, pero el motivo por el que las cuento como metáforas es que Lara las usa no en el sentido de la lexicalización de la metáfora, sino que trata de poetizar el lenguaje valiéndose de construcciones estereotipadas. Cabe destacar que es muy posible que lo que en este momento pensemos como una metáfora lexicalizada pueda ser una verdadera construcción poética en el momento que se escribió. En *Solamente una vez* hay cuatro metáforas:

Una vez nada más en mi huerto
brilló la esperanza, (1) la esperanza
 que **alumbra el camino de mi soledad. (2)**

Una vez nada más se **entrega el alma (3)**
 con la dulce y total renunciación

y cuando ese milagro
realiza el prodigio de amarse
**hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón. (4)**

(Agustín Lara, *Solamente una vez*)

En *Cada noche un amor* sólo encontré tres metáforas, de las cuáles, sólo una (la 3) es metáfora auténtica:

Cada noche un amor
**pero dentro de mí,
sólo tu amor quedó (1)**

[...]

Que **siento tu vida (2)**
por más, que te alejes de mí,

[...]

Que nada ni nadie hará **que mi pecho
se olvide de ti;**
hará que **mi pecho se olvide de ti. (3)**

(Agustín Lara, *Cada noche un amor*)

La última metáfora es la más auténtica porque interpone la idea de memoria con la de imagen de pecho, lugar donde está el corazón, pero también ubica la memoria en el corazón, es decir, mente y cuerpo están unidos. Las metáforas restantes, desde mi punto de vista tienen la misma función que las anteriores: refinar el lenguaje poético.

En *Amanecí en tus brazos* hay dos metáforas importantes:

Me cobijé la cara con tus manos

Y

Yo me volví a meter entre tus brazos.

(José Alfredo Jiménez, *Amanecí en tus brazos*)

Las dos metáforas refieren la misma idea, pero la primera se trata de una forma más trabajada que la segunda, más bien catacrética.

Paloma querida, probablemente del *corpus* la canción metafórica más lograda, contiene siete metáforas,¹¹ de las cuales, seis son relativas al amor. El lenguaje que utiliza José Alfredo es sencillo y poético.

Me sentí superior a cualquiera
y **un puño de estrellas** te quise bajar;
y al mirar que ninguna alcanzaba
me dio tanta rabia que quise llorar.

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

Esta estrofa, junto con el último verso de la quinta estrofa son las metáforas más estilizadas de las tres canciones del *corpus* de José Alfredo Jiménez referidas al amor.

mi pecho he cambiado por un palomar.

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

Establece el corazón como la morada de las palomas, mensajeras del amor, “El pecho, es decir, el lugar donde se localiza el sentimiento amoroso, puede ser como un palomar.”¹²

La metáfora más complicada de esta canción es una sencilla palabra que, por lo menos, admite dos interpretaciones: Paloma. Como ya se explicó, las palomas primero son mensajeras, después son símbolo de amor, de paz, de pureza, de fecundidad y algunos otros que bien se adecuarían a la letra de la canción; pero, por otro lado, se tiene el antecedente histórico del nombre de la esposa de José Alfredo, es decir que en este caso, “la ficcionalización del autor en un hablante lírico (enunciador) que formula el enunciado a un

¹¹ En este sentido, el que una canción contenga más metáforas o más figuras retóricas no quiere decir que sea mejor. En el caso de *Paloma querida* es el uso de metáforas atinadas y estructura poética y conceptual bien definidas las que hacen de esta canción una de las mejores de José Alfredo Jiménez.

¹² Jacobo Chencinsky, *Anuario de Letras...* p. 117.

(latente/patente) tú lírico (enunciatario), y a su vez, las «posiciones» (o relaciones) de hablante-tú con el sujeto del enunciado lírico.”¹³ En este caso, es al receptor a quien le toca elegir la interpretación que desee, pues, en realidad, con esta palabra la canción alude a un ser impoluto, merecedor de amor, estrellas y la vida entera.

De cinco metáforas ubicadas en *Si nos dejan*, casi todas catacréticas, tres son locativas, es decir, indican la búsqueda de un mejor lugar para que vivan los amantes en eterna felicidad:

nos vamos a vivir a un mundo nuevo.

[...]

buscamos **un rincón cerca del cielo.**

[...]

Y ahí, juntitos los dos,
cerquita de Dios,

(José Alfredo Jiménez, *Si nos dejan*)

Hacemos con las nubes terciopelo es la única metáfora que propone una actividad relativa al amor y por el contexto se interpreta que es un amor idílico y romántico, en donde hacer nubes se puede suponer como metáfora de hacer el amor, remite a hacer algo suave, con delicadeza. Esta metáfora crea un ambiente terso.

En el trabajo del último autor, Juan Gabriel, son muy pocas las metáforas utilizadas a lo largo de su obra, con este autor el sentido figurado se presenta como si fuera una metáfora. Solamente en *Te lo pido por favor* se

¹³ Arcadio López-Casanova, *El texto poético, teoría y metodología*. Biblioteca Filológica. Colegio de España, Salamanca, 1994, p. 59

puede dar cuenta de un sentido figurado relacionado con el amor y es, más bien, sentido figurado lexicalizado.

pues **ten mi vida, te la doy**

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

Que como ya se ha visto, es una vida que sólo merece el ser amado al que se le otorga, pues como dice Marsilio Ficino en los comentarios al *Banquete* de Platón:

El espíritu humano no vive sino en cuerpo humano [...] por tanto, aquel que ama a otro y no es amado por él, no vive en ninguna parte. Y por esto el amante que no es amado está muerto completamente.¹⁴

El amor apasionado nos seduce porque promete una felicidad extraordinaria, un sentirse vivo que nos abre la posibilidad de trascender los límites de la vida humana. Lara y Juan Gabriel representan los extremos en el uso de metáforas; mientras que las canciones del primero están trabajadas y son ricas en metáforas e imágenes, las del segundo, más bien sentido figurado, es sencillo y directo. Sin embargo, es importante resaltar que si bien son opuestas en la forma, también es verdad que concuerdan en la temática; lo que confirma la herencia de actitudes que se siguen manifestando en literatura, música, pintura, etc, la idea romántica de que la pasión induce al yo lírico o a un estado de entusiasmo exuberante o al de profunda depresión; en este caso, los dos autores se introducen al mundo pesimista que bien podría desembocar en un viaje a la locura o la muerte; se

¹⁴ Marsilio Ficino, *De amore: comentario a «El Banquete» Platón*, Tecnós, Madrid, 1989, p. 42

mantienen los mismos tópicos, lo que ha cambiado es el contexto de cada uno de los escritores.

En general, el uso de metáforas y recursos poéticos complejos son más abundantes en el inicio del siglo XX, porque en México está terminando el Romanticismo decimonónico y el Modernismo, para continuar con un periodo nacionalista que ayudó al fortalecimiento social y político del país.

Estos antecedentes sirvieron de pretexto para la producción de lírica popular elaborada, a diferencia de la segunda mitad del siglo en donde desembocaron diversas tendencias ideológicas, políticas, económicas, sociales y culturales, que también dieron origen a la *nueva* lírica popular mexicana, con estilos combinados que recrean ahora la música popular urbana.

3.1.4 LA DESCRIPCIÓN Y LAS IMÁGENES

La descripción se enfoca más hacia la construcción de una idea de lo que se narra. José Alfredo Jiménez, en canciones con temática alusiva a los dictados tópicos, describe para generar imágenes:

Pueblito de san Felipe	8 – a
que tienes mochas tus torres	8 – b
qué lindas son tus mujeres	8 – c
cuando nos hablan de amores	8 – b
y ese San Miguel de Allende,	8 – c
palabra, tiene primores.	8 – b

(José Alfredo Jiménez, *Caminos de Guanajuato*)

Este recurso es mucho más visible en Juan Gabriel,

Cómo ha cambiado mi pueblo,	a – 8
mi pueblo ya no es el mismo	b – 8
de aquel pueblo tan hermoso	c – 8
al de hoy hay un abismo	b – 8

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

Tanto la descripción, como la antítesis y el paralelismo hacen que la canción juangabrielista, en ocasiones, se vuelva más narrativa que descriptiva y presente una anécdota en al que se desenvuelven los personajes líricos. Dos casos de descripción:

Luego me fui pa' los Ángeles,	f – 9
y nunca sale el sol.	b' – 7
Es bonito, no lo niego,	g – 8
pero hay muchísimo <i>smog</i> .	b' – 8

(Juan Gabriel, *Canción 187*)

El segundo ejemplo,

Ya las casitas de adobe	g – 8
están desapareciendo.	h – 8
Hoy las construyen de bloque,	g – 8
feas las están haciendo.	h – 7

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

La imagen mantiene relaciones “poética[s] entre elementos reales e irreales cuando ambos están expresos.”¹⁵ A pesar de que, como ya se vio, es un recurso muy utilizado por Juan Gabriel, quien lo ornamenta más es Agustín Lara, quien utiliza un lenguaje rebuscado y de características modernistas, asimismo recurría a la búsqueda de valores sensoriales mediante el manejo de la lengua al privilegiar efectos de color y sonoros. Las características modernistas de la poesía de Lara se pueden observar en el manejo de imágenes y sinestesias ya coloridas, ya monocromáticas:

¹⁵ Angelo Marchese, *Diccionario de retórica... s. v.*

De colores	Monocromática
<p>Granada, tierra ensangrentada en tardes de toros; Mujer que conserva el embrujo de los ojos moros. Te sueño rebelde y gitana cubierta de flores y beso tu boca de grana, jugosa manzana que me habla de amores.</p> <p>Granada, manola cantada¹⁶ en coplas preciosas; no tengo otra cosa que darte que un ramo de rosas, de rosas de suave fragancia que le dieran marco a la Virgen Morena.</p> <p>Granada, tu tierra está llena de lindas mujeres, de sangre y de sol. (Agustín Lara, <i>Granada</i>)</p>	<p>En esta noche de frío, de duro cierzo invernal, Llegan hasta el cuarto mío las quejas del arrabal.</p> <p>(Agustín Lara, <i>Arráncame la vida</i>)</p>

Por un lado se nota el juego de colores, la brillantez y la violencia del rojo; la granada, no como locativo, sino como la fruta de semillas rojas; el campo semántico alusivo al color rojo sobresale a lo largo de la canción: flores, tardes, boca, manzana, manola, sangre, todo de color rojo.

Por el otro, una *noche de frío*, de *cierzo invernal* remiten a la idea de un lugar oscuro, índigo y solo... depresivo. Cabe recordar aquí, algunas de las características del Modernismo, como el cosmopolitismo, que hacía alusión al poeta ciudadano del mundo; el sentido aristocrático y elitista del

¹⁶ En el contexto de esta canción hay dos acepciones a la palabra *manola*. Una es la de la mujer vestida con el traje de bailaora y la segunda es una variable de la palabra *manoletina* que según la RAE es “Pase de muleta, de frente y con el engaño situado a la espalda del torero.” Real Academia de la Lengua, *Diccionario*., s. v.

arte; y por supuesto, los temas recurrentes a la mitología, la Edad Media y los tópicos referentes a los tonos azules y los cisnes.

Los colores proyectados generan el ambiente en el que se desarrolla la anécdota de la canción que alcanza su clímax en la ejecución del acto de ser cantada acompañada de la música; es decir, mientras que *Oración caribe*, por ejemplo, incluye sonidos afroantillanos, *Solamente una vez* se ciñe a los ritmos suaves del bolero, porque se trata de una canción romántica que exige un tratamiento diferente en la *performance*.

3.1.5 LA DEFINICIÓN

Es otra figura común dentro de las canciones referidas a la tierra con la función de legitimar un terruño y su comunidad. En el caso de Juan Gabriel, se trata de un recurso sencillo bien dominado. Con este autor es factible encontrar descripciones y definiciones en poemas dirigidos a la tierra, así como en los de temática amorosa y del tiempo.

En canciones relativas al arraigo:

He comprendido que en todito h – 9
más bonito es Michoacán. ñ – 8

(Juan Gabriel, *Canción 187*)

En canciones relativas al amor:

Tú me sabes bien cuidar g – 8
 tú me sabes bien guiar, g – 7
 todo lo haces muy bien tú h – 8
ser muy buena es tu virtud. h – 8

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

En canciones referentes al tiempo:

Abrázame que el tiempo es malo	k – 9
y muy cruel amigo	a – 6
abrázame que el tiempo es oro	l – 9
si tú estás conmigo.	a – 6

En realidad, es poca la variedad de recursos poéticos que utiliza Lara en sus canciones, poca variedad, que no poca riqueza. Casi siempre deambula en las metáforas, imágenes y sinestesias. José Alfredo Jiménez, por su parte, recurre a los metaplasmos¹⁷ (paralelismo) y metalogismos¹⁸ (descripción, antítesis, imagen), al igual que Juan Gabriel, apoyado en la música que acompaña a su canción.

3.1.6 OTRAS FIGURAS

Finalmente, hice un conteo de más de treinta recursos poéticos diferentes a lo largo del análisis formal del *corpus*, las figuras más representativas y más importantes fueron las ya descritas anteriormente. No obstante, es conveniente indicar que otras como la aliteración, el apóstrofe, la metonimia, la sinécdoque o la sinestesia son representativas y diferentes en cada uno de los estilos de los tres autores en particular. Algunos ejemplos son,

a) Anáfora,

Por haberte encontrado,
por haberte conocido, amor
por ser tan feliz contigo
por estar enamorados
porque ahora estás conmigo
porque ahora estoy contigo
yo le doy gracias, le doy gracias,
gracias a Dios.

¹⁷ En el nivel fónico-fonológico, o sea que afectan la forma y/o la pronunciación de las palabras. Angelo Marchese, *Diccionario de retórica... s. v.*

¹⁸ Que trascienden el nivel del léxico y afectan la relación lógica del discurso. *Ibid. s. v.*

(Juan Gabriel, *Gracias a Dios*)

b) Aliteración,

**Piedad, piedad para el que sufre,
piedad, piedad para el que llora.**

(Agustín Lara, *Oración caribe*)

c) Sinécdoque,

**Descendiente de Cuauhtémoc,
mexicano por fortuna;
desdichado en los amores
soy borracho y trovador.**

(José Alfredo Jiménez, *El hijo del pueblo*)

d) Apóstrofe,

**Oye te digo en secreto
que te amo de veras,**

(Agustín Lara, *Cada noche un amor*)

**Háblame de ti,
cuéntame de tu vida
sabes tú muy bien,
que yo estoy convencido
de que tú no puedes
aunque intentes olvidarme**

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

Otros casos que destacan, aun sin ser recursos poéticos, pero de igual importancia son dos características que identifican la lírica popular mexicana:

a) **Los mexicanismos.** Los que localicé son parte de un léxico relativo a personajes, topónimos y apócopeos o diminutivos.

La luna que nos miraba
ya hacía **ratito**
se hizo un **poquito** desentendida

y cuando la vi escondida
me arrodillé **pa'** besarte
y así entregarte toda mi vida.

(Agustín Lara, *María Bonita*)

Descendiente de **Cuauhtémoc**,
mexicano por fortuna;

(José Alfredo Jiménez, *El hijo del pueblo*)

Y ahí, **juntitos** los dos,
cerquita de Dios,
será lo que soñamos.

(José Alfredo Jiménez, *Si nos dejan*)

Mejor me vine **pa'** mi tierra,
mi **pueblito Tzin tzun tzan**.
He comprendido que en **todito**
más **bonito** es **Michoacán**.

(Juan Gabriel, *Canción 187*)

- b) Un *leitmotiv* que se divide en dos subtemas, *Amor del bueno* y *Amor del malo*. Es una figura de pensamiento que se refleja en la unidad semántica del discurso. Esto quedará mejor aclarado en el apartado referente al Amor de esta tesis.

Los recursos más sobresalientes en Agustín Lara son las metáforas y las imágenes. Ambas figuras siempre con características modernistas; es decir, su estilo es más bien una “recuperación” de las formas poéticas de finales de siglo XIX, que dan a sus canciones un tinte romántico-modernista y adornado.

Se puede decir que José Alfredo Jiménez esgrime más variedad de recursos poéticos, lo cual permite al autor jugar con el lenguaje, en cuanto al uso de figuras visuales y sonoras.

Finalmente, el principal problema de no tener en la actualidad una poética común en la cual basarse es que la creación de los artistas (cultos o populares) se convierte en un producto en serie que pierde originalidad y, por lo tanto, pierde su carácter de objeto único. A diferencia del Juan Gabriel de los años setentas y ochentas, el de los últimos años del siglo XX ha perdido originalidad en la creación artística, dando lugar a la composición de canciones superficiales, tanto en la forma, como en el contenido.

3.2 DICTADOS TÓPICOS

El tema del arraigo es común en la lírica popular antigua y contemporánea. Los autores analizados no son la excepción; sin embargo, en la bibliografía consultada hay pocos artículos o apartados referidos directamente a este tema: lo amoroso es el argumento principal y más estudiado en la lírica. Frenk,¹⁹ Sánchez Romeralo,²⁰ Jiménez de Báez²¹ y Masera²² se enfocan principalmente al amor feliz, las analogías textuales y las canciones de amor en voz femenina; Mercedes Díaz Roig²³ a la estructura de las canciones; Moreno Rivas²⁴ a las canciones en sí mismas, tomando la temática sólo como

¹⁹ *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975, 1985.

²⁰ *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Gredos, Madrid, 1969.

²¹ *Lírica cortesana y popular actual*, Colegio de México, México, 1996.

²² *La voz femenina en la lírica popular antigua*, tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1994.

²³ *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

²⁴ *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza, México, 1979.

un aspecto accidental. Fernández Poncela²⁵ hace un estudio minucioso sobre la figura femenina en la canción mexicana.

Alín²⁶ en su edición del *Cancionero tradicional* clasifica los temas en el amor, la belleza de la mujer, canciones satíricas y burlescas, canciones de campo y de trabajo, religiosas, de baile, realidad y crítica social, política y/o económica.

Un artículo se acercó un poco más al tema que me ocupa: “Dos canciones populares en una novela de José Revueltas: las expresiones de la mexicanidad” de Edith Negrín,²⁷ cuyo contenido no se refiere precisamente al sentimiento de arraigo, sino más bien a la función de la canción en un contexto de *lo mexicano* y los estereotipos que puede implantar en los receptores. Junto con el apartado de Carlos Horacio Magis sobre *dictados tópicos* son los que más se aproximan al estudio que a mí me atañe. Magis se refiere a los dictados tópicos

para designar en general cualquier tipo de documentación sobre geografía folklórica, como dominación particular de aquellas coplas que nos hablan del contorno (circunstancias naturales, paisaje, fenómenos naturales), que citan nombres de pueblos y regiones, o se refieren a esos lugares para calificarlos, para dar apodos colectivos de sus habitantes, o para registrar las relaciones que mantienen entre sí los pueblos vecinos y sus moradores.²⁸

En el caso del *corpus*, las alusiones al tema de la tierra son abundantes, ya sea, como dice Magis, para describir el paisaje o para describir el sentimiento del poeta hacia el lugar al que pertenece.

²⁵ *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

²⁶ *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991.

²⁷ Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (edis), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Colegio de México, México, 1992, pp. 887-906.

²⁸ Carlos H. Magis. *La lírica popular...* p. 245.

En este aspecto caben todas las canciones del *corpus* que hablen o describan un lugar específico, tales como pueblos, ciudades o países, aludiendo a un arraigo del poeta, en particular, y del mexicano, en general, al país.

Una vez tomada en cuenta la falta de un estudio sobre la temática del arraigo a la tierra, cabría preguntarse por qué hacer una reflexión sobre el tema en la lírica popular contemporánea y estos autores como referencia. Porque, así como la educación sentimental ha quedado grabada en el subconsciente de los mexicanos, también es verdad que las canciones sobre este tema han creado en el imaginario cultural una idea de lo que es o puede ser México y la proyección de esta idea en el exterior.

En este sentido, no me refiero a la posibilidad de que las canciones sean nacionalistas o patrióticas, –aunque en algunos casos pudieran llegar a tener estos tintes– sino que me parece que se trata de un sentimiento de identificación y de legitimación del poeta, del lugar al que pertenece y de la canción. Esto es, el poeta escribe una canción para dar constancia de sí mismo y del lugar al que pertenece a través de la canción. Debo confesar que en un principio me pareció que la temática de las canciones se encaminaba a provocar un sentimiento nacionalista de los autores hacia los receptores. Que, como muchos de los lugares comunes del amor, el sentimiento nacionalista había sido heredado del siglo XIX a nuestro imaginario colectivo, a través de diversas manifestaciones culturales, incluida la lírica popular; por lo que una variante más de esta ideología habría sido el obtener una identidad nacional conforme los propios intereses del contexto, apelando a las costumbres y tradiciones pasadas, donde la lírica popular influiría en la construcción de esa identidad, provocando en el

receptor representaciones idealizadas en torno a su concepción del mundo en el que se desenvolvía.

Pero al hacer la investigación para este apartado y tratar de dilucidar la función de las canciones con temática de la tierra me percaté de que la bibliografía consultada y las letras de las canciones tienen una finalidad que tiene poco que ver con el nacionalismo. A lo largo del estudio se verá el objetivo en conjunto de las canciones.

En primer lugar, habría que diferenciar entre dos tipos de canciones. Primero, las que, en efecto, cuentan con aspectos políticos y buscan crear el sentimiento nacionalista en los receptores; por el otro, las canciones salpicadas de preceptos nacionalistas, pero cuyo objetivo no es el de construir un ideal de la tierra, sino el de identificación y legitimación. Con identificación me refiero a los códigos y símbolos que una comunidad reconoce como parte de su cultura, esos símbolos son legitimados por dicha comunidad. En el primer caso se trata de composiciones que, en efecto, tratan de exaltar lo mexicano, excluyendo todo tipo de extranjerismos que “atenten” contra la cultura mexicana. En el segundo, el autor escribe canciones acordes con el contexto, pero sin la intención de influir de manera patriótica en su público. Como ejemplo de canción nacionalista, se puede citar la siguiente:

Soy puro mexicano,	7 – a
nacido en este suelo,	7 – b
en esta hermosa tierra	7 – c
que es mi linda nación.	7 – d

Mi México querido	7 – e
que linda es mi bandera,	7 – c
si alguno la mancilla	7 – f
le parto el corazón.	7 – d

¡Viva México! ¡viva!	7 – g
----------------------	-------

¡Viva América! ¡viva!	7 – g
¡Oh! suelo bendito de Dios;	8 – d
¡Viva México! ¡viva!	7 – g
¡Viva América! ¡viva!	7 – g
mi sangre por ti daré yo.	8 – d

Soy puro mexicano	7 – a
y nunca me he dejado,	7 – a
si quieren informarse	7 – h
la historia les dirá:	7 – i

que México es valiente	7 – j
y nunca se ha rajado;	7 – a
viva la democracia,	7 – k
también la libertad.	7 – i

<i>¡Viva México! ¡viva!...</i>	7 – g
--------------------------------	-------

Soy puro mexicano,	7 – a
por eso estoy dispuesto;	7 – l
si México lo quiere	7 – m
que tenga que pelear.	7 – n
Mi vida se la ofrezco,	7 – l
al cabo él me la ha dado,	7 – a
y como buen soldado	7 – a
yo se la quiero dar.	7 – n

<i>¡Viva México! ¡viva!...</i>	7 – g
--------------------------------	-------

(Pedro Galindo, *Viva México*.)

Viva México de Pedro Galindo es el tema musical de la película *Soy puro mexicano* de Emilio el Indio Fernández (1942). Esta película pertenece a la Época de Oro del Cine Mexicano, que coincide con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En esos años, el cine mexicano creció apoyado en temas y géneros como obras literarias, comedias rancheras, películas policiacas y melodramas.

En el caso de este ejemplo son dos aspectos los que contribuyen a la formación de la idea nacionalista en el receptor. La canción es la cereza que corona el contexto de la película; por el otro, la película en sí misma es una idealización de lo que es México y *ser* mexicano, pues mientras la Segunda Guerra Mundial está activa en todo el Mundo, México se encierra en su campo idealizado, en el que puede ser héroe y hacerle frente al enemigo, en este caso: el Eje Japón-Alemania-Italia, a quienes Lupe Padilla (Pedro Armendáriz) derrota con cuchillos y pistolas.²⁹

Emilio, *el Indio*, Fernández construyó esa imagen idealizada de un México campestre, lleno de elementos propios del campo que, en ese entonces, eran esenciales para las tramas de las películas, y que para bien o para mal fue la imagen que se proyectó no sólo al interior de nuestro país, sino que también en el exterior. Sin dejar de mencionar que se establece,

²⁹ “En estos años, factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno de México durante la guerra. En 1942, tras el hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes, el presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Esta postura oficial colocó a México en medio del conflicto, de parte de los Aliados. La decisión de Ávila Camacho salvó, colateralmente, al cine mexicano de la extinción. La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinematográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno. [...]”

La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el curso de las cinematografías de estos países.

En el panorama nacional, la situación de guerra también benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera. Aunque Estados Unidos se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, muchos de los filmes realizados en ese país entre 1940 y 1945 reflejaban un interés por los temas de guerra, ajenos al gusto mexicano. La escasa producción europea tampoco representó una competencia considerable”.

Anónimo, “Introducción y Ficha de El Indio Fernández” en *El Cine de Oro Mexicano*, México, 2000. Disponible en: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/december29/cine.htm> Consultada el 3 de julio del 2006.

también la idea del indio mexicano valiente y que es capaz de todo por su territorio y su patria, porque como dice la canción:

que México es valiente	7 – j
y nunca se ha rajado;	7 – a
viva la democracia,	7 – k
también la libertad.	7 – i

(Pedro Galindo, *Viva México.*)

La letra de la canción se complementa con la película y viceversa. Sin embargo, la canción como unidad no deja de lado el sentimiento nacionalista con el que está formada. Por el contrario, nueve años más tarde:

No vale nada la vida,	8 – a
la vida no vale nada	8 – b
comienza siempre llorando	8 – c
y así llorando se acaba	8 – c'
por esto es que en este mundo	8 – d
la vida no vale nada.	8 – b

Bonito León Guanajuato	9 – E
su feria con su jugada	8 – b
allí se apuesta la vida	8 – a
y se respeta al que gana	8 – b'
allá en mi León Guanajuato	9 – E
la vida no vale nada.	8 – b

Camino de Guanajuato	8 – e
que pasa por tanto pueblo	8 – f
no pases por Salamanca	8 – b'
que ahí me hiere el recuerdo	7 – f'
vete rodeando veredas	8 – c'
no pases porque me muero.	8 – f'

El Cristo de tu montaña,	8 – b'
del Cerro del Cubilete	8 – g
consuelo de los que sufren	8 – h
adoración de la gente	8 – g'
el Cristo de tu montaña	8 – b'
del Cerro del Cubilete.	8 – g

Camino de Santa Rosa	8 – i
----------------------	-------

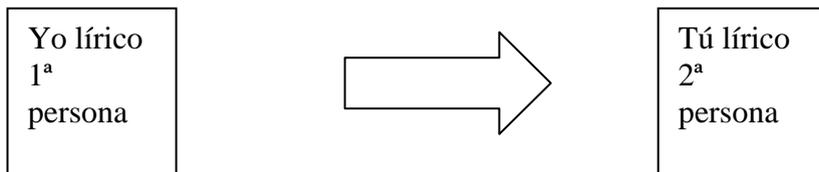
la Sierra de Guanajuato	8 – e
allí nomás, tras lomita	8 – j
se ve Dolores Hidalgo	8 – k
yo allí me quedo, paisano	8 – k
allí es mi pueblo adorado.	8 – k

(José Alfredo, *Caminos de Guanajuato*)

En este ejemplo se describe el paisaje del camino al estado de Guanajuato, pero, a diferencia de la fiabilidad de los hechos históricos a los que corresponde la película *Soy puro mexicano* y la canción *¡Viva México!*, *Caminos de Guanajuato* no tiene bases históricas que permitan decir que se trata de una canción nacionalista que pretende establecer en el pensamiento del receptor una idea romántica de *lo mexicano*; es decir, es una canción ficticia, se fundamenta en la historia individual del autor, no en la historia general de México. En el caso José Alfredo Jiménez los antecedentes de las canciones tienen que ver más con la experiencia personal del propio autor. *Caminos de Guanajuato* fue inspirada en su hermano Ignacio, simplemente porque se casó en ese lugar.

El contraste de estas dos canciones, si bien ambas mantienen elementos costumbristas e idílicos, muestra que hay una diferenciación marcada entre las canciones de tipo patrióticas y las de tipo *costumbrista*, que abarcan no sólo elementos nacionalistas, sino que también incluyen elementos narrativos.

Cuando se trata de canciones dirigidas a la tierra, normalmente la voz dentro del poema es apostrofada, es decir, se dirige a la patria o la invoca.



Encontramos un yo lírico que se dirige a un objeto (en este caso, la tierra) que se personifica por medio de la prosopopeya y se convierte en el “tú” al que se le invoca.

Granada, tu tierra está llena	m – 9
de lindas mujeres,	n – 6
de sangre y de sol.	o – 6

(Agustín Lara, *Granada*)

En el análisis del *corpus*, los autores otorgan mayor importancia al contenido que a la forma; sin embargo, en los dos primeros autores, sobre todo Lara, hay una búsqueda estética en la canción y la intención de equilibrar la forma con el contenido.

Lara, en su afán de encontrar un sentido más poético y musical en sus canciones, escribe metáforas y figuras retóricas más estilizadas. Es común en sus canciones hacer semejanzas entre la tierra y la mujer. Tópico recurrente, también, en la poesía mexicana decimonónica y toda la poesía occidental.

En esa tierra encantada,	8 – a
que esconde, en perpetuo Abril,	8 – b
las lágrimas de Boabdil	8 – b
en las vegas de Granada;	8 – a
donde el ave enamorada	8 – a
repite entre los vergeles	8 – c
el canto de los gomeles,	8 – c
y cuelga su frágil nido	8 – d
del minarete prendido	8 – d
entre ojivas y caireles;	8 – e

Donde soñados ultrajes	8 – e
vengaron fieros zegríes,	8 – f
regando los aleníes,	8 – f
con sangre de abencerrajes;	8 – e
donde entre muros de encajes	8 – e
y torres de filigrana,	8 – a
lloró la hermosa sultana	8 – a
amorosos sentimientos	8 – g

a las hoy tristes ciudades
de la hermosa Andalucía.
no es favor, es hidalguía;
es deber, no vanidad.
Llaman otro Caridad
estos óbolos del hombre,
tienen nombre, sólo un nombre;
se llaman Fraternidad.

(Juan de Dios Peza, *A México*)

La unidad semántica del poema es la generosidad del mexicano, no hay rencor en contra de los españoles. El poema está constituido por quince estrofas de diez versos octosílabos con rima consonante, usando el esquema de la redondilla: abba.

En el caso de José Alfredo Jiménez no hay mayor complicación en el uso de figuras poéticas que las bien trabajadas metáforas y las descripciones de las canciones:

Una piedra en el camino	8 – g
me enseñó que mi destino	8 – g
era rodar y rodar.	7 – h

(José Alfredo Jiménez, *El rey*)

No obstante, es importante mencionar que, si bien las figuras que utiliza Jiménez no son tan adornadas como las de Lara, también es cierto que el contenido es lo que complejiza la poesía de este autor.

No vale nada la vida,	8 – a
la vida no vale nada	8 – b
comienza siempre llorando	8 – c
y así llorando se acaba	8 – c'

[...]

allá en mi León Guanajuato	9 – E
la vida no vale nada.	8 – b

(José Alfredo Jiménez, *Caminos de Guanajuato*)

Mientras que la poesía lariana se complica en la decoración de la forma y la josealfrediana en el ensimismamiento, la lírica de Juan Gabriel apela a la sencillez del lenguaje y del concepto. En este sentido, Juan Gabriel trata el tema de la tierra con superficialidad, en la misma línea que Lara. Porque para Lara, la tierra es una especie de ciudad en vías de industrialización, y para Juan Gabriel se trata de una ciudad consolidada.

A mí me gusta más	6 – a
estar en la frontera	7 – b
porque la gente	5 – c
es más sencilla	5 – d
y más sincera.	5 – b
Me gusta cómo se divierte	9 – c
y cómo llevan	5 – b
la vida alegre,	5 – c
positiva y sin problema.	8 – b
Aquí es todo diferente,	8 – c
todo, todo es diferente	8 – c
en la frontera, en la frontera, en la frontera...	13 – b
A mí me gusta más	6 – a
estar en la frontera,	7 – b
porque la gente es muy feliz	8 – e
y siempre esperan	5 – b
vivir mejor, estar mejor	8 – f
y se superan y todo logran	10 – g
porque la gente es buena.	7 – b
Aquí es todo diferente,	8 – c
todo, todo es diferente	8 – c
en la frontera, en la frontera, en la frontera...	13 – b
La gente no se mete	7 – c
en lo que no le importa,	7 – g
todo respetan,	5 – b
cada quien vive su vida.	8 – d
Lo más hermoso	5 – h

de la gente de la frontera	9 – b
es que es muy franca	5 – j
y cada vez es más unida.	9 – d

(Juan Gabriel, *La Frontera*)

La visión que tiene Juan Gabriel de su tierra es anacrónica. En *La frontera* el tratamiento que da Juan Gabriel a la canción es de una visión idealizada, falsa, de una frontera idílica, “bucólica”, en el que todo el mundo es feliz. Además, por un lado, habla de la felicidad que se puede vivir en la frontera de su país, de la aventura, pero por el otro, compadece a los que se *van de mojados* y añora tiempos pasados:

Ya la gente del campo se ha ido	F – 9
a emprender una nueva aventura	I – 10
a los campos de Estados Unidos	F – 10
con tristeza y quizás amargura,	I – 10
de saber que en su pueblo han perdido	F – 10
el ingenio, el molino y cordura.	I – 11

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

Es decir, por qué no en vez de *irnos para el otro lado*, mejor nos vamos al Noa Noa:

Cuando quieras tú divertirte más
y bailar sin fin,
yo sé de un lugar,
que te llevaré y disfrutarás
de una noche que nunca olvidarás.

¿Quieres bailar esta noche?
Vamos al Noa Noa,
Noa, Noa, Noa, Noa
Noa, Noa, Noa, Noa,
Noa vamos a bailar.

[...]

Este es un lugar de ambiente

donde todo es diferente.
 Donde siempre alegremente
 bailarás toda la noche ahí.

(Juan Gabriel, *Noa, noa*)

Pero, hasta ahí, porque, además, ¿para qué pasarse *al otro lado*, si allá hay, “gringos peleoneros/ [que] buenos pa’ las guerras son”?³²

El autor tiene claro el sentido que desea plasmar en sus canciones; para mí es un tipo de poesía, también con tintes naturalistas y románticos, anacrónica y sin la intención de cambiar la imagen idealizada del país. En este sentido, podría corresponder un poco a la idealización campirana de José Alfredo Jiménez. Es muy parecido en el tratamiento del paisaje, pero a diferencia de las canciones josealfredianas, las de Juan Gabriel se vuelven superficiales en cuanto a forma y contenido.

3.3 EL AMOR COMO EJE TEMÁTICO

Para la Real Academia de la Lengua Española, el vocablo procede del latín *amor, amóris*. Y su primera acepción es “Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”. La segunda acepción es “Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.”³³

A partir de ambas acepciones, el *Diccionario* ofrece otras definiciones sobre los usos de la palabra. En este caso analicemos las dos primeras entradas. En la primera se habla de un ser humano que se reconoce como incompleto y que busca un semejante para perfeccionarse. La segunda

³² Juan Gabriel, *Canción 187*.

³³ RAE, *Diccionario... s. v.*

definición complementa la primera e introduce conceptos más abstractos como la felicidad y la capacidad de crear. Asumo, entonces, que el amor es un sentimiento positivo-proactivo, que impulsa al ser racional para desear ser mejor en su plenitud.

Estas definiciones tienen su origen en conceptos muy antiguos. El amor y sus nociones son un conjunto de ideas que se inventaron, por lo menos en Occidente, y desde entonces no se ha dejado de reflexionar en torno a ellas desde que Platón desarrollara su doctrina sobre el amor. El antecedente de este pensador, por supuesto, Sócrates, se enfoca en la ética, entendida como la filosofía que trata lo humano y todo lo que le concierne. Platón, siguiendo la misma línea, escribe sobre tres tipos de amor. Existen en su haber dos diálogos de juventud *El banquete o de la erótica*, *Lysi o de la amistad* y uno de madurez, *Fedro*.

Platón tomó los mitos tradicionales de su época para explicar su doctrina; en el tema del amor, los griegos creían que existía un dios, llamado Eros, identificado con el amor que causaba la inexplicable atracción amorosa entre dos seres. Este dios personificaba, en general, el deseo de amar. Incluso más allá de la naturaleza viviente, pues Eros no sólo une al hombre para amarse, sino que también mezcla y concilia especies vivientes contrarias como símbolo de afinidad universal, el amor une lo que la discordia aparta. Eros es el poderoso deseo amoroso y sexual que se fusiona con aquello que sentimos como faltante.³⁴

De manera generalizada, la idea del eros que nosotros, sociedad mexicana actual del siglo XXI concebimos, se ha distorsionado conforme el paso de los siglos; sin embargo, uno de los aspectos más importantes del eros

³⁴ Una explicación más amplia en Platón, “Symposio o de la erótica” *Diálogos*, Porrúa, México, 1991.

griego es la relación con el amor carnal, el aprecio por el exterior de la persona amada.

En el diálogo de *Lysis*, Sócrates, como personaje, define el amor como la acción de “desear que la persona amada sea lo más feliz posible.”³⁵ En este caso se trata de un amor diferente. Sócrates obliga a Lysis a reflexionar sobre el término *amigo*. Sócrates piensa que es una palabra ambigua pues designa tanto al que ejerce la acción de querer, como al que la recibe. Pero esto no puede ser, porque en *El Banquete* quedó asentado que no siempre se puede dar el amor correspondido, por lo tanto, un amigo puede ser odiado, mientras él ama a su enemigo. En todo caso, el término es ambivalente para Sócrates y concluye con que “lo semejante siempre será amigo de lo semejante.”³⁶

Como se puede ver, en este diálogo no es muy clara la idea de amor que se tiene, pues se brinca de la plenitud –como que los buenos no necesitan amar a nadie, porque son completamente buenos–, a la carencia, como que si los malos aman lo que les falta, entonces serían amigos de los buenos y viceversa; por lo que la única salida es que no haya plenitud en ningún caso, es decir, alguien bueno, contiene un poco de maldad dentro de sí, y por ello desea completarse de bondad al ser amigo de otro bueno.

En el *Fedro*, Platón, a través de Sócrates, deja explícita y precisa su teoría sobre el amor. Sócrates define al amor como deseo innato, con el que aún los que no tienen eros anhelan lo bello. Platón piensa que hay en nosotros dos clases de deseo, uno, el primordial que se refiere al placer y el segundo se trata de la capacidad volitiva que el hombre desarrolla conforme adquiere el conocimiento, del cual ya se habló en el diálogo de *Lysis*. Para

³⁵ Platón, “Lysis o de la amistad” *Diálogos*, Porrúa, México, 1991. p. 62

³⁶ *Ibid.* p. 69

ilustrar esto, Platón recurre al mito del cochero, en donde cuenta la relación que hay entre un cochero y sus caballos. Hay un caballo negro que representa los apetitos y un caballo blanco que representa a la razón, el cochero es el alma humana que conduce el coche y modera el andar de los dos caballos.

Si el caballo negro logra exceder al áuriga, entonces el eros falso se transforma en una pasión física contraria a la razón. Esta forma de amor es mala para el alma del amado, porque el amante fijándose sólo en su placer propio perjudica el alma del amado al mantener a éste en un estado de dependencia, al impedirle salir de la ignorancia.

Platón, así, expone tres tipos de amantes de forma ascendente. El primero y más bajo, corresponde al amante arrastrado por los impulsos de forma egoísta. El segundo es un amante moderado, artista, que complace su instinto sexual, aun racionalmente. Es un estado intermedio positivo, pues se está preparando para la vida filosófica.

Finalmente, se encuentra el filósofo que es autosuficiente sexualmente hablando. La meta en este nivel es la unidad mental, no la corpórea, pues ya se ha adquirido el conocimiento total y se vive en un estado de bien y verdad.

Además de eros, amor, pasión y sentimiento egoísta, y de filia, los antiguos distinguían otro tipo de amor llamado *Ágape*,³⁷ consistente en una relación sentimental correspondida que coincide con el amor cristiano en la prohibición de la pasión amorosa, ya que la considera como una manifestación interesada, descontrolada y fundada en la filosofía de la

³⁷ *Ágape* es la palabra que san Pablo y otros escritores del Nuevo Testamento usaron como sinónimo de amor y es usada para describir las características y acciones de Dios. La usó san Pablo en Corintios 1:13 para expresar el fundamento del comportamiento y el más alto amor que está asociado con Dios en su Naturaleza Divina.

felicidad propia. Ágape es el amor generoso y de sacrificio, basado en el razonamiento, la prudencia, la estabilidad sentimental y la mutua fidelidad, por la que es Dios, y no el objeto amado, el núcleo y eje de este amor.

A diferencia del eros egocéntrico, el ágape es un amor que da. Eros es un amor inconstante, a veces infiel, mientras que el ágape es constante y continúa dando a pesar de la ingratitud del otro. La característica diferenciadora principal de cada uno de los términos es que eros es un amor ascendente, la ruta del ser humano al dios; ágape es un amor descendente, ruta del dios a los seres humanos. Filia se encuentra entre eros y ágape.

Así pues, el amor admite varias interpretaciones según las perspectivas. Además de las anteriores, se puede considerar al amor como un puro movimiento del apetito sensual o incluso como la mera atracción sexual en el plano simplemente animal y biológico; por otro lado, puede pensarse como uno de los actos de la voluntad humana. Dentro de este plano, el de la voluntad, todavía puede entenderse como una tendencia a adquirir lo que nos falta (amor de dominio, el eros griego) y como un impulso a comunicar lo que se posee y a convivir con el amado (amor de comunión, el ágape cristiano). Estas dos ideas antiguas referidas al amor se unieron y marcaron la concepción ideológica de lo que es el amor para Occidente. Teniendo así, el resultado de un amor que “Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta.”³⁸

La herencia judeocristiana, por un lado y la clásica, por el otro, originaron en las civilizaciones occidentales la idea de un amor sufridor, “es el amor galante, el amor, que si bien está cursando nuestra cultura desde el

³⁸ San Pablo, 1 Cor. 13: 7

siglo XIII, es en el siglo XIX donde adquiere su plenitud y su condición trágica.”³⁹

Así, primero en el siglo XIII comienza la poesía lírica provenzal, siglos después continuó la prosa del Amor Cortés,⁴⁰ que formó parte de una revolución en las ideas y costumbres de Europa y en el siglo XIX se determinó la fijación de la idea del amor sufridor en todo Occidente. Un ejemplo de amor sufrido en las primeras manifestaciones de lírica popular es la siguiente Jarcha:

Garid bos ay yermanelas
¿kóm' kontenyr a meu maly?
sin al habyb non bibire yu
ad bolaray demandary⁴¹

En este sencillo ejemplo se puede apreciar el dolor que causa la separación del amado. La doncella canta y expresa su dolor y queja a sus hermanas. La tradición sufridora viene de antaño.

Pudiera resultar extraño pensar que pasiones como el amor son invenciones históricas datadas⁴² que fueron resultado de diferentes acontecimientos interdependientes, que transformaron el pensamiento occidental, originando nuevas formas de establecer las relaciones entre los amantes, ideas y comportamientos que tienen su origen en el amor a lo divino que desembocó en el amor profano y que, en la actualidad, siguen

³⁹ Dir. Rafael Montero, *Cilantro y perejil*, 1997.

⁴⁰ Lillian von der Walde Moheno, “El amor cortés”, en “Espacio Académico” de *Cemanáhuac*, III: 35 (junio 1997), pp. 1-4

⁴¹ “Decid vosotras, ay hermanillas, / ¿Cómo contener mi mal?/ Sin el amigo no viviré:/ volaré a buscarle.” Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes, forma y significado*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, p. 38.

⁴² “El amor cortés, tan significativo durante toda la baja Edad Media, surge en la Provenza de fines del siglo XI y el término lo acuña Gaston Paris en “Lancelot du Lac, II en *Le Conte de la Charrette*. Lillian von der Walde Moheno, “El amor cortés”, en “Espacio Académico” de *Cemanáhuac*, III: 35 (junio 1997), pp. 1-4

profundamente arraigadas en nuestro imaginario cultural, aunque se hayan transformado después, conforme el paso al tiempo.

Inclusive, el amor ha adquirido un papel importantísimo dentro del desarrollo de la historia de la humanidad, circunstancia que aprovechó el Romanticismo para la elaboración de tórridos romances e historias trágicas, cuyo pretexto es que por el amor han surgido algunas de las guerras más importantes de la Historia Universal y de la Literatura: Paris y Helena, César y Cleopatra, Romeo y Julieta, la Malinche y Hernán Cortés o el Príncipe Carlos y la Princesa Diana. Cabe mencionar que el término *pasión* se refiere a la acción de padecer, de sufrir, por lo que no es de sorprender que en muchas de las historias de amor, la tragedia y las penas cobren importancia primordial.

Vale la pena detenerse en este aspecto, pues el amor adquiere ese matiz pasional en el Romanticismo, por lo que cabe recordar algunas de sus características.

El Romanticismo es un movimiento que surge en Europa a fines del siglo XVIII, permanece hasta mediados del siglo XIX y abarca todas las artes. Se caracteriza por su entrega a la imaginación y la subjetividad, su libertad de pensamiento y expresión y su idealización de la naturaleza. El Romanticismo privilegia la imaginación, el sueño y la sensibilidad frente a la luminosidad de la razón ilustrada. Además, manifiesta un deseo ávido de libertad en contra de todas aquellas expresiones que no permitan el desenvolvimiento del hombre. Los apetitos y las pasiones conducen al individuo a un entusiasmo exagerado o a una profunda depresión. En el caso de conducir al hombre al sentimiento pesimista, provoca en el romántico la huida que se puede plasmar en dos vías distintas: la de los viajes o la de los suicidios.

En general, las características del Romanticismo se pueden resumir en cuatro:

- a) El subjetivismo que se centra en las pasiones y los sentimientos del *yo*.
- b) La evasión de la realidad. Los románticos optaban por refugiarse en otras épocas idealizadas que pensaban iban más acordes con sus pensamientos, como la Edad Media.
- c) El nacionalismo. Como parte fundamental del individualismo, la individualidad de las naciones era también evidente. Crece el amor a la patria y la añoranza por las raíces culturales “primigenias”.
- d) Oposición al neoclasicismo. Los artistas estaban en contra de cualquier regla que pudiera coartar su libertad creativa. Ya desde la filosofía, los románticos encontraron su argumento en lo sublime del arte, pues es lo que produce una reacción en el espectador.

Hacia mediados del siglo XIX, el Romanticismo comenzó a dejar paso a nuevos movimientos literarios: los parnasianos y el simbolismo en la poesía y el realismo y el naturalismo en la prosa, pero siguió cultivándose en Europa y América con gran éxito de lectores.

El Romanticismo en México surge en los inicios de la Independencia, encontrando terreno fértil para sembrar las ideas revolucionarias y de libertad. La lírica popular da una pequeña muestra:

Rema, nenita, rema,	a – 7
y rema y vamos remando,	b – 8
que la dicha que tú tienes,	c – 8
a mí se me está acabando.	b – 8

Por un cabo doy dos reales,	d – 8
-----------------------------	-------

por un sargento un tostón,	e – 8
por el general Morelos	f – 8
doy todo mi corazón.	e – 8

(*Canción de Morelos*, 1812⁴³)

El Romanticismo se inicia en México con la llegada de José María de Heredia, exiliado de Cuba, quien escribe gran cantidad de tópicos románticos, como la naturaleza y el pasado indígena. Para los poetas mexicanos, Heredia fue modelo a seguir por la temática y el sentimiento. Lo importante para ellos era poder expresar sus pasiones, a veces sin darse cuenta de haber caído en el mal gusto o la vulgaridad. Sus temas favoritos fueron la libertad, el pasado prehispánico, la naturaleza y el amor a la patria. En cuanto a la forma buscaron un estilo sonoro, rítmico que conmoviera y para ello utilizaron frecuentemente la forma del romance. El tono de esta poesía es vehemente, pesimista y exaltado, a tal punto que en algunos casos, se puede encontrar patética, acompañada del sentimiento doloroso que la caracteriza.

Pues bien, yo necesito
decirte que te adoro,
decirte que te quiero
con todo el corazón;
que es mucho lo que sufro,
que es mucho lo que lloro,
que ya no puedo tanto,
y al grito que te imploro
te imploro y te hablo en nombre
de mi última ilusión.

[...]

Comprendo que tus besos
jamás han de ser míos;
comprendo que en tus ojos

⁴³ Gabriel Zaid (comp.), *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI, México, 1987, p. 164.

no me he de ver jamás;
 y te amo, y en mis locos
 y ardientes desvaríos
 bendigo tus desdenes,
 adoro tus desvíos,
 y en vez de amarte menos
 te quiero mucho más.

A veces pienso en darte
 mi eterna despedida,
 borrarle en mis recuerdos

y huir de esta pasión;
 mas si es en vano todo
 y mi alma no te olvida,
 ¡qué quieres tú que yo haga
 pedazo de mi vida;
 qué quieres tú que yo haga
 con este corazón!

[...]

¡Que hermoso hubiera sido
 vivir bajo aquel techo.
 Los dos unidos siempre
 y amándonos los dos;
 tú siempre enamorada,
 yo siempre satisfecho,
 los dos, un alma sola,
 los dos, un solo pecho,
 y en medio de nosotros
 mi madre como un Dios!

[...]

Bien sabe Dios que ése era
 mi más hermoso sueño,
 mi afán y mi esperanza,
 mi dicha y mi placer;

[...]

(Manuel Acuña, *Nocturno a Rosario*⁴⁴)

⁴⁴ 100 *poesías escogidas de la literatura universal*, Gómez-Gómez Hnos., México, (sin fecha), p. 37.

Pero ¿cuál es la idea de amor que predomina en la lírica popular mexicana del siglo XX, y en consecuencia, en la mente del mexicano actual? Es verdad que los motivos, temas y tópicos que usó el Romanticismo para edificar la idea del amor en la lírica culta y popular en el siglo XIX son los mismos que se usaron para definir la idea de amor en la poesía popular y el imaginario cultural del mexicano del siguiente siglo, pero, ¿cuál es la nueva vertiente de los temas y estilos de la lírica popular? ¿Se han transformado de verdad temas y estilos? Si en efecto son temas románticos ¿cuáles son y por qué persisten?

Me parece importante tratar de responder a estas cuestiones desde el punto de vista de los autores que competen a esta tesis, pues antes que ser poetas, son receptores condicionados por una cultura y un cúmulo de ideas, costumbres y hábitos de las que no se pueden desprender, porque el poeta popular mexicano tiene una idea del amor que toma de su entorno y con ella crea una canción, que además de satisfacer sus necesidades propias, también satisface a un público que espera que cumpla con su *horizonte de expectativas*.⁴⁵

Los receptores mexicanos del siglo XX mantienen una relación recíproca con los autores populares que adoptan, es decir, los receptores mexicanos exigen a los autores populares un cierto estilo poético rico en imágenes decodificables que permiten el diálogo entre el autor y el receptor. En consecuencia, el público de x autor, demanda un tipo especial de tema amoroso en la lírica, que el autor transforma en su mente, desarrolla y expone, no sin antes sentirse identificado también con dicho tema. De esta

⁴⁵ Ver en el capítulo segundo de esta tesis, el apartado correspondiente.

forma, el receptor identifica los códigos expresados en la canción de amor propuestos por el poeta y los asimila o los desecha, según sea el caso.

Hay temas románticos que aún se puede encontrar fácilmente en la lírica popular mexicana y en general en toda clase de discursos, como la literatura, el cine, el teatro, la música, etc, y esto sucede, en gran parte, primero, por las huellas profundísimas que dejó el Romanticismo en la cultura occidental y, segundo, por la enorme influencia que ejercen los medios masivos de comunicación en los receptores del siglo XX, por lo menos a partir de la invención de la radio, y luego con la televisión. Baste ver la gran producción, el impacto y la necesidad de consumo de telenovelas de corte romántico de cadenas televisivas en México.

Y es que México mantiene, “una cultura [...] tan sufridora, tan dispuesta siempre al castigo, a la flagelación. Nuestras dos raíces nos hablan de eso: de sufrimiento. El síndrome de Marga López nos llega por vía indígena y por vía española.”⁴⁶ Por eso, al inicio de este apartado, escribía que de acuerdo a la definición de la RAE, de Platón y los códigos del amor cortés, al amor lo asumo como una pasión positiva, al menos en teoría, pero al final, ¿se aplican estas definiciones en la concepción de lo amoroso en la conciencia del México actual? Trataré de dar respuesta en los siguientes párrafos.

A fin de cuentas, el amor ha sido, es y será *El* tema por excelencia de la lírica popular y culta, antigua y moderna, mexicana y universal. El amor, el desamor, el amor no correspondido y demás sentimientos y pasiones que desborda este genio, a veces benévolo, a veces diabólico, que hace su aparición en muchas composiciones poéticas.

⁴⁶ Dir. Rafael Montero, *Cilantro y perejil*, 1997.

Así pues, para el análisis de la segunda sección del *corpus* propuesto: el Amor, proporcionaré un panorama de la concepción del amor que se tiene en el inicio del siglo XX a través de Lara, en la mitad del siglo con José Alfredo Jiménez y al final con Juan Gabriel. Se verá las características del amor propuesto por cada autor y cómo y en qué han cambiado, para después observar las similitudes y convergencias entre los tres autores y, por supuesto, el papel del receptor en relación con la canción que se le ofrece, por qué la escucha y por qué la mantiene en “uso”. Esto puede ayudar a solucionar el problema acerca de si los temas de la lírica popular siguen teniendo que ver con la idea del amor, pasión y muerte románticos, pues, parece que hoy en día hay una especie de neorromanticismo en el que la filosofía vigente es la de *sufro, luego existo*, pues hay como una necesidad de sentir el sufrimiento para sentir que realmente se está vivo y sentir que se siente.

En la lírica popular mexicana del siglo XX, la idea de amor que conciben los tres autores es la generalizada. Un amor romántico, idealizado, en algunos casos, inalcanzable, que repite las mismas fórmulas en diferentes contextos.

En el análisis estructural del *corpus* se dejó ya ver la idea de lo amoroso en la lírica popular mexicana del siglo XX. En primera instancia, describiré las variantes de este apartado:

3.3.1 AMOR FELIZ

Son las canciones del *corpus* que se refieren al amor recíproco del que habla Platón. En este tipo de amor, los amantes se reflejan en el amado y logran su plenitud a través del amor. Esta variante admite las canciones que cantan al amor correspondido. Son canciones que elogian la belleza del amado, el

deseo (interpretétese del modo que se desee) y las canciones que se dirigen a un alocutario, contando las aventuras o pretensiones amorosas.

Una vez nada más se entrega el alma	F – 11
con la dulce y total renunciación	G – 11
y cuando ese milagro realiza	h – 7
el prodigio de amarse	I – 9
hay campanas de fiesta	j – 7
que cantan en el corazón.	G – 9

(Agustín Lara, *Solamente una vez*)

Me encontraste en un negro camino	F – 10
como un peregrino sin rumbo ni fe;	G – 12
y la luz de tus ojos divinos	F – 10
cambiaron mi suerte por dicha y placer.	G – 12

(José Alfredo, *Paloma querida*)

Tú eres el amor que yo esperaba,	A – 10
lo que tanto había soñado.	d – 8
Hasta que llegaste tú.	e – 8

Le di gracias a la vida,	c – 8
le di gracias al amor	f – 8
por estar contigo, contigo.	a – 9

Por haberte encontrado,	d – 7
por haberte conocido, amor	f – 9
por ser t�n feliz contigo	a – 8
por estar enamorados	d – 8
porque ahora est�s conmigo	a – 8
porque ahora estoy contigo	a – 8
yo le doy gracias, le doy gracias,	g – 9
gracias a Dios.	h – 5

(Juan Gabriel, *Gracias a Dios*)

Tú me sabes bien guiar	g – 7
t� me sabes bien cuidar,	g – 8
todo lo haces muy bien t�	h – 8
ser muy buena es tu virtud.	h – 8

¿Cómo te puedo pagar	g – 8
todo lo que haces por mí,	d – 8
todo lo feliz que soy,	i – 8
todo este inmenso amor?	i – 7

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

3.3.2 AMOR INFELIZ Y NO CORRESPONDIDO

Se trata de las canciones en donde el amor es desdichado. Puede tratarse de un amor unívoco; es decir, sólo uno de los actantes en la relación amorosa es el que ama. Canciones de amor posesivo, canciones de amor desapasionado⁴⁷ o amor constante.

Arráncame la vida	c – 7
con el último beso de amor,	d – 10
Arráncala, toma mi corazón.	e – 11
Arráncame la vida	c – 7
y si acaso te hiera el dolor	d – 9
ha de ser de no verme,	f – 7
porque al fin tus ojos	g – 6
me los llevo yo.	e' – 6

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

Oye te digo en secreto	e – 8
que [que] te amo de veras,	f – 6
que sigo de cerca tus pasos	g – 8
aunque tú no quieras.	f – 6

Que siento tu vida	h – 6
por más, que te alejes de mí,	d – 9
Que nada ni nadie	i – 6
hará que me olvide de ti.	d – 9

(Agustín Lara, *Cada noche un amor*)

Probablemente ya	a – 7
de mí te has olvidado	b – 7

⁴⁷ Me refiero a canciones en donde hay un sentimiento amoroso, pero sin sentir la pasión eufórica de la que habla Platón, por ejemplo. Es un sentimiento más filial que erótico.

y mientras tanto yo a' - 7
te seguiré esperando. b - 7

No me he querido ir c - 7
para ver si algún día d - 7
que tú quieras volver c' - 7
me encuentres todavía. d - 7

Por eso aún estoy e - 7
en el lugar de siempre f - 7
en la misma ciudad e' - 7
y con la misma gente. f - 7

Para que tú al volver c' - 7
no encuentres nada extraño g - 7
y sea como ayer c' - 6
y nunca más dejarnos. g - 7

Probablemente estoy e - 7
pidiendo demasiado b - 7
se me olvidaba que e' - 7
ya habíamos terminado. b - 7

Que nunca volverás h - 7
que nunca me quisiste i - i
se me olvidó otra vez h' - 7
que sólo yo te quise. i - 6

(Juan Gabriel, *Se me olvidó otra vez*)

Háblame de ti, a - 6
cuéntame de tu vida b - 7
sabes tú muy bien, c - 6
que yo estoy convencido [ida] b - 8
de que tú no puedes, d - 6
aunque intentes olvidarme. d' - 8

Siempre volverás, una y otra vez e - 10
una y otra vez, siempre volverás. f - 10

Aunque ya no sientas más amor por mí a - 12
sólo rencor g - 5
yo tampoco tengo nada que sentir a - 12

y eso es peor,	g – 4
Pero te extraño, también te extraño.	h – 10

No cabe duda que es verdad que la costumbre	i – 13
es más fuerte que el amor.	j – 8

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

3.3.3 AMOR OBSTACULIZADO

Este tipo de amor ve coartada su plenitud por circunstancias externas a él, casi siempre se trata de enemigos de los amantes, la naturaleza o el tiempo.

Si nos dejan	a – 4
nos vamos a querer toda la vida.	B – 11
Si nos dejan	a – 4
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.	C – 11

Yo creo podemos ver	d – 8
el nuevo amanecer de un nuevo día	B' – 11
Yo pienso que tú y yo	e – 7
podemos ser felices todavía.	B' – 11

Si nos dejan	a – 4
buscamos un rincón cerca del cielo.	C' – 11
Si nos dejan	a – 4
hacemos con las nubes terciopelo.	C' – 11

Y ahí, juntitos los dos,	f – 7
cerquita de Dios,	f – 6
será lo que soñamos.	g – 7

Si nos dejan	a – 4
Te llevo de la mano corazón	h – 11
y ahí nos vamos	g – 5

(José Alfredo, *Si nos dejan*)

3.3.4 AMOR DEL MALO

Es un *leitmotiv* que expresa la educación sentimental en la que los receptores mexicanos del siglo XX estamos inmersos. Se trata de un tópico seductor y persuasivo en el discurso que se presenta como un acto amoroso,

pero en el fondo se muestra un carácter de dominio sobre el objeto amado.

Este tópico es común en las canciones con temática amorosa.

y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme,
**porque al fin tus ojos
me los llevo yo.**

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

Te despertaste, tú casi dormida,
tú me querías decir no sé qué cosa
pero callé tu boca con mis besos
y así pasaron muchas, muchas horas.

(José Alfredo Jiménez, *Amanecí en tus brazos*)

En este ejemplo, pensaré que la canción está puesta en voz de hombre, por lo tanto, es el locutor el que impide de forma muy sutil que el alocutario femenino hable. Otro ejemplo es:

Aunque te enamores, otra vez mi vida
aunque tengas todo, aunque seas feliz,
**aunque te enamoren y te quieran mucho,
vivirás pensando, siempre, siempre en mí.**

**Siempre, siempre me llevarás y en tu corazón viviré
siempre, siempre recordarás y no olvidarás que te amé.**

Y aunque tú estés lejos, y aunque nunca vuelvas,
vivirás la vida, pensando en mí.
Siempre, siempre me llevarás, no podrás jamás olvidar
y aunque te hablen de amor, querrás tú saber de mí nada más.

(Juan Gabriel, *Aunque te enamores*)

En *Aunque te enamores* el locutor invoca al alocutario para presagiar su futuro. Un futuro en apariencia feliz, pero no lo será porque el recuerdo del antiguo amor siempre estará presente. Sin embargo, en comparación con

sus antecesores, este autor brinda composiciones de una afectividad diferente, más equitativas en relación a los sentimientos del amante y el amado; es decir, casi siempre es el yo lírico de las canciones juangabrielistas el que ama, el que no es amado, el que desprecia, el que se sabe amado, pero siempre asume sus sentimientos y los enfrenta, de ahí la estructura antitética de unidades estróficas en las canciones de Juan Gabriel.

Este tópico expresa una buena parte de la educación sentimental, pues

A esto contribuyeron de forma poderosa las letras de las canciones difundidas en [los] modernos medios de comunicación masiva [...] Se estructuró el imaginario social, nacional y moderno, en el que los hombres y mujeres fueron caracterizados con arquetipos y estilos determinados que les asignaron. Son más producto de un espectáculo inventado que de las relaciones sociales reales, pero esas representaciones y construcciones quedaron fijadas como parte del alma nacional y social del pueblo-nación mexicano.⁴⁸

3.3.5 AMOR DEL BUENO Y ENTREGA DE LA VIDA Y/O EL ALMA

En contraste con lo anterior los tres autores expresan su *Amor del bueno*, tomando como base uno de los principales *leitmotiv* de la lírica popular mexicana: la entrega en cuerpo y alma del amante al amado, es lo más parecido al *servicio de amor* o al *homenaje* del amor cortés.

Arráncame la vida
con el último beso de amor.
Arráncala, toma mi corazón.

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

⁴⁸ Anna María Fernández, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002, p. 45.

**Yo no sé lo que valga mi vida
pero yo te la vengo a entregar,**
yo no se si tu amor la reciba
pero yo te la vengo a dejar.

(José Alfredo Jiménez, *Paloma querida*)

¿Cómo te puedo pagar
todo lo que haces por mí,
todo lo feliz que soy,
todo este inmenso amor?

**Solamente con mi vida,
pues ten mi vida, te la doy;**
pero no me dejes nunca,
Nunca, nunca, te lo pido por favor.

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

Es curioso observar que la misma canción de Lara sirva para ilustrar los dos antitéticos y diferentes tópicos; es por eso que arriba hablo de un tópico seductor y persuasivo. Me parece que el amante acecha a su amado y una vez capturado no puede dejarlo ir. El yo lírico de *Arráncame la vida* contrasta las dos ideas, la de *amor del bueno* y la de *amor del malo*, sin que el tú lírico note la persuasión y entonces el objeto amoroso, que se supone rector de la relación, se descubre como víctima.

Hay un cruce de sentidos donde el amante y el amado juegan los mismos papeles, por medio del discurso seductor del amante-locutor:

	Amante	Amado
Aparentemente	Se entrega	Es victimario
Realmente	Domina	Dominado

La tabla anterior ejemplifica las actitudes de los personajes líricos en las canciones del *corpus*. Pero ¿cuál sería la tabla donde los tres cantautores pueden encajar? Es la siguiente:

	Eros	Filis	Ágape
Agustín Lara	–	–	+
José Alfredo	+	+	–
Juan Gabriel	+	+	–

En esta tabla es posible ubicar las formas en que los tres autores manejan la temática de lo amoroso. Mientras que en Lara son notorias las características del amor de ágape, en José Alfredo y Juan Gabriel no lo son, sino que más bien, ellos encuadran en la visión amorosa de eros y filis, dejando entrever la imagen idealizada del amor que se tiene en la educación sentimental, porque por un lado, se idealiza el amor y por inalcanzable es más fuerte, se desea más; en contraste con el amor que se obtiene que carece de dificultad y el amor se vuelve aburrido y sin motivaciones para continuar.

El «amor» [al amado] en esta perspectiva permanecía vivo mientras se mantenía la tensión entre conquista y resistencia, conseguir el amor de una mujer era entonces paradójicamente perderlo.⁴⁹

En definitiva, los datos que arrojó el *corpus* sobre el uso de metáforas, en particular, y del uso de recursos poéticos en general, fueron que conforme el paso del tiempo la creación poética se modificó a tal punto que la estructura de la canción es menos atendida que antes; es decir, si a principios de los años veinte Lara se esmeraba en escribir canciones lo más

⁴⁹ María del Carmen Peza, *El bolero...* p. 368.

parecidas a sonetos, Juan Gabriel se ocupa más en escribir canciones con “mensaje”, apelando más al ritmo que al metro de los versos.

Ana María Fernández Poncela menciona la influencia que ejercen los medios de comunicación sobre la sociedad mexicana del siglo XX, creando en el subconsciente colectivo una imagen idealizada y totalmente romántica del amor, tomando como herramienta no sólo la lírica de compositores como los que preocupan a esta tesis, sino también las imágenes del Cine de Oro mexicano, el muralismo o la música de Chávez, llegando a la idealización de un México inocente e incorruptible. Todo esto contribuyó a la idea de un amor que resulta equívoca, o por lo menos, descontextualizada por el desgaste de sus ideales románticos, tales como el amor eterno o *el amor a prueba de balas*.

Luego [entonces] ¿qué pasa con México, que pensamos que sufrir es disciplina olímpica? Ya tendríamos muchas medallas de oro, si de eso se tratara, pero no es así; pero somos de vocación sufridora y sería uno de los factores que inciden en esta ruptura de las parejas. [...] Pensemos en la sociología, ¿que está pasando con la sociedad mexicana? Se está disgregando, se está separando. Hay un sistema que ya no resulta adecuado, ni justo para toda una sociedad, para toda una manera de vivir. Ya no hay respuestas, hay puras interrogantes. Y en tercer término hablemos del misterio ¿por qué se separan las parejas? No lo sé, es un misterio.⁵⁰

Con esta cita cierro el tema del amor, que es por demás, el extremo de la idea con la que abro el apartado. Por eso me preguntaba si las definiciones amorosas de la RAE o de Platón o aún del Romanticismo coinciden con la actividad de amar. Porque, como se vio en el análisis de los autores, la idea de amor se compone de tres tiempos:

⁵⁰ Dir. Rafael Montero, *Cilantro y perejil*, 1997.

1. El enamoramiento, en donde el amante reconoce a su amado y por todos los medios trata de llegar a él.
2. El amor actuante, ya sea *amor del bueno* o, por el contrario, *amor del malo*, en el que la pareja vive con intensidad el amor que le toca sentir.
3. La ruptura, en donde se encuentran los tres autores. En este tiempo, el amor no se completa por diferentes causas-obstáculos, ya sea la muerte, el tiempo, la naturaleza, el abandono o los enemigos de la pareja.

De manera global, los tres autores cupieron en estas etapas amorosas con diferentes canciones. El caso es que sólo cuatro canciones del *corpus* del apartado referido al amor (de nueve canciones en total), embonaron en la variante de amor feliz. Lo que indica que en *Cilantro y perejil* Germán Dehesa hace bien en cuestionarse esa parte sufridora del mexicano y el por qué de los factores que inciden en la ruptura de las parejas. Así mismo, cuestiona el sistema dado, que más bien, ya no aporta nada, sino preguntas sin respuesta.

3.4 LA MUJER: AGUSTÍN LARA

En México, la historia de la mujer del siglo XX es una historia llena de cambios, de voluntad, de fuerza y de feminismo. Tal parece que se divide en la primera mitad y la segunda del siglo y que la mujer mexicana se durmió el 31 de diciembre de 1959, siendo una y el primero de enero de 1960 despertó siendo otra.

Por supuesto, hubo cambios y las fechas no son exactas; de hecho, me parece que la noche en que se durmió la sociedad femenina mexicana duró una década, la de los sesenta. Y en efecto, en los setenta aparece una mujer

diametralmente opuesta a sus antecesoras. En los cincuenta, ni pensar hablar de temas tabú, como el aborto, pero, por el contrario, en los setenta, la mujer comienza a tener el control de su cuerpo y se difunde el uso de la píldora anticonceptiva.

El objetivo de este análisis no es hacer un estudio de género o una nueva historia del feminismo o del machismo, sino explicar algunos aspectos del papel de la mujer en el discurso de la canción lariana. No obstante, dada la variedad de factores que atañen a la construcción de nuestra *educación sentimental*, habrá que hacer algunas observaciones sobre el tema del machismo, el feminismo y su interacción. Esto determinará las características que toman los personajes femeninos y el contexto en el que se desarrollan las anécdotas de las canciones de Lara, pues aparentemente se habla de una mujer que está en pleno desarrollo social e intelectual, pero, en lo social, aún la encontramos tras la sombra de la figura masculina.

Con base en la investigación histórica realizada,⁵¹ mi pretensión era la de hacer una selección y definición de más de tres tipos de mujeres que se desarrollaron a lo largo del siglo XX. Pero, finalmente, la investigación desembocó irremediablemente, en la dicotomía de la mujer santa *vs.* mujer malvada. Sin embargo, hubo un tercer tipo de mujer que vale la pena describir.

- a) María: mujer santa, moderna, revolucionaria. Son mujeres que adquieren un papel activo en el sentido de la lucha por los ideales en los que creen y la búsqueda de libertad. Es una mujer de carácter fuerte, valeroso, maternal y activa. La mujer moderna. Se rebelan

⁵¹Esta clasificación la logré después de analizar los documentales de Enrique Krauze, *Mujeres I. México, historia de la mujer* y *Mujeres II. México, historia de la mujer* Clío, México, 2001 y *La familia en la pantalla*, Clío, México, 2003

ante la sociedad, son trabajadoras (trabajos femeninos, principalmente el magisterio y las amas de casa), pero aún guardan códigos de moral que les son heredados y no se pueden romper tan fácilmente, como la “obligación” de ser madres.

- b) Magdalena: En apariencia atentan contra las buenas costumbres de la sociedad. Es un tipo de mujer activa-pasiva. Por un lado, es activa porque es productiva económicamente hablando (prostitutas y servidumbre). Es pasiva, porque es marginada de la sociedad y, además, se ejerce poder sobre ella. Incluso en la lírica popular, “La cultura popular la señala y castiga haciendo evidente su maldad, a modo de ejemplo o moraleja que ilustre lo que se debe o no se debe hacer.”⁵² No son sus costumbres o hábitos los que la hacen ser mala, sino la sociedad que la señala.
- c) Eva: malvada, provocadora, subversiva y superficial. Es un modelo de mujer que rompe con la norma establecida por la sociedad. “Malas mujeres” que “destruyen” hogares; hay también, a su alrededor, un ambiente de sensualidad y sexualidad, provocan al hombre para hacerlo “pecar”.⁵³

La imagen de la mujer o es la tradicional, mujer sumisa y abnegada o sugiere rebelión. En ninguno de los dos casos la mujer es inteligente, simplemente es objeto. “Dice Octavio Paz, que las mujeres somos ídolo, porque atraemos [*síc*]”⁵⁴ Pero en esa frase, se dice mucho más. En efecto, es ídolo porque en ella se depositan los sentimientos, la idealización, las penas,

⁵² Ana María Fernández, *Pero vas a estar muy triste...* p. 87.

⁵³ *Ibid.* p. 58

⁵⁴ Enrique Krauze, *Mujeres I...*

los ruegos, pero permanece ahí, estática cual monolito en pedestal, sin hablar, inmóvil, sin el menor indicio de palpitación o de pensamiento.

En el caso de la lírica popular, el manejo de la mujer, primero, como una emprendedora, frente una mujer pérfida es un discurso ambiguo que, me parece, maneja Lara, porque por un lado hay una mujer que empieza a independizarse, que se levanta y es una *mujer que brilla en... [la] existencia [del hombre]* (Agustín Lara, *Santa*, 1931). Pero, por otro lado, esta mujer independiente, a veces, parece no ser la más adecuada para un enamorado como el amante masculino que inventa Lara, porque *Sin decirte que te fueras de mi vida, / poco a poco te has ido alejando, / poco a poco me has ido enseñando/ el camino de la ingratitud/ Siempre te vas y me dejas sin ti/ ¿Cómo podré separados vivir?* (Agustín Lara, *Siempre te vas*, 1940) La mujer dota de sentido a la vida del hombre en las canciones larianas, aparentemente; es decir, los personajes femeninos están sometidos a un discurso seductor, chantajista, que las obliga a dar sentido a la existencia del hombre.

Los versos anteriores se refieren al reclamo a una mujer, tema recurrente también en la lírica popular actual, pero este no es un reclamo cualquiera, es el reclamo de un hombre, que además es abandonado y que, además, es mexicano. El tema de la canción lo hereda José Alfredo Jiménez ¿Qué cambió? Desde mi punto de vista, sólo el autor, la época y la letra de la canción. Lo que permanece es el tratamiento de la mujer como objeto endiosado en la lírica popular.

Lara presenta personajes femeninos que comienzan a dejar las ideas decimonónicas, para convertirse en mujeres cosmopolitas adecuadas a la Ciudad de México que, de igual forma que la mujer, intenta emanciparse.

La imagen lariana de la mujer es diferente a la de José Alfredo Jiménez, en donde el sometimiento femenino es mucho más notorio y, en efecto, la mujer es definida a partir de la figura masculina. De nuevo aquí aparece aquel *leitmotiv* del que ya he hablado antes, en el que se encuentra un discurso persuasivo, en apariencia amoroso, pero que en realidad, muestra un carácter de dominio sobre el objeto amado, en este caso.

Arráncame la vida	c – 7
y si acaso te hiere el dolor	d – 9
ha de ser de no verme,	f – 7
porque al fin tus ojos	g – 6
me los llevo yo.	e' – 6

(Agustín Lara, *Arráncame la vida*)

Por ejemplo, en José Alfredo Jiménez también es posible encontrarlo con mayor claridad:

Te vas porque yo quiero que te vayas	A – 11
a la hora que yo quiera te detengo.	B – 11
Yo sé que mi cariño te hace falta	A – 11
porque quieras o no yo soy tu dueño.	B – 11

(José Alfredo Jiménez, *La media vuelta*)

En esta estrofa de *La media vuelta* de José Alfredo es clarísimo el ejercicio del poder sobre el objeto mujer de la canción. El hombre, benevolente, permite que la mujer salga de la relación de pareja. Él deja que se vaya, por tanto, ella nunca podría vivir sin él, porque el cariño que él le proporciona la protege, la cuida, porque es de él y sin ese cariño, ella no es nadie; ella se constituye a partir de él, que es su dueño. Lara en este aspecto es más refinado. Sin embargo, también da muestras francas de la misma visión:

Has de volver,	c – 4
regresarás y volverás	a – 8

tiene que ser.	c – 4
Lo juro yo, que al fin	b – 7
eres mujer.	c – 4

(Agustín Lara, *Volverás*)

Contextualmente, en la unidad de la canción, el yo lírico habla del sufrimiento que le provoca el abandono del tú lírico. El discurso se vuelve ambiguo, por una parte sufre y ama, pero por el otro, el reclamo se hace presente y el yo lírico está seguro de que regresará, porque sin su amor no puede sobrevivir, porque al fin y al cabo el tú lírico es mujer, por lo que su existencia se define a partir del amor del yo lírico. Pero como dije anteriormente, este es un discurso tramposo en el que el tú lírico es sometido.

En el caso de Lara, pienso que sigue por la misma línea de la mujer bondadosa (*María*) y la mujer malvada (*Eva*); no obstante de alguna forma, hay una cierta reivindicación de la prostituta, quien con Lara se convierte en una dama.

Agustín Lara sabía cómo era la vida de una mujer que trabaja en el más antiguo de los oficios, sabía de sus amores, o mejor dicho, sus sufrimientos, de sus sueños, deseos y límites; por lo cual, estas canciones funcionaron como un tipo de “justificación” para las “malas mujeres” de su época. Cabe citar *Aventurera*:

Vende caro tu amor, aventurera	A – 11
da el precio del dolor, a tu pasado	B – 11
y aquel que de tu boca la miel quiera,	A – 11
que pague con brillantes tu pecado.	B – 11

[...]

Ya que la infamia de tu ruin destino,	C – 11
marchitó tu admirable primavera;	A – 11

haz menos escabroso tu camino:	C – 11
vende caro tu amor, aventurera.	A – 11

En esta canción, a pesar de los reproches que se le podían achacar a la prostituta, no se deja de mencionar la posibilidad de conmovérsele, de ser dulce. Aventurera es una dama experta en las artes amatorias, profesional del sexo, y como tal hay que retribuirle, sin olvidar que la prostitución, en este contexto, es una de las fuentes económicas más importantes para la mujer de la época.⁵⁵

El periodo histórico y cultural que le tocó vivir a Agustín Lara no le podía permitir escribir de una manera abiertamente erótica, pero aun así se dejó llevar por los placeres de la mujer y el sexo. En contraste con lo anterior, y a pesar de que Lara reivindica la figura de la prostituta, las canciones dedicadas a sus mujeres cambian el tono y la forma de tratamiento.

Acuérdate de Acapulco	a – 8
de aquellas noches	b – 5
María Bonita, María del alma.	C – 12
Acuérdate que en la playa,	c – 8
con tus manitas las estrellitas	D – 10
las enjuagabas.	e – 5

Es probable que *María Bonita* tenga una buena carga de erotismo y de sensualidad en su letra, pero me parece que el tratamiento y el tono para dirigirse al tú lírico son diferentes. En *Aventurera* habla un locutor testigo, es decir, el locutor es ajeno a la anécdota que se desarrolla en la canción. Mientras que en *María Bonita* el locutor se dirige al delocutor en un diálogo intimista, es decir, el locutor se involucra en la anécdota de la canción, no sólo es observador.

⁵⁵ Enrique Krauze, *Mujeres I...*

De regreso a la construcción idealizada de la mujer lariana, la imagen de la mujer fatal se extiende por la sociedad mexicana de principios y mediados del siglo XX, que para los setentas cambia de forma positiva, al menos en la Ciudad de México, mientras que la mujer provinciana parece oculta en todo ese tiempo.⁵⁶ Pero es en este periodo, el de Lara, que se constituye el perfil de la mujer fatal⁵⁷ en la cultura mexicana. Caso curioso, me parece, el que se construya a partir de elementos modernistas en su mayoría.

Desde el enfoque modernista se puede decir que, en efecto, la poética lariana cabe dentro de esas características, pues además, Agustín Lara siempre busca en sus creaciones una perfección en lo formal, describe, mantiene un sentido aristocrático del arte y rechaza la vulgaridad, de ahí sus metáforas e imágenes elaboradas.

Una de las características más importantes del Modernismo, en cuanto a estructura se refiere, fue el aprovechamiento de las imágenes y la musicalidad dentro de la poesía, sin dejar de mencionar las licencias para dar flexibilidad a estructuras tan rígidas, como lo era el soneto, junto con la libertad estrófica y el uso del verso libre; para Lara, la búsqueda visual de la forma en la canción es evidente:

Farolito que alumbras apenas	10 – A
mi calle desierta.	6 – b
¿Cuántas noches me has visto llorando	10 – C

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Una mujer fatal es un personaje tipo, normalmente una villana que usa el maligno poder de la sexualidad para atrapar al desventurado héroe. Es una traducción de la expresión francesa *femme fatale*, “mujer mortífera”. Se la suele representar como sexualmente insaciable. Aunque suele ser malvada, también hay mujeres fatales que en algunas historias hacen de anti-heroínas e incluso de heroínas. En la actualidad el arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su lealtad.

Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994. p. 84.

llamar a su puerta?

6 – B

Sin llevarle más que una canción,

10 – D

un pedazo de mi corazón.

10 – D

Sin llevarle más nada que un beso,

10 – E

friolento, travieso, amargo y dulzón.

11 – D

(Agustín Lara, *Farolito*)

En *Farolito*, el discurso del locutor va dibujando, a través de las imágenes, la situación en la que se encuentra, ésta es la de un personaje en soledad, triste, enamorado de un alocutario que, al igual que el delocutor, no responde. Sobre la estructura, se nota la intención de crear un soneto. En el *performance* de la canción, la música que acompaña a la letra es suave y con ritmo de vaivén; en su ejecución, remite al receptor a una atmósfera modernista, decadente.

Las figuras retóricas con las que están conformadas las canciones son abundantes y ricas en esta parte del *corpus* lariano. En el resultado general del análisis poético, la figura más recurrente en las canciones, gracias a Lara, fue la metáfora. Si bien, Agustín Lara, no escribió las más originales metáforas, también es cierto que fue el autor más cuidadoso y más poético en ese sentido para hacer lucir sus canciones.

El tema de la mujer es tratado por Lara con elegancia y refinamiento; además, coincido con Fernández Poncela en que el tema de la mujer en la lírica popular mexicana es de los más misóginos porque, a pesar de que “Lara acuñó una acepción de la mujer quizás nueva [...] el tratamiento y mensaje sobre su relación con el hombre no varían mucho de la canción mexicana más tradicional, a pesar de que él mismo se vanagloriaba de exaltar y dignificar a la mujer y, por supuesto, su belleza”.⁵⁸

⁵⁸ Ana María Fernández, *Pero vas a estar muy triste...* p. 134.

Para Lara la mujer se convierte en una mujer idolatrada, alcanzable; además, en algunas ocasiones, objeto de pertenencia:

Yo te sentí perdida
y te brindé la paz de mi dolor.

Tú fuiste el talismán de la leyenda

(Agustín Lara, *Talismán*)

En definitiva, Agustín Lara retrata a la mujer de una sociedad naciente en búsqueda de su libertad. En algunas ocasiones, el autor la presenta como musa inspiradora de su poesía. En otras, dota a la belleza de la mujer de cierto misticismo, la oscurece de tal forma que el hombre no sabe acercarse a ella y siempre lo hace de manera imperfecta, pues su belleza lo enmudece, al igual que lo alegra:

Cabellera linda, cabellera oscura,	A – 12
reina de mis lutos, noche de locura.	A – 12
milagrosamente con ansias fingidas,	B – 12
tu crespón cubriera todas mis heridas,	B – 12
negra cabellera.	C – 6

(Agustín Lara, *Cabellera negra*)

Parece que la clave en la obra lariana es la belleza, porque ¿qué es la mujer de Lara? Porque es hermosa, también es digna de mención, de poemas o de deseo. Sin embargo, también es este punto donde se puede fijar la atención por un instante, porque la mujer lariana es linda, sí, pero nunca se habla de su inteligencia o de su creatividad.

Este es el juego de los engaños, en donde aparece un discurso cautivador por la resplandeciente belleza que no permite al receptor observar las artimañas seductoras del poeta.

3.5 LA MUERTE: JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

En todas las épocas, en todos los espacios, la muerte es uno de los temas que más conflicto ha causado en la razón humana. El hombre occidental se he preguntado una y otra vez qué es la muerte, tal vez sin darse cuenta de que es una pregunta sin solución; éste y el del amor son temas de los que siempre se podrá decir algo.

“La muerte es un acontecimiento omnipresente en el fluir de la vida y cultura mexicanas, y la poesía registra algunas de las expresiones artísticas más variadas y profundas sobre este hecho trascendental”⁵⁹ y aunque en la lírica popular hay referencias al tema, los tópicos amorosos abarcan mayormente el campo del género. Magis, por ejemplo, no trata directamente el tema de la muerte en su estudio de lírica popular, pero en cambio hace un acertado apartado al tema de las penas, casi todas ellas con relación a las que causa el amor, entre ellas, la muerte.

Pero, ese es un tema que pasa como entre sombras. Y es que “Ningún poeta lírico se enfrenta a la muerte como si fuera una entidad abstracta y difusa, sino como a la encarnación, súbitamente dolorosa (y si es una persona amada, más semejante aún) o en la posibilidad de que nuestro mismo rostro llegue a ser una de las muecas de la muerte. Sólo en la poesía épica [...] se habla de la muerte como algo *extraño* que el poeta simplemente contempla. En la poesía lírica, por lo contrario, la muerte desgarrar un objeto entrañable.”⁶⁰ Así, pues, la muerte se presenta ante el hombre, o en este caso, ante el poeta, siempre con una cara familiar que duele y que constriñe. La muerte es cercana, nunca ajena.

⁵⁹ *La muerte en la poesía mexicana*, recopilado por Merlin H. Foster, Diógenes, México, 1970, p. 23.

⁶⁰ Jaime Labastida, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Novaro, México, 1973, p. 63.

Y dado que es una experiencia dolorosa (al menos para el hombre occidental cristiano), el tratamiento que se le da en la lírica popular es discreto, pero directo, en un tono más serio y elegíaco; mientras que de alguna forma, en el caso de México, ya sea por temor o por valentía, se le ve con humor y desenfado. Como en el siguiente canto tradicional:

Estaba la Media Muerte
sentada en un carrizal
comiendo tortilla dura
para poder engordar.⁶¹

El caso de José Alfredo Jiménez se desenvuelve, principalmente, en la primera situación. Se mencionaron, un poco, en el apartado de la idea de mujer lariana, algunas características de las que dota Jiménez a sus personajes femeninos, estas características se definen a partir de su complemento masculino. Es decir, los papeles y desenvolvimiento de un hombre y una mujer son interdependientes. El personaje masculino josealfrediano responde a ciertos códigos que su cultura le impone, pero también se desarrolla conforme la actitud del personaje femenino. Esto desemboca en la construcción de un personaje muy macho que no se *raja* y que no puede darse el lujo de sentir miedo ante la muerte... situación que no está peleada con la facultad de ser “sensible”.

Las únicas situaciones en donde se permite el llanto de un hombre son en la decepción amorosa y/o la borrachera, generalmente ocasionada por la primera circunstancia. Frente a la muerte, el personaje masculino josealfrediano se presenta hasta cierto punto con desafío, pero también con respeto y con la seguridad de que la muerte no es un fin, sino una

⁶¹ *Lírica infantil de México*, recopil. Vicente T. Mendoza, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 84.

continuidad; es decir, después de la muerte se puede tener acceso a una “vida” posterior.

Te quiero y no me he dado por vencido,	C – 11
algún día volveré por tu cariño.	C – 12
Te quiero y no me creas arrepentido,	C – 12
porque mi gran amor no tiene olvido.	C – 12
No me importa que vayas donde vayas,	D – 11
no me importa que trates de perderte,	E – 11
yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte	E – 11
más allá de la pena y el dolor.	F – 9

(José Alfredo Jiménez, *El camino de la noche*)

El camino de la noche es un ejemplo acorde con lo anterior, y es que “para muchos poetas la vida se convierte en muerte, y es esa figuración obsesionante, que se extiende desde la época prehispánica hasta la actualidad.”⁶² Aunque la anécdota de la canción no se refiere a la separación de los amantes por la muerte, sino más bien por una partida del amado, el yo lírico expresa su valentía al enfrentarse a la muerte para no dejar que su amor se vaya.

El yo lírico josealfrediano se aferra a la memoria, una memoria que se extiende aún en la muerte. No hay nada que pueda romper este amor que el amante siente por su amada. Su amor no tiene olvido, es tenaz y va *más allá de la pena y del dolor*. Otro ejemplo es:

Oí tu voz muy lejos de mi vida,	A – 11
y tuve que llorar después de oírte.	B – 11
Sentí tu amor, más cerca de mi vida,	A – 11
pero sentí dolor dentro de mi alma triste.	B – 13
Yo sé que volveremos	a – 7
a encontrarnos nuevamente.	d – 8
Tenemos una cita que cumplir	C – 10

⁶² *La muerte en la poesía...* p. 19.

y no la va impedir la muerte.

D – 9

(José Alfredo Jiménez, *Oí tu voz*)

En *Oí tu voz* no se expresa claramente la causa de la separación de los amantes. En este ejemplo, el locutor se dirige al alocutario y le habla de los sentimientos que experimenta por la separación. Me parece que se trata de un abandono de parte del amado hacia el amante. Probablemente, se trate de un abandono provocado por circunstancias externas; es decir, los amante tuvieron que separarse obligadamente, no porque así lo hayan decidido; en este sentido, puedo suponer que la separación se dio por la muerte del amado, a quien no se le ha reclamado un abandono alevoso y, en cambio sí, el yo lírico siente cercano el amor de su amado, aunque no esté de cuerpo presente.

El yo lírico habla de situaciones inconclusas (*Tenemos una cita que cumplir*) que ni siquiera la muerte puede evitar. El yo lírico reta a la muerte. Magis dice que la actitud de este tipo de personajes representa uno de las características del machismo en la lírica popular contemporánea y que es “un gesto que no resulta enteramente nuevo, ya que el desprecio del peligro implicaba en cierto modo el desprecio de la muerte misma.”⁶³ Y Octavio Paz expone que el mexicano ante la pregunta de la muerte se encoje de hombros y sentencia: “¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?”⁶⁴

Llegó borracho el borracho
pidiendo cinco tequilas
y le dijo el cantinero
se acabaron las bebidas

[...]

⁶³ Carlos Magis, *La lírica popular...* 188.

⁶⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 53.

Y le dijo: ¿qué te tomas?
 A ver quién se cae primero.
 Aquel que doble las corvas,
 le va a costar su dinero.

[...]

Gritó de pronto el borracho:
 ¡La vida no vale nada!
 Y le dijo el cantinero:
 Mi vida está asegurada.
 Si vienes echando habladas,
 yo te contesto con balas.

Los dos sacaron pistolas.
 Se cruzaron los balazos.
 La gente corrió echa bola,
 seguían sonando plomazos.
 De pronto los dos calleron,
 haciendo cruz con sus brazos.

Y borracho y cantinero
 los dos se estaban muriendo,
 mariachis y cancioneros
 también salieron corriendo.

Y así acabaron dos vidas
 por un mal entendimiento.

(José Alfredo Jiménez, *Llegó borracho el borracho*)

El ejemplo anterior da cuenta de la visión mexicana-masculina-machista frente a la muerte. En esta canción doy dos interpretaciones: una, la de un José Alfredo serio que expresa su sentir sobre la muerte y la mira como un instante, como el momento que nadie conoce y está destinado para la muerte..., y así, acaba. La otra es una lectura de humor negro, en la que José Alfredo se burla de la forma tan absurda en la que el hombre puede encontrar su fin. Porque en definitiva, morir por un malentendido es

francamente estúpido. Puesto que este autor no se distingue precisamente por tomarse las cosas a la ligera, abogo por la primera interpretación, mientras que la segunda se explica bajo el bagaje tradicional de que el mexicano es poseedor y se burla de la muerte, como en las *calaveritas* tradicionales del día de muertos.

En *Caminos de Guanajuato* es difícil encontrar una interpretación clara sobre la visión de la muerte, porque hay un cierto desprecio hacia ella mostrando el valor del hombre, pero también hay un sentido soberbio al menospreciar la vida. Me parece que en esa canción el yo lírico, más bien, actúa con bravuconería, pero para ocultar sentimientos de incertidumbre y miedo.

José Alfredo Jiménez es más bien un autor acongojado y reflexivo, cuyas canciones tratan de mostrar su sentir ante los porqués de la vida y de la muerte. La conciencia de la muerte perturba la mente de todo hombre, por macho que sea, así en *Caminos de Guanajuato*:

No vale nada la vida,	a – 8
la vida no vale nada	b – 8
comienza siempre llorando	c – 8
y así llorando se acaba	b – 8
por esto es que en este mundo	d – 8
la vida no vale nada.	b – 8

(José Alfredo Jiménez, *Caminos de Guanajuato*)

Y es que...

En el siglo XX la angustia de la muerte viene a formar parte de una honda búsqueda filosófica acerca de la existencia del hombre y su significado, y otra vez los poetas dan expresión literaria a esa penetración dolorosa en la conciencia humana. [...] es evidente que el tema de la muerte en la poesía mexicana tiene una evolución

cronológica y conceptual que se relaciona con las sucesivas etapas de la cultura nacional.⁶⁵

Aunque la cita anterior se refiera específicamente a la poesía culta del siglo XX, los poetas populares también están inmersos en el contexto histórico-social y reflexionan sobre los mismos temas, tal vez en menor grado, pero no se encuentran ajenos a la problemática que se les presenta. Yolanda Moreno Rivas opina que “A mucha distancia del feliz macho que todo lo puede, eterno habitante del «rancho alegre», José Alfredo se atrevió a ser desmesurado, a decir que «sin ella de pena muere», a declarar su «triste agonía de estar caído y volver a caer, de estar tan perdido y volver a perder». Por primera vez no se trataba de la expresión vacía de personajes y acciones inverosímiles, sino de la «carne y sangre de pasiones, despechos, rencores y abandonos tan reales como la vida misma»”.⁶⁶

En efecto, me parece que sí hay una mayor preocupación por el contenido de las canciones y el sentido de creación por parte del autor. Con Jiménez, el tema de la muerte adquiere importancia significativa dentro de la lírica popular de su tiempo, a diferencia de las canciones “superficiales” como *Soy puro mexicano*.

En México, la tradición mortuoria es vieja y arraigada. Y la concepción de muerte que tenemos en la actualidad es resultado del sincretismo indígena-español que tuvo lugar después de la Conquista. Somos herederos de la mezcla de ritos prehispánicos y cristianos. “La fusión de estos dos legados, la indiferencia violenta prehispánica y la visión trascendente cristiana, ha producido en el México moderno la peculiar

⁶⁵ *La muerte en la poesía...* p. 11.

⁶⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA-Alianza, México, 1979, p. 193.

actitud íntima, festiva y obsesiva hacia la muerte. Se reconoce y se teme la presencia universal de la muerte.”⁶⁷

Para los pueblos prehispánicos, como los mayas o los aztecas, la muerte no era más que un cambio de estado, una forma de vida diferente en otro lugar, pero con las mismas necesidades. En el caso del cristianismo, la base angular de su filosofía es la promesa de una vida después de la muerte. Es en este punto en donde la idea de muerte josealfrediana coincide con la del cristianismo, la muerte no es un fin, sino continuidad.

En *El jinete*, José Alfredo Jiménez introduce al receptor en un ambiente fúnebre, oscuro, de la noche:

Por la lejana montaña	a – 8
va cabalgando un jinete	b – 8
vaga solito en el mundo	c – 8
y va deseando la muerte.	b – 8

Lleva en su pecho una herida	d – 8
va con su alma destrozada	a – 8
quisiera perder la vida	d – 8
y reunirse con su amada.	a – 8

La quería más que a su vida	d – 9
y la perdió para siempre	b – 8
por eso lleva una herida,	d – 8
por eso busca la muerte.	b – 8

Con su guitarra cantando	e – 8
se pasa noches enteras	f – 8
hombre y guitarra llorando	e – 8
a la luz de las estrellas.	f – 8

Después se pierde en la noche	g – 8
y aunque la noche es muy bella	f – 8
él va pidiéndole a Dios	h – 8
que se lo lleve con ella.	f – 8

(José Alfredo Jiménez, *El jinete*)

⁶⁷ *La muerte en la poesía...* p. 10.

En este ejemplo se establece la relación, al estilo de una necrofilia romántica tardía, de un jinete con su amada. Se trata de un hombre que se ase al recuerdo, que es más tenaz que el olvido, que no teme a la muerte, sino al “abandono” de su amada. Abandono en el sentido ya antes explicado: fue obligado, no decidido. En esta canción, la vida es el impedimento para el jinete de estar junto a su amada y poder realizar, por ejemplo, las promesas que no se cumplieron en *Oí tu voz*.

Si ya no existe lo máspreciado para él, aún máspreciado que su propia vida, ¿para qué vivir? Es mejor que se presente la muerte como una nueva oportunidad para encontrarse con su amada y vivir plenamente. Nuevamente, el Romanticismo decimonónico hace su aparición.

Otro aspecto importante en la obra josealfrediana es la constante aparición de la muerte-noche relacionada con el amor, con las pérdidas, ya sean amorosas o de muerte, y las analogías con los sentimientos del poeta. En *El jinete* las referencias a los sentimientos del personaje se reflejan en el clima que dibuja Jiménez en la canción. La noche es negra y, aunque bella, es triste. Las figuras de las estrellas están tan lejanas en el cielo, como lo está la presencia de la amada. Otro ejemplo relacionado es:

Deja que salga la luna
deja que se meta el sol
deja que caiga la noche
pa' que empiece nuestro amor.

Deja que las estrellitas
me llenen de inspiración
para decirte cositas
muy bonitas corazón.

(José Alfredo Jiménez, *Deja que salga la luna*)

En *Deja que salga la luna*, de nuevo, se relaciona el amor con la noche y, por ende, con lo fúnebre; sin embargo, el que una canción josealfrediana relacione amor y muerte no quiere decir que todas mantengan un sentimiento depresivo, sino que también, como en este ejemplo, se puede encontrar con la parte positiva de lo oscuro.

De regreso a la idea de muerte prehispánica y la del cristianismo, dice Octavio Paz que “ambas actitudes, por más opuestas que nos parezcan, poseen una nota común: la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida. La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. Y ésta también es trascendencia, más allá, puesto que consiste en una nueva vida.”⁶⁸

En *El jinete*, la muerte del personaje se justifica a partir de la de su amada, y por ello trascienden ambos. Ella a través del recuerdo que mantiene el jinete; y él, a través de la muerte de ella.

[Finalmente, Paz menciona que] frente a la muerte hay dos actitudes: una, hacia delante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Ningún poeta mexicano o hispanoamericano, con la excepción, acaso, de César Vallejo, se aproxima a la primera de estas dos concepciones. En cambio, dos poetas mexicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, encarnan la segunda de estas dos direcciones.⁶⁹

Me parece que esta distinción de Paz es muy acertada; sin embargo, si hubiera echado un vistazo a la lírica popular mexicana, se habría dado cuenta de que José Alfredo Jiménez abarca las dos actitudes. Por un lado, me parece que, así como ve la muerte no como fin, sino como continuidad, la

⁶⁸ Octavio Paz, *El laberinto...* p. 50-51.

⁶⁹ *Ibid.* 55-56.

muerte es creación en el sentido de que regenera, se presenta como nuevas oportunidades. Apelando, también, a la promesa cristiana de una vida eterna y sin sufrimiento. La muerte tiene, en efecto, varias significaciones. Liberadora de las penas y las preocupaciones, no es un fin en sí misma; abre el acceso al reino del espíritu, a la vida verdadera.

También la mira como nostalgia, como en el caso de *El jinete* donde el personaje encuentra un consuelo en el recuerdo de su amada, pues como se dijo en el inicio de este apartado, la muerte no es ajena, sino que “toma forma o atributos humanos para establecer de esta manera una honda relación emocional con ella.”⁷⁰

José Alfredo observa la muerte como algo, tal vez no cotidiano, pero sí presente en la vida de todo ser humano. Que si bien en algunas ocasiones puede ser objeto de burla, también es cierto que es causa de respeto, y por qué no, de nuevas oportunidades para regenerar la vida personal o colectiva.

3.6 EL TIEMPO: JUAN GABRIEL

La reflexión sobre el tiempo es antiquísima y profunda y su concepción en la Antigüedad, por lo general es cíclica. Para los griegos, por ejemplo, el mito del eterno retorno de Heráclito ilustra la idea del constante fluir de la vida antigua griega, que para ellos se dividía en la *bios* por un lado, el ciclo biológico natural y finito y la *zoe*, la vida eterna, que intenta captar la permanencia de las cosas como objeto de conocimiento y que, además, también está en constante movimiento y renovación. Para los mayas, también, el tiempo y la vida son cíclicos, la rueda de los *katunes* en donde el tiempo profano y el tiempo sagrado se corresponden, pero no se mezclan,

⁷⁰ *La muerte en la poesía...* p. 16.

servía para registrar hechos históricos importantes y para profetizar el futuro distante.

Para la tradición judía, el movimiento genera tiempo, sea en el espacio tangible (de los sentidos) o en el intangible (del alma), pero la finalidad de todo movimiento es el alcanzar lo infinito donde todos los tiempos se armonizan. El tiempo revela el proceso a través del cual el alma aprehende lo eterno.

La idea del transcurso lineal del tiempo en Occidente, la adquiere después el cristianismo de la concepción judía y, además de las ideas platónicas y aristotélicas, en donde se considera al tiempo como un orden mensurable del movimiento:

Platón [lo] define como «la imagen móvil de la eternidad» (*Tim.*, 37 d), [esto es] que el [tiempo] reproduce en movimiento, bajo la forma del periodo de los planetas, del ciclo constante de las estaciones o de las generaciones vivientes y de toda clase de cambio, la inmutabilidad que es propia del ser eterno. [...] La definición de Aristóteles: «el [tiempo] es el número de movimientos según el antes y el después» (*Fis.*, IV, 11; 219 b 1) es la expresión más perfecta de esta concepción [la de tiempo cíclico] que identifica al tiempo con el orden mensurable del movimiento.⁷¹

La separación de la historia en dos grandes periodos, antes y después del nacimiento de Cristo marcan el nuevo transcurso de la historia y la noción del tiempo, que deja de ser cíclico, pues para el cristianismo es imposible la repetición de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, ya que son hechos únicos, irrepetibles, y dan sentido al cristianismo y sus seguidores. Así, el tiempo se vuelve lineal; el principio del tiempo surge en la Creación y su culminación desembocará en el Apocalipsis. Ambos

⁷¹ Nincola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004. *sub. voc.*

eventos, la Creación y el Juicio Final, se encuentran insertos en la eternidad, es decir, en la atemporalidad. Para los cristianos, el ordenamiento del tiempo se establece a partir de una figura divina-humana que sirve de eje central y temporalizador de toda la historia de la humanidad. A partir de esa figura, el cristianismo funda los nuevos preceptos de tiempo e historia lineales.

Así es como en general concebimos en la actualidad el tiempo, a partir de un eje temporalizador humano: nosotros mismos, sujetos temporales y racionales. Cada sujeto individual concibe el tiempo a partir de sí mismo. Su pasado, su presente y su futuro se desarrollan conforme el transcurso de su vida. El tiempo y las cosas se perciben en torno a la propia subjetividad del individuo. Por el contrario, en el tiempo objetivo son las cosas, incluido el sujeto, las que se sitúan en relación al tiempo y no al revés. Se entiende así el tiempo como una serie de eventos sucesivos en planos temporales (el pasado, el presente y el futuro), acumulados en la experiencia de los entes que forman una historia.

En el estudio de la lírica popular, el tema del tiempo y su relación con el hombre y las cosas no ha sido tocado por ningún autor. En realidad, el tema, en sí mismo, se encuentra fuera de los lugares comunes de la lírica popular. No obstante en Juan Gabriel, aparece como una constante a lo largo de sus canciones. Siendo un autor de marcadas características antitéticas en sus canciones, encuentro tres pares de distinciones en el tratamiento de la temporalidad en el *corpus* juangabrielista y una visión sobre el futuro: la Fugacidad y eternidad, la visión del tiempo como Devorador o magnánimo y la Esperanza futura y la deixis.

3.6.1 FUGACIDAD Y ETERNIDAD.

Juan Gabriel expresa en sus canciones la problemática de no entender el por qué de un instante efímero y desear perpetuarlo. Este es un aspecto complicado del autor. Por un lado, la fugacidad se presenta como un instante que no regresa y que desea perpetuar, pero por el otro, también aparece la característica del instante eterno que molesta. Ambas particulares de las canciones de Juan Gabriel tienen como escenario de fondo el amor y el tiempo como invasor de la relación establecida (activa o potencialmente) entre los locutores y delocutores. Los ejemplos son:

Donde esté hoy y siempre	a – 7
yo te quiero conmigo.	b – 7
Necesito cuidado,	c – 7
necesito de ti.	d – 6

[...]

pero no me dejes nunca,	k – 8
nunca, nunca, te lo pido por favor.	l – 11

(Juan Gabriel, *Te lo pido por favor*)

El locutor de *Te lo pido por favor* habla, a lo largo de la canción, sobre el deseo de permanecer al lado del delocutor en un momento eterno. La unidad temática de la canción es la petición del locutor al delocutor de que se permanezca *siempre* a su lado y que *nunca* lo abandone, para ello ofrece su vida como pago. Los versos anteriores ejemplifican el primer aspecto mencionado, es decir, el de querer que un instante fugaz se vuelva eterno. En las unidades complementarias de la canción, el locutor habla de un periodo de tiempo en el que vive con amor y felicidad, y que por lo tanto, desea perpetuar. El locutor se encuentra desvalido ante la

imposibilidad de saber lo que puede suceder en el futuro, de ahí la pretensión de la durabilidad.

En contraste, el instante eterno que molesta se observa perfectamente en *Costumbre*, donde en el contexto de la canción se alude al tiempo que llevan juntos el locutor y el delocutor. El pasado y sobre todo el presente se miran como un hastío, una continuidad que ahoga no sólo al locutor de la canción, sino también al delocutor, aunque, habla de una continuidad segura, estable, que permite al yo lírico asirse a un tiempo y a un tú lírico,

Siempre volverás , una y otra vez	E – 9
una y otra vez, siempre volverás .	F – 9
Aunque ya no sientas más amor por mí	A – 11
sólo rencor	g – 4
yo tampoco tengo nada qué sentir	A – 11
y eso es peor,	g – 3
Pero te extraño, también te extraño.	H – 10

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

En esta canción, el instante eterno deseado se desecha y lo que queda es el tedio continuo en la relación que hay entre locutor y delocutor. Los primeros versos están conjugados en tiempo futuro del indicativo, lo cual expresa un momento presente con miras hacia el futuro y en la segunda estrofa, se enuncian los versos en presente del subjuntivo introducidos por el adverbio concesivo *aunque*. En primera instancia, las concesivas presentan un problema que no impide el cumplimiento de la acción principal. En segundo término, si la oración subordinada concesiva se encuentra en subjuntivo, la objeción contenida en la oración subordinada es hipotética o está referida al futuro. Por lo que en ambas estrofas de la

canción se sugiere la permanencia y continuidad de un tiempo presente hacia el futuro, pero de manera negativa.

Y es que en la mayoría de las canciones del *corpus* en las que se habla de una temporalidad, como *Yo no nací para amar* o *El México que se nos fue*, la idea de tiempo es por completo lineal e irreversible. El tiempo corre como una película frente al yo lírico que se mantiene como espectador de su paso, como se dice al inicio de este apartado, el tiempo gira en torno al yo individual volviéndose subjetivo:

Cómo ha cambiado mi pueblo,	a – 8
mi pueblo ya no es el mismo	b – 8
de aquel pueblo tan hermoso	c – 8
al de hoy hay un abismo.	b – 8

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

En esta ocasión el locutor habla del pasado. Se detiene en el presente para hacer un recuento de los cambios que ha sufrido su pueblo. El locutor puede notar las diferencias del antes y el después a partir de un punto de vista externo.

Ya la gente del campo se ha ido	F – 9
a emprender una nueva aventura.	I – 10

A los campos de Estados Unidos	F – 10
con tristeza y quizás amargura,	I – 10
de saber que en su pueblo han perdido	F – 10
el ingenio, el molino y cordura.	I – 11

Pocos vuelven de allá y yo he venido	F – 10
y lo encuentro cambiado y no hay duda,	I – 10
de que ya no es aquel pueblo chiquito	F – 11

(Juan Gabriel, *El México que se nos fue*)

Esto es, el locutor sale de su ámbito acostumbrado. Vive un periodo de tiempo fuera de su pueblo y regresa. Al regresar puede notar los cambios que han transformado las características (que el locutor cree) esenciales de su pueblo. En esta canción también se establece la pretensión de perpetuar la fugacidad del instante, pero como no es posible para el locutor controlar el tiempo, lo único que le resta es ser observador melancólico del evento.

Es importante destacar que la obra de Juan Gabriel se despliega justo en este ámbito de la ubicación del yo lírico frente al paso del tiempo, en el que los personajes de las canciones se vuelven víctimas del exterior; en este caso, del pasado o del presente, mientras que el futuro se vuelve incierto. El caso de *Yo no nací para amar* ilustra esta situación:

A mis dieciséis	a – 5
anhelaba tanto un amor que no llegó	B – 12
siempre lo esperé	a – 5
todos mis amigos se encontraban	C – 10
en la misma situación.	b – 7

[...]

Hoy mi soledad	f – 5
cada vez más triste y más oscura pueden ver.	H – 13
Hoy en esta edad	f – 5
aún me preguntan mis amigos	G – 9
y es triste responder:	h – 6

Yo no nací para amar	f – 7
nadie nació para mí	d – 7
tan solo fui un loco soñador nomás.	F – 11

(Juan Gabriel, *Yo no nací para amar*)

En el ejemplo anterior, el locutor se dirige a un delocutor impersonal contando la historia de su vida, donde el pasado infeliz se prolonga al presente. Los versos en negras son deícticos que se refieren a otros

elementos del discurso dentro de la memoria del locutor en la canción, pero son atemporales; es decir, no refieren a un tiempo específico. “A mis dieciséis” y “Hoy en esta edad” pueden ubicarse en cualquier segmento de la línea temporal en la memoria del locutor y/o en el contexto de la canción. Por lo que apelan a un tiempo constante en pos de una eternidad que se refuerza con “siempre”.

En las canciones juangabrielistas, el sujeto toma conciencia de la duración de los eventos que percibe mientras ocurre su vida. La temporalidad, o sea la duración de los sucesos experimentados por el sujeto, es la conjunción de todos los momentos existentes a lo largo de su vida, que no se pueden separar y diseccionar como lo hace la historia de la humanidad, sino que son vistos como un todo constituyente de la realidad propia del individuo.

3.6.2 CRONOS, ¿DEVORADOR O MAGNÁNIMO?

Otra visión juangabrielista del tiempo es la de encontrarlo como un ente personificado capaz de ejercer maldad o benevolencia sobre los mortales. Este apartado trata sobre las prosopopeyas del tiempo cruel o generoso. Por ejemplo:

Querida, piensa en mi sólo un momento y ven	A – 12
date cuenta de que el tiempo es cruel	B – 9
y lo he pasado yo sin ti. Oh! ¡Ven ya! ah ah.	A – 12

(Juan Gabriel, *Querida*)

Querida es una canción de los años 80's, del disco *Recuerdos II*, en donde ya se da cuenta de la concepción subjetiva del tiempo en el yo lírico de la obra juangabrielista; si se compara con *Abrázame muy fuerte*, canción de finales de los 90's, la idea de tiempo cruel no ha cambiado mucho:

Abrázame que el tiempo es malo	K – 9
---------------------------------------	-------

y muy **cruel** amigo

a – 6

(Juan Gabriel, *Abrázame muy fuerte*)

El autor da una imagen del tiempo como un Cronos devorando la vida humana sin compasión ni remordimiento. En este aspecto, se trata de un personaje que domina y que pasa sobre los locutores de las canciones sin importarle la interrupción de la vida en un momento feliz.

Abrázame que Dios perdona,	u – 9
pero el tiempo a ninguno	v – 7
abrázame que a él no le importa	u – 9
saber quién es uno.	v – 6

(Juan Gabriel, *Abrázame muy fuerte*)

En *Abrázame muy fuerte* se patentiza este problema. El tiempo representa a un personaje malvado y devorador, Cronos que (contrapuesto a uno bueno y misericordioso: Dios) puede acabar con la felicidad y la vida de los personajes dentro de las canciones. El locutor desea la permanencia del instante feliz con el delocutor, pero al no poder hacer nada contra su paso, se ve incapacitado y se convierte sólo en un espectador del transcurso temporal.

El sujeto enunciador de las canciones de Juan Gabriel tiene muy clara la conciencia del pasado y del presente, y de algún modo, me parece que el autor se centra en la idea del *carpe diem*. El presente es un hilo sutil que conecta el pasado con el futuro, es tan endeble que a la menor provocación se puede romper, por lo que el vivir plenamente el momento es la compensación a la vejez y, finalmente, a la muerte.

Abrázame que el tiempo pasa	h – 9
y él nunca perdona,	i – 6
ha hecho estragos en la gente	j – 8
como en mi persona.	i – 6

(Juan Gabriel, *Abrázame muy fuerte*)

En este sencillo ejemplo se puede observar la conciencia que adquiere el yo lírico ante su propia existencia (su envejecimiento), su relación con la alteridad y con el tiempo. Es claro el razonamiento de que el tiempo traerá a la muerte inminentemente, sin embargo, al reconocerse en otro, la muerte puede ser tomada con menor miedo. Esta es una visión de la muerte muy diferente a la josealfrediana, porque en el caso de Juan Gabriel, el yo lírico asume la idea de morir, mientras que en la obra de José Alfredo, el yo lírico la desdeña como para esconder sus miedos reales.

Así el yo lírico es un personaje pasivo frente a los designios del tiempo y el destino, porque así como puede ser víctima y recibir infortunios de la vida, entendida como transcurso temporal, por ello puede ser premiado por la misma, pero siempre como espectador pasivo. Aquí cabe mencionar la otra cara de Cronos, identificado con la vida y Dios, es un personaje magnánimo que ofrece oportunidades:

Le doy gracias a la vida	c – 8
le doy gracias al amor	f – 7
por haber nacido en el mismo siglo	A – 11
tú y yo.	f – 2

(Juan Gabriel, *Gracias a Dios*)

Lo que importa en *Gracias a Dios* es el siglo todo, el momento exacto en que los amantes se reúnen para vivir su amor, incluyendo pasado y futuro. En esta estrofa el locutor no se refiere en específico al tiempo como personificación, sino a la vida y al amor, aquí son dos prosopopeyas que contribuyen a la felicidad del yo lírico, pero insertos en una temporalidad deíctica que es el siglo. Sin embargo, el yo lírico de *Gracias a Dios* sigue siendo pasivo ante las fuerzas del tiempo, el amor o la vida.

Yo no nací para amar o *Costumbre* ofrecen una visión del yo lírico al que se le presentan los cambios a lo largo de su vida y así, el locutor juangabrielista toma determinaciones que ayuden a su bienestar, porque como ya planteé anteriormente, el sujeto se encuentra desprovisto de decisiones propias, mejor dicho, elige conforme los designios del tiempo le son dados. Por ejemplo, en *Yo no nací para amar*, se plantea el paso del tiempo sobre la vida del yo lírico, en donde no ha podido ser feliz ni encontrará a una pareja porque la soledad, el amor y el tiempo se oponen a la felicidad del locutor. El yo lírico es pasivo y espectador del transcurso del tiempo y de la vida. En *Costumbre*, la alusión al tiempo en que locutor y delocutor llevan juntos, obliga a pensar en que ambos personajes se dejan llevar por la costumbre, por el paso del tiempo y el instante eterno molesto. Cuestiones de este tipo hacen de Juan Gabriel un autor sumamente antitético, y en algunas ocasiones, contradictorio:

No cabe duda que es verdad que la costumbre	I – 13
es más fuerte que el amor.	j – 7

(Juan Gabriel, *Costumbre*)

Vuelve a hacer una referencia a un momento que permanece, pero que hostiga al locutor y además, permanece como espectador. El siguiente ejemplo es *Se me olvidó otra vez*:

Probablemente ya	a – 6
de mí te has olvidado	b – 7
y mientras tanto yo	a – 6
te seguiré esperando.	b – 7

No me he querido ir	c – 6?
para ver si algún día	d – 7
que tú quieras volver	c – 6
me encuentres todavía.	d – 7

(Juan Gabriel, *Se me olvidó otra vez*)

En este ejemplo, el locutor habla del abandono que sufrió en un momento dado (acción externa al individuo, que se explica por la falta de amor del amado), y de la elección de permanecer en el mismo lugar aunque el delocutor lo haya olvidado. El locutor se encuentra frente a una problemática no provocada por él, su tarea es solucionarla con las herramientas de las que dispone para su beneficio, en este caso, permanecer en el lugar que el locutor y el delocutor conocen y que está definido por la memoria de sus vivencias. El yo lírico sigue siendo agresivo-pasivo: espera porque ama, pero sólo espera, es un chantaje con doble filo.

3.6.3 LA ESPERANZA FUTURA Y LA DEIXIS

El futuro, como mencioné, es incierto. La vista hacia el futuro es temerosa y acompañada de un sentimiento fatalista del envejecimiento y muerte, de ahí el deseo de congelar el instante fugaz.

Abrázame que el tiempo hiere	p – 8
y el cielo es testigo	a – 6
que el tiempo es cruel y a nadie quiere	P – 9
por eso te digo:	a – 6

Abrázame muy fuerte amor	o – 8
--------------------------	-------

(Juan Gabriel, *Abrázame muy fuerte*)

En contraste con *Abrázame muy fuerte*, se encuentra, por ejemplo *Se me olvidó otra vez*, en donde el yo lírico deja una entrada a la esperanza futura, se trata de obtener un poco de confortamiento al verse desamparado, primero por la falta de amor del amado y segundo porque el tiempo así lo estableció y se encuentra impotente ante el hecho. Otro ejemplo de esperanza futura es *De mí enamórate*.

Mira que el día que de mí

te enamores yo voy a ser feliz
y con puro amor te **protegeré**
y **será** un honor dedicarme a ti
eso quiera Dios.

El día que de mí te enamores tú
voy a ver por fin de una vez la luz
y me **desharé** de esta soledad
de esta esclavitud ese día que

tú de mí amor te enamores
yo **veré** por fin de una vez la luz.

(Juan Gabriel, *De mí enamórate*)

En *De mí enamórate*, la unidad temática es el deseo del locutor de ser amado por el delocutor, las unidades complementarias son los sentimientos que experimenta el locutor ante el delocutor y las promesas que le hace para el futuro. Sin embargo, nuevamente el locutor se encuentra carente de posibilidades de transformar lo establecido; pero, la esperanza futura que mantiene es lo que lo motiva para alcanzar el amor que desea. El futuro aquí se ve como una oportunidad nueva de transformar el destino y la vida; este aspecto es poco común y tiene sus excepciones, pues como autor antitético, Juan Gabriel contrapone la experiencia negativa del locutor al no tener el amor del delocutor con la posibilidad de que llegue en un futuro el amor deseado.

Nuevamente, la deixis aparece en las canciones de Juan Gabriel como caracterización del deseo de instante eterno. En ocasiones Juan Gabriel personifica la esperanza, de tal forma que hay una mayor motivación por el futuro, pero dejando en el aire los planos pretérito, presente y el futuro reales, otra vez, apela a la atemporalidad:

El **veintidós del mes doceavo** vi nacer
a un ángel más hermoso que el amanecer,

llegan ramos de rosas,
 más regalos y cosas como muestras de amor.

Luisa María, Luisa María, Luisa María
 ha empezado a decir mamá,
 sonrío, juega y duerme en brazos de papá
 le regalan su cuna,
 dormiré blancas lunas,
 que bendijo su paz.

Es un ángel que ha llegado desde cielo azul,
 con la venia del Eterno para ser la luz,
 que ilumine mi sendero para ver mejor su amor.

Es un ángel que ha llegado a mi soledad,
 para ser de mi tristeza la felicidad,
 es un sueño que se ha vuelto realidad y es flor
 con perfume a paz su aroma huele solamente a amor.

(Juan Gabriel, *Luisa María*)

En esta canción el locutor marca un deíctico, el veintidós de diciembre, para hablar del pasado, presente y futuro, pero sin algún tipo de paradigma. Como en el cristianismo, la temporalidad del locutor en esta canción se desarrolla tomando como eje el nacimiento de un personaje que redefinirá su historia y su tiempo, siempre y cuando el tiempo se defina dentro del contexto de la canción o en la *performance*. Pero esto no sólo pasa en canciones de amor filial, sino también en el amor erótico:

Tú estás **siempre** en mi mente.
 Pienso en ti amor **cada instante**.
 Si estás tú siempre tú tú tú,
 siempre en mi mente?

(Juan Gabriel, *Siempre en mi mente*)

En *Siempre en mi mente*, Juan Gabriel toma el mismo motivo, el de definir el tiempo a partir de una figura humana central, para significar la

temporalidad del yo lírico. Como ya dije, siempre y cuando esté inserta en la unidad semántica de la canción.

Para finalizar, me parece importante hacer notar que la concepción juangabrielista del tiempo es siempre profana, nunca sagrada al estilo de José Alfredo Jiménez, donde se expone la posibilidad de una continuidad después de la muerte.

La concepción juangabrielista del tiempo se limita a la visión del pasado, el presente y el futuro, siempre como espectador impotente ante su transcurso, sin la posibilidad de ir a un más allá, sea la vida después de la muerte, la reencarnación o cualquier otra promesa ofrecida por dioses y profetas, conceptos culturales fundamentales para la vida y la existencia de los hombres en contextos religiosos.

En líneas generales puede considerarse que la concepción cristiana del tiempo es resultado de una peculiar síntesis entre la concepción judía, la platónica y la aristotélica. Para Juan Gabriel, la idea de tiempo y la adquisición de temporalidad se centran en su yo individual como autor y en los de los personajes en las canciones. El tiempo se desarrolla a partir de un eje subjetivo en la mayoría de los casos aquí tratados: personajes que definen el transcurso de su historia y su tiempo (tal vez, en mayor o menor grado, del autor como personaje inserto en sus canciones) siempre en función de sí mismos, pero siempre de modo pasivo.

CONCLUSIONES

Hoc opus, hic labor est

Aquí está el trabajo, la dificultad.¹

Tomada de Virgilio que lo pone en boca de la sibila de Cumas aludiendo a lo difícil que es salir del Averno.

El ejercicio de este análisis pretende la reflexión de la lírica popular dentro de un contexto histórico, su relación con la literatura, la sociedad y el funcionamiento que mantiene inserta en el contexto actual al que pertenece. Con esta tesis, procuro hacer un acercamiento al estudio e investigación de la lírica popular, así como sus repercusiones en los receptores, tomando como herramienta las teorías que incluyen a los destinatarios de la obra, quienes forman parte importante de la misma.

En primer lugar, se revisó el marco conceptual de tema, definiendo aquellos términos que para este estudio era básico tener en claro. Así pues, la terminología de la investigación se clarificó al diferenciar los términos *lírica popular* y *lírica tradicional*. La lírica tradicional es aquella que fue creada para agradar a un público en general y permanece en el gusto del público por un tiempo muy amplio. A diferencia de la popular, esta obra conserva su autor y el público no la altera, sino que la respeta y la mantiene como creación ajena; es decir, se puede identificar con ella, pero no la “siente” como creación “suya”.

Se describió las principales características que constituyen la forma y el contenido de la lírica popular: son breves y sencillas; construidas con un lenguaje y figuras retóricas llanas y directas. Así pues, su poética se basa en lo sencillo del lenguaje. Las canciones analizadas también se definen por

¹ Virgilio, *Eneida*, Gredos, Madrid, 1992, p. 129.

estar compuestas de elementos léxicos y recursos poéticos asequibles, pues a pesar de contener metáforas, son de fácil acceso en el proceso de decodificación por parte de los receptores.

Otro de los principales constituyentes de la poética de la lírica popular es su temática estereotipada, que se centra principalmente en el amor en todas sus facetas, incluido el amor y arraigo a la tierra. Sobre este aspecto, la temática es una de las constantes en la lírica popular, los temas no cambian, sino que consiguen adaptarse al contexto de la época.

Los géneros musicales que acompañan a las letras de las canciones influyen en la manera de representar una canción en la *performance*. Es decir, una canción adquiere matices nuevos y proyecta diferentes significados según el género musical con el que se acompaña, por ejemplo, en las diferencias *performáticas* de las canciones larianas en intérpretes de diferentes épocas; de ahí la importancia del apartado conceptual que concierne a los géneros musicales, pues todas las canciones se enmarcan en el género literario de la *canción* pero, en la práctica y bajo los términos musicales, los ritmos son diferentes y, por lo tanto, los matices interpretativos de una misma canción.

Cabe mencionar que tomé el término *canción* para designar los poemas analizados e insertos en un género musical como la canción ranchera, el bolero o la balada y poder apreciar las diferencias o similitudes en la *performance* y el impacto diverso que se genera en los receptores.

Relacionado con lo anterior, fue de gran utilidad la ubicación de las diferentes disposiciones de la voz en el *corpus*, para que, con base en ello, se pudiera hacer una clarificación en torno a quién va dirigida tal o cual canción ¿a un hombre? ¿A una mujer? ¿Quién la canta? ¿Cuál fue la intención del autor al crear una canción en voz masculina o femenina? En el

caso de esta tesis, la mayoría de las canciones están dirigidas a un público general, pero bajo códigos discursivos relacionados con el poder y su ejercicio, casi siempre tomando al hombre como sujeto activo y a la mujer como objeto pasivo, claro que, conforme el paradigma de la relación heterosexual.

Sobre esta línea, fue clave definir lo que es *educación sentimental* y, más específicamente, definirla dentro del contexto mexicano del siglo XX. Así pues, la educación sentimental la definí como una parte de la cultura edificada en las normas morales impuestas por la particularidad de la familia y la generalidad de la sociedad. Códigos y reglas relacionadas al amor y su conceptualización, la idea que se tiene del enamoramiento y el cómo se debe llevar y mantener una relación amorosa con una pareja, basada en el ideal de la pareja trágica romántica, cuya imagen, precisé en las peculiaridades de tres parejas especiales dentro de la literatura occidental: la Cenicienta y el Príncipe Azul como prototipo de la pareja ideal, Calixto y Melibea como los “antihéroes humanos” y Ganímedes y Safo como el par homoerótico marginado.

Así, la Teoría de la Recepción fue una herramienta dura que coadyuvó a la concreción de las relaciones entre el autor y el receptor de la obra lírica, quienes son concebidos como un colectivo histórico.

Le Teoría de la Recepción se basa en el acto el lectura mismo, lo cual, implica un cambio en la idea de que el texto o la obra de arte permanece pasiva ante la experiencia del receptor, pues el texto no sólo es aceptado en sí mismo por los receptores, sino que la lectura genera un proceso de conocimiento en los destinatarios, quienes, con base en su horizonte de expectativas, logran interpretar los significados de la obra y, por eso es que el lector acepta unos significados, mientras que otros son rechazados.

Cabe señalar, en este momento, el doble condicionamiento entre el autor y el receptor. El autor escribe de cierta manera y para cierto público porque lo acepta, mientras que el receptor escucha y pide al autor determinadas formas líricas porque le gustan. He aquí la dialéctica entre autores y receptores, quienes son los protagonistas en el diálogo del *performance*. Como se vio, la canción lírica mantienen dos significados: uno textual, que se refiere a la fijación escrita del texto y su probable enunciación sin mayores consecuencias que la entonación de la voz; y uno contextual, que se refiere a la ejecución de la canción, acompañada de música y demás elementos *performáticos*, que otorgan a la canción un significado diferente. Dicho tema también fue determinante para la investigación, porque especifiqué dos tipos de significados de las obras, como ya expliqué en el párrafo anterior. Pero, en este aspecto, fue el significado contextual o connotativo el que importó desarrollar, porque es a través del cual la educación sentimental se instala en la memoria colectiva de los receptores mexicanos del siglo XX, es la forma en que la canción impacta en los receptores por medio de los intérpretes. Dado que es imposible acceder a reales *performances* de los tres autores analizados, la experiencia del receptor casi siempre es mediada. Lo cual no quiere decir que no tenga la misma validez que la presencia en vivo del público ante su cantautor preferido. Es decir, muchas, si no es que la mayoría de los accesos que se tiene a la lírica popular están intervenidos por los medios masivos; sin embargo, son ellos los que han contribuido de manera contundente en la difusión y permanencia de la lírica popular de los tres cantautores.

Finalmente, se puede decir que la riqueza de los recursos poéticos en la lírica popular contemporánea se relacionan de muy diversas formas, pero delimitados, la mayoría, en el nivel fónico-fonológico con metaplasmos

como las repeticiones, las anáforas, los paralelismos; en el nivel léxico-semántico con los metasemas, como las metáforas, las metáforas fónicas, metonimias o prosopopeyas; y, los metalogismos que trascienden el nivel léxico, como las comparaciones, imágenes, antítesis o apóstrofe.

Con base en el análisis poético y, en un segundo repaso: insertas en un contexto, las canciones de los tres cantautores originaron una poética interesante que arrojó la investigación del *corpus* propuesto y que vale la pena tomar en cuenta, para estudios posteriores en torno al análisis discursivo de la lírica popular.

De las figuras retóricas, las más importantes fueron el uso y el manejo de las metáforas, tanto las originales, como las lexicalizadas, por un lado, y los contrastes semánticos de las antítesis, tomando como unidades mínimas de significación las ideas contenidas en las estrofas, casi siempre en grupos estróficos o de versos.

El segundo punto importante relacionado con las metáforas fue su uso como vehículo propiciador del amor dentro del discurso contraído en las canciones por el yo lírico. Las metáforas, tanto las originales como las lexicalizadas, siempre mantuvieron estrecha relación con el tema del amor, acompañadas, de imágenes y de repeticiones paralelísticas con la función de enfatizar los sentimientos del yo lírico y su relación con el ser amado. Muchas de estas metáforas describieron los sentimientos de amor, las circunstancias amorosas o la relación misma, incluidas en estos términos las variantes como el amor infeliz u obstaculizado.

Si bien las metáforas elaboradas por los tres cantautores no son de una autenticidad “conceptual y poética”, también es cierto que no crecen de una estética particular que las hacen ser decodificadas fácilmente por los receptores, sin ser por ello de belleza menor. En un sentido más amplio, se

puede decir que los autores escriben de tal forma que los destinatarios de su obra puedan lograr un diálogo.

Otras figuras retóricas importantes dentro del análisis poético fueron los metasememas que generan cambios en el nivel semántico del poema. Menciono las más importantes con respecto a este punto: la antítesis y la descripción.

Fue primordial la significación del texto lírico tomando unidades semánticas, ya fuera en grupos de estrofas o de versos, porque a diferencia de la antítesis tradicional, los niveles de significación cambian drásticamente en las contraposiciones de las primeras partes y las segundas de una canción, como en *Costumbre* de Juan Gabriel, la primera parte de la canción contiene un significado al ser cantada, después viene un puente musical y finaliza con la repetición, casi textual, de la primera parte; pero se diferencia por la introducción de nuevas palabras (como adverbios o conjunciones adversativas) que diferencian las ideas generales y la significación de la primera y la segunda parte de la canción.

Así pues, la antítesis, para el estudio de esta tesis, tuvo que ser dirigida a las unidades semánticas del poema, de otro modo, la canción se descontextualiza y pierde todo significado.

La descripción en las canciones es otro de los aspectos a considerar también como recurso constitutivo de una unidad. La descripción en los tres autores es, más bien, un recurso discursivo relacionado al tema de los dictados tópicos y la generación de una educación sentimental dirigida a la idea del *cómo* ser mexicano y *lo* mexicano en el imaginario cultural de la gente. Este recurso presenta, describe un paisaje, una situación o un contexto de lo mexicano en boca de un autor mexicano. En este sentido,

concluí que la voz lírica es la del autor tratando de justificar y legitimar un terruño en una proyección nacionalista y desgastada al exterior.

A diferencia de los dictados tópicos, el tema del amor se reflejó muy claro en las metáforas para generar un tipo especial de poética en la lírica popular. Las canciones de este tipo mantienen una estrecha relación con el tema de lo amoroso, como ya ha quedado más que claro, pero ¿cómo es la visión del amor en las canciones del *corpus* propuesto? Son evidentes los juegos de poder que se presentan en los discursos “amorosos” de las canciones. Además, es importante decir que las canciones son de los principales educadores en cuanto a la forma de concebir el amor en la sociedades actuales, ya que este aspecto se generaliza, al menos en Occidente; pero en México, la educación sentimental está patente en la mayoría de la obra popular. Es decir, las canciones son portadoras de las actitudes que regulan los códigos del enamoramiento y del amor, situación que ha permanecido desde inicios del siglo XX y hasta nuestros días, pues las letras de las canciones no cambian porque “La canción de amor se aprende por repetición y se canta con la valoración de alternativas, es más bien el seguimiento irreflexivo de fórmulas socialmente aprendidas.”²

Es decir, la lírica popular impacta socialmente al receptor de tal forma que en él genera una serie de hábitos y comportamientos que los destinatarios hacen parte de su vida cotidiana y que, en algunos casos, obligan al receptor a comportarse de una manera en especial, lo cual puede crear conflictos en cuanto a su ética individual.

En este sentido, se nota en el discurso de las canciones las funciones que cumple cada género en una sociedad como la nuestra. De tal forma que,

² Ma. del Carmen de la Peza, *El bolero...* p. 69.

los personajes femeninos de las canciones larianas se desarrollan de acuerdo a unas costumbres y formas de vivir paralelas a la vida diaria de México; razón por la cual la mujer retratada en las canciones de Lara se adecua en los estereotipos de mujer sumisa, abnegada, buena, ideal, o por el contrario, de puta y malvada. En algunas situaciones se presenta una mujer buena, con la característica de ser señalada por la sociedad; es una mujer buena, sí, pero el mundo la señala y la convierte en mala.

En la construcción de un ideal femenino, que mantiene ciertas características es necesaria, por lógica, la construcción de un ideal masculino. Los papeles del hombre se reflejan en las canciones de Agustín Lara y José Alfredo Jiménez. Ambos, también, contribuyen a la creación de las construcciones de género masculino en la lírica popular mexicana actual. En sus canciones se presenta, a diferencia de la mujer, un hombre muy macho, es decir, valiente, activo, sujeto, poseedor del poder (me atrevería a decir que del poder fálico) con el cual puede subyugar al débil (casi siempre mujeres u hombres cobardes).

La naturaleza del hombre, según la visión de estos autores, y en específico de José Alfredo Jiménez, es la de nunca tener miedo, no llorar. De esta forma es que el hombre se enfrenta a la muerte sin temor alguno, la desafía, se burla, la intercepta, dialoga y frecuenta siempre esa línea que divide la vida de la muerte; la vida siempre representada como agresión, en el sentido de ser osado. La vida se desdeña, porque se es hombre, pero también la muerte, por la misma razón.

En contraste con José Alfredo Jiménez, Juan Gabriel mira con respeto la muerte, pero es la muerte vista desde el paso del tiempo, la muerte como el fin. Porque mientras que para el primero el paso de vida a muerte es casi imperceptible, en el segundo es determinante.

En Juan Gabriel la muerte se acerca con cada minuto que pasa y son pocas las ocasiones en que lo percibe como un elemento más de la naturaleza. Tal vez, como un bienhechor con el que puede hacer treguas, pero no por mucho *tiempo*, porque a fin de cuentas, el yo lírico que aparece en la obra juanguista permanece pasivo ante el paso del tiempo.

Para concluir, se puede decir que una parte de la historia mexicana del siglo XX, sí se puede explicar a través de su lírica popular, pues como ya se ha probado a lo largo del análisis, el condicionamiento de ambas partes, autor-receptor, se genera por el impacto categórico de la lírica popular en el horizonte de expectativas de cada receptor mexicano, en el periodo que comprende de la década de los veinte a la última del siglo, los años noventa.

La lírica popular mexicana del siglo XX marca las generaciones en curso. Marca la historia y marca la memoria colectiva de los receptores. Es pues, fuente de conocimiento, hasta el momento, poco explorada y tomada con seriedad. Esta tesis cumplió con su cometido de ser un estudio que contribuya al ejercicio de la investigación de la lírica popular y su relación con el entorno. El tema queda abierto para investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- 100 poesías escogidas de la literatura universal*, Gómez-Gómez Hnos. México, (sin fecha).
- ABBAGNANO, Ninccola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- ALÍN, José Ma. (ed.), *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991.
- ALONSO Pedraz, Martín, *Enciclopedia del idioma: Diccionario histórico y moderno de la lengua española, siglos XII al XX: Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, 3 vols. Aguilar, México, 1991.
- AMEZCUA, José, “La lírica popular y la memoria”, en José Amezcua y Evodio Escalante (eds.), *Homenaje a Margit Frenk*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- BAZÁN Bonfil, Rodrigo (comp. y pról.), *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- BAZÁN Bonfil, Rodrigo, “Recursos y estructuras literarias en el bolero”, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México, 1996.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1977.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2003.
- Biblia de Jerusalén*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 1984.
- CHENCINSKY, Jacobo, “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, *Anuario de letras*, año 1, 1961.

- CONNERTON, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, U.K., 1989.
- DE LA PEZA, María del Carmen, *El bolero y la educación sentimental en México*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y Porrúa, México, 2001.
- DÍAZ Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, Colegio de México, México, 1976.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José, *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ Poncela, Ana María, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.
- FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1981.
- FICCINO, Marsilio, *De amore: comentario a «El Banquete» Platón*, Tecnós, Madrid, 1989.
- FOKKEMA, Douwe Wessel, y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1988.
- FOSTER, Merlin H. (recop.), *La muerte en la poesía mexicana*, Diógenes, México, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?* La letra y Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1990.
- FRENK, Margit (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975, 1985.
- FRENK, Margit, *Entre folklore y la literatura*, El Colegio de México, México, 1971.

- GALMÉS de Fuentes, Álvaro *Las jarchas mozárabes, forma y significado*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994.
- GARCÍA Prada, Carlos (selec., introd. y notas), *Baladas y romances de ayer y hoy*, Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1974.
- GARCÍA-PELAYO y Gross, Ramón, *Enciclopedia metódica Larousse*, Larousse, México, 1991.
- GARZA Cuarón, Beatriz e Yvette Jiménez de Báez (edis.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992.
- HORNIK, Marcel (ed.), *Collected Studies in Honor of Américo Castro's Eightieth Year*, Lincombe Lodge Research Library, Oxford, 1965.
- JIMÉNEZ de Báez, Yvette (ed.), *Lenguajes de tradición popular fiesta, canto, música y representación*, Colegio de México, México, 2002.
- JIMÉNEZ de Báez, Yvette, *Lírica cortesana y popular actual*, Colegio de México, México, 1996.
- JIMÉNEZ, José Alfredo, *Cancionero completo*, prólogo de Carlos Monsiváis, epílogo de Manuel Arroyo Stephens, Turner, México, 2002.
- JULIANO, Dolores "La construcción de género en canciones populares" en *Cuadernos inacabados 27. Las que saben. Subculturas de mujeres*, Horas y horas, Madrid, 1998.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1961.
- La Santa Biblia*. Sociedad Bíblica Americana. Nueva York, 1940.
- LABASTIDA, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Novaro, México, 1973.
- LEÓN, Argeliers, *Música folklórica cubana*, Ediciones del Departamento de música de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1964.

- LEPSCHY, Giulio, *La lingüística estructural*, Anagrama, Barcelona, 1966.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, *El texto poético, teoría y metodología*, Colegio de España, Salamanca, 1994.
- LUCAS Marín, Lucas *et al.*, *Sociología de la comunicación*, Trotta, Madrid, 2003.
- LUKÁCS, György, *Teoría de la novela*, EDHASA, Barcelona, 1971.
- MAGIS, Carlos Horacio (recop.), *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* 3a ed., Ariel, Barcelona, 1991.
- MASERA, Mariana, “La voz femenina en la lírica popular antigua”, tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Filosofía y Letras, México, 1994.
- MENDOZA, Vicente T. (recop.), *Lírica infantil de México*, Fondo de Cultura Económica, México, México, 1999.
- MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- MENDOZA, Vicente T. *Panorama de la música tradicional en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956.
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicionales en la literatura española”, en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.
- MONSIVÁIS, Carlos *Amor perdido*, ERA, México, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos y Emiliano Gironella, *Y sigue siendo el rey. Homenaje a José Alfredo Jiménez*, Fundación Cultural Artención, México, 1998.
- MORENO Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza, México, 1979.

- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, “El paralelismo en la lírica popular mexicana”, en *Anuario de letras*, año 1, 1961.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (comp.), *La lengua florida*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- PEZA, Juan de Dios, *Recuerdos y esperanzas*, Porrúa, México, 1972.
- PLATÓN, *Diálogos*, Porrúa, México, 1991.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1999.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario 22^a*. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ Romeralo, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Gredos, Madrid, 1969.
- SCHAFF, Adam, *Estructuralismo y Marxismo*, Grijalbo, México, 1976.
- SPANG, Kart, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.
- TORRES, José Alejandro, *Agustín Lara*, Tomo, México, 2004.
- TORRES, José Alejandro, *José Alfredo Jiménez*, Tomo, México, 2004.
- VIRGILIO, *Eneida*, Gredos, Madrid, 1992, p. 129.
- VON DER WALDE Moheno, Lillian, “El amor cortés”, en “Espacio Académico” de *Cemanáhuac*, III: 35 (junio 1997).
- ZAID, Gabriel (comp.), *Ómnibus de poesía mexicana*, siglo XXI, México, 1987.

ZUMTHOR, Paul, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada, Madrid, 2006.

HEMEROGRAFÍA

Álbum guitarra fácil. Juan Gabriel. Núm. 141, Libra.

Órgano fácil y teclados electrónicos. Juan Gabriel. Núm. 124, Libra.

Teclado fácil. Juan Gabriel. Núm. 12, Libra.

DISCOGRAFÍA

Javier Solís, *Fantasía española de Agustín Lara*, Columbia Sony Music, México, 1993.

José Alfredo Jiménez, *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*, SONY-BMG, México, 2006. José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

Juan Gabriel, *El México que se nos fue*, Arbola, BMG, México 1995.

Juan Gabriel, *Los 15 grandes éxitos de Juan Gabriel*, Ariola, CSTV-007, México, 1986.

Juan Gabriel, *Recuerdos*, Ariola, BMG, México, 1996.

Oscar Chávez, *Oscar Chávez en Bellas Artes*, Vol. 2, Pentagrama, 1998.

Oscar Chávez, *Oscar Chávez Trovador y bohemio 30 éxitos*, Vol. 2, 2000.

Varios, *Agustín Lara, Cien años, cien canciones*, Océano, México, 2000.

Varios, *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Orfeón Videovox, 2004.

Varios, *José Alfredo Jiménez, XXX (30 años)*, BMG, México, 2003.

VIDEOGRAFÍA

- Emilio Fernández, *Soy puro mexicano*, Excalibur Media Group y Studio Latino, USA, 2004.
- Enrique Krauze, *La familia en la pantalla*, Clío, México, 2003.
- Enrique Krauze, *Mujeres I. México, historia de la mujer*, Clío, México, 2001.
- Enrique Krauze, *Mujeres II. El difícil arte de ser mujer*, Clío, México, 2001.
- Rafael Montero, *Cilantro y perejil*, Guión: Carolina Rivera y Cecilia Pérez Grovas. Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Constelaciones Films y Televisión, México, 1997.

BIBLIOGRAFÍA EN LÍNEA

- All Music*, Disponible en: www.allmusic.com
- Anónimo, “Balada: la música del amor”, en *Funversion, ocio y entretenimiento de universia*, Disponible en: <http://funversion.universia.es/musica/reportaje/balada.jsp> Consultada el: 9 de enero de 2007.
- Anónimo, “Introducción y Ficha de El Indio Fernández” en *El Cine de Oro Mexicano*, México, 2000. Disponible en: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/december29/cine.htm> Consultada el 3 de julio del 2006.
- FAZ, Fabiola, (2006), “El Divo de Juárez festejará a lo grande” en *Es más.com*, Consultada el 15 de agosto de 2006 en:
- FERNÁNDEZ de Castro, Hugo, “Realidades y perspectivas: variaciones a una romanza sin palabras” en *Conservatorianos* disponible en:

<http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%20%20para%20web/fdecastro6.pdf> p 86. Consultada el 8 de febrero del 2007.

http://www.esmas.com/ritmosonlatino/fama_ultima/394817.html

Juan Gabriel, Disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/> Página oficial del cantautor. Consultada el 1 de febrero del 2007.

Mi cancionero, Disponible en: <http://cancionero.cibermancia.com/>, Consultada el 6 de marzo del 2007.

Programas de intercambio: Limewire y Ares

6 ANEXOS

6.1 ANEXO *CORPUS* DEL QUE SE CONFORMA LA TESIS

AGUSTÍN LARA

Nombre: **Mujer**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Agustín Lara

	METRO	RIMA	ACENTOS
Mujer, mujer divina,	7	a	2, 3, 6,
tienes el veneno que fascina en tu mirar;	14	B	1, 5, 9, 13
mujer, alabastrina,	7	a	2, 6
tienes vibración de sonatina pasional.	14	B	1, 5, 9, 13
5 Tienes el perfume de un naranjo en flor,	12	D	1, 5, 9, 11
el altivo porte de la majestad;	12	B	3, 5, 11
sabes de los filtros que hay en el amor,	12	D	1, 5, 11
tienes el hechizo de la liviandad.	12	B	1, 5, 11
La divina magia de un atardecer,	12	E	3, 5, 11
10 y la maravilla de la inspiración;	12	D	5, 11
tienes en el ritmo de tu ser,	10	E	1, 5, 9
todo el palpitar de una canción;	10	D	1, 5, 9
eres la razón de mi existir, mujer.	12	E	1, 5, 9, 11
[Puente musical]			
La divina magia de un atardecer,	12	E	3, 5, 11
15 y la maravilla de la inspiración;	12	D	5, 11
tienes en el ritmo de tu ser,	10	E	1, 5, 9
todo el palpitar de una canción;	10	D	1, 5, 9
eres la razón de mi existir, mujer.	12	E	1, 5, 9, 11

Nombre: **María Bonita**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Alejandro Algara

	Acuérdate de Acapulco	8	a	2, 7
	de aquellas noches	5	b	2, 4
	María Bonita, María del alma.	12	C	2, 5, 8, 11
	Acuérdate que en la playa,	8	c'	2, 7
5	con tus manitas las estrellitas	10	D	4, 9
	las enjuagabas.	5	E	2, 4
	Tu cuerpo, del mar juguete, nave al garete,	13	F	2, 5, 7, 9, 12
	venían las olas lo columpiaban	11	D	2, 5, 10
	y mientras yo te miraba	8	d	2, 4, 7
10	lo digo con sentimiento	8	g	2, 4, 7
	mi pensamiento me traicionaba.	10	D	4, 9
	Te dije muchas palabras de esas bonitas	13	H	2, 4, 7, 12
	con que se arrullan los corazones	10	I	4, 9
	pidiendo que me quisieras	8	j	2, 7
15	que convirtieras en realidades	10	K	4, 9
	mis ilusiones.	5	i	4
	La luna que nos miraba	8	e	2, 7
	ya hacía ratito	5	l	2, 4
	se hizo un poquito desentendida	10	M	1, 4, 9
20	y cuando la vi escondida	8	m	2, 5, 7
	me arrodillé pa' besarte	9	N	4, 8
	y así entregarte toda mi vida.	10	M	2, 4, 6, 9
	Amores habrás tenido muchos amores	13	I	2, 5, 7, 9, 12
	Maria Bonita, María del alma;	12	C	2, 5, 8, 11

25	pero ninguno tan bueno ni tan honrado como el que hiciste que en mi brotara.	13 10	O D'	4, 7, 12 4, 9
	Lo traigo lleno de flores como una ofrenda para dejarla bajo tus plantas,	8 5 10	i p q	2, 4, 7 1, 4 1, 4, 9
30	recíbelo emocionada y júrame que no mientes porque te sientes idolatrada.	8 8 10	r s q	2, 4, 7 2, 7 1, 4, 9

Nombre: **Aventurera**
 Letra de: Agustín Lara
 En: www.limewire.com
 Intérprete: Agustín Lara

	Vende caro tu amor, aventurera da el precio del dolor a tu pasado y aquel que de tu boca la miel quiera que pague con brillantes tu pecado,	11 11 11 11	A B A B	1, 3, 6,10 1, 3, 6, 10 2,6,9 2, 6
5	que pague con brillantes tu pecado,	11	B	2,6,10
	Ya que la infamia de tu ruin destino, marchitó tu admirable primavera; haz menos escabroso tu camino: vende caro tu amor, aventurera.	11 11 11 11	C A C A	1,4,8,10 3,6,10 1,6,10 1,3,6,10

[Puente musical]

10	Ya que la infamia de tu ruin destino, marchitó tu admirable primavera; haz menos escabroso tu camino: vende caro tu amor, aventurera.	11 11 11 11	C A C A	1,4,8,10 3,6,10 1,6,10 1,3,6,10
----	--	----------------------	------------------	--

Nombre: **Veracruz**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, Agustín Lara, *Cien años, cien canciones*, Océano, México, 2000.

Intérprete: Toña "La Negra"

	Yo nací con la luna de plata	10	A	3, 6, 9
	yo nací con alma de pirata.	10	A	3, 6, 9
1	He nacido rumbero y jarocho	10	B	3, 6, 9
	trovador de veras	6	c	3, 5
	y me fui lejos de Veracruz.	10	D	3, 4, 9
5	Veracruz, rinconcito donde hacen su nido	13	E	3, 6, 9, 12
	las olas del mar,	6	f	2, 5
	Veracruz, pedacito de patria que sabe	13	G	3, 6, 9, 12
	sufrir y cantar.	6	f	2, 5
	Veracruz, son tus noches diluvio de estrellas,	13	H	3, 6, 9, 12
	palmera y mujer.	6	i	2, 5
10	Veracruz, vibra en mi ser,	8	i	3, 4, 7
	algún día hasta tus playas lejanas	10	J	2, 3, 6, 9
	tendré que volver.	6	i	2, 5

Nombre: **Granada**

Letra de: Agustín Lara

En: Javier Solís, *Fantasia Española de Agustín Lara*, Columbia Sony Music, México, 1993.

Intérprete: Javier Solís

	Granada, tierra soñada por mí,	11	A	2, 4, 7, 10
	mi cantar se vuelve gitano	9	B	3, 5, 8
	cuando es para ti;	6	A	2, 5
	mi cantar, hecho de fantasía,	10	C	3, 4, 9
5	mi cantar, flor de melancolía,	10	C	3, 4, 9
	que yo te vengo a dar.	7	D	2, 4, 6
	Granada, tierra ensangrentada	9	E	2, 4, 8

	en tardes de toros;	6	f	2, 5
	Mujer que conserva el embrujo	9	G	2, 5, 8
10	de los ojos moros.	6	f	3, 5
	Te sueño rebelde y gitana	9	E'	2, 5, 8
	cubierta de flores	6	h	2, 5
	y beso tu boca de grana,	9	E'	2, 5, 8
	jugosa manzana	6	E'	2, 5
15	que me habla de amores.	6	h	2, 5
	Granada, manola cantada	9	E'	2, 5, 8
	en coplas preciosas;	6	i	2, 5
	no tengo otra cosa que darte	9	j	2, 5, 8
	que un ramo de rosas,	6	i	2, 5
20	de rosas de suave fragancia	9	k	2, 5, 8
	que le dieran marco	6	l	3, 5
	a la Virgen Morena.	7	m	3, 6
	Granada, tu tierra está llena	9	m	2, 5, 7, 8
	de lindas mujeres,	6	n	2, 5
25	de canto y de sol.	6	o	2, 5
	Granada, manola cantada	9	E'	2, 5, 8
	en coplas preciosas;	6	i	2, 5
	no tengo otra cosa que darte	9	j	2, 5, 8
	que un ramo de rosas,	6	i	2, 5
30	de rosas de suave fragancia	9	k	2, 5, 8
	que le dieran marco	6	l	3, 5
	a la Virgen Morena.	7	m	3, 6
	Granada, tu tierra está llena	9	m	2, 5, 7, 8
	de lindas mujeres,	6	n	2, 5
35	de sangre y de sol.	6	o	2, 5

Nombre: **Oración Caribe**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Toña "La Negra"

Oración Caribe, que sabe implorar	12	A	3, 5, 8, 11
salmo de los negros, oración del mar.	12	A	1, 5, 9, 11

Piedad, piedad para el que sufre,	9	B	2, 4, 8
piedad, piedad para el que llora.	9	c	2, 4, 8
Un poco de calor en nuestras vidas	11	D	2, 6, 10
y una poca de luz en nuestra aurora.	11	C	3, 6, 10

Piedad, piedad para el que sufre,	9	B	2, 4, 8
piedad, piedad para el que llora.	9	c	2, 4, 8
Un poco de calor en nuestras vidas	11	D	2, 6, 10
y una poca de luz en nuestra aurora.	11	C	3, 6, 10

[Puente]

Un poco de calor en nuestras vidas	11	D	2, 6, 10
y una poca de luz en nuestra aurora.	11	C	3, 6, 10

Nombre: **Arráncame la vida**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Jorge "Che" Sarelli

[La canción que me pides	7	h	3, 6
te la voy a cantar.	7	b'	3, 6
La llevaba en el alma	7	i	3, 6
y te la voy a dar.]	7	b'	4, 6

En esta noche de frío,	8	a	2, 3, 7
de duro cierzo invernal,	8	b	2, 4, 7

	Llegan hasta el cuarto mío	8	a	1, 3, 5, 7
	las quejas del arrabal.	8	b	2, 5, 7
5	En esta noche de frío,	8	a	2, 3, 7
	de duro cierzo invernal,	8	b	2, 4, 7
	Llegan hasta el cuarto mío	8	a	1, 3, 5, 7
	las quejas del arrabal.	8	b	2, 5, 7
	Arráncame la vida	7	c	2, 6
10	con el último beso de amor,	10	d	3, 6, 9
	Arráncala, toma mi corazón.	11	e	2, 5, 10
	Arráncame la vida	7	c	2, 6
	y si acaso te hiere el dolor	9	d	3, 5, 8
	ha de ser de no verme,	7	f	3, 6
15	porque al fin tus ojos	6	g	3, 5
	me los llevo yo.	6	e'	3, 5
	La canción que me pides	7	h	3, 6
	te la voy a cantar.	7	b'	3, 6
	La llevaba en el alma	7	i	3, 6
20	y te la voy a dar.	7	b'	4, 6
	La canción que me pides	7	h	3, 6
	te la voy a cantar.	7	b'	3, 6
	La llevaba en el alma	7	i	3, 6
	y te la voy a dar.	7	b'	4, 6
25	La canción que me pides	7	h	3, 6
	te la voy a cantar.	7	b'	3, 6
	La llevaba en el alma,	7	i	3, 6
	la llevaba escondida	7	c	3, 6
	y te la voy a dar.	7	b'	4, 6
30	Arráncame la vida	7	c	2, 6
	con el último beso de amor,	10	d	3, 6, 9

	Arráncala, toma mi corazón.	11	e	2, 5, 10
	Arráncame la vida	7	c	2, 6
	y si acaso te hiere el dolor	9	d	3, 5, 8
35	ha de ser de no verme	7	f	3, 6
	porque al fin tus ojos	6	g	3, 5
	me los llevo yo.	6	e'	3, 5

Nombre: **Solamente una vez**

Letra de: Agustín Lara

En: www.limewire.com

Intérprete: Agustín Lara

	Solamente una vez amé en la vida	11	A	1, 3, 6, 8, 10
	solamente una vez y nada más	11	B	1, 3, 6, 8, 10
	Una vez, nada más, en mi huerto	9	C	1, 3, 6, 8
	brilló la esperanza, la esperanza	10	D	2, 5, 9
5	que alumbró el camino de mi soledad	12	E	2, 5, 8, 11
	Una vez, nada más, se entrega el alma	11	F	1, 3, 6, 8, 10
	con la dulce y total renunciación	11	G	3, 6, 10
	Y cuando ese milagro	7	h	3, 6
	realiza el prodigio de amarse	9	I	2, 5, 8
10	hay campanas de fiesta	7	j	3, 6
	que cantan en el corazón	9	G	2, 8

Una vez nada más...

Nombre: **Cada noche un amor**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro, Disco 1 CD-17366, 2004.*

Intérprete: Toña "La Negra"

	Cada noche un amor,	7	a	1, 3, 6
	distinto amanecer,	7	b	2, 6
	diferente visión.	7	c	3, 6
	Cada noche un amor,	7	a	1, 3, 6
5	pero dentro de mí,	7	d	3, 6
	sólo tu amor quedó.	7	c	1, 4, 6
	Oye te digo en secreto	8	e	1, 4, 7
	que [que] te amo de veras,	6	f	2, 5
	que sigo de cerca tus pasos	8	g	2, 5, 8
10	aunque tú no quieras.	6	f	3, 5
	Que siento tu vida	6	h	2, 5
	por más, que te alejes de mí,	9	d	2, 5, 8
	Que nada ni nadie	6	i	2, 5
	hará que me olvide de ti.	9	d	2, 4, 8
15	Oye te digo en secreto,	8	e	1, 4, 7
	que [que] te amo de veras	6	f	2, 5
	Que sigo de cerca tus pasos,	8	g	2, 5, 7
	aunque tu no quieras.	6	f	3, 5
	Que siento tu vida	6	h	2, 5
20	por más que te alejes de mí,	9	d	2, 5, 8
	Que nada ni nadie	6	i	2, 5
	hará que mi pecho,	6	j	2, 5
	se olvide de ti.	6	d	2, 5
	Hará que mi pecho,	6	j	2, 5
25	se olvide de ti.	6	d	2, 5

[Puente]

	[Que siento tu vida	6	h	2, 5
	por más que te alejes de mí,	9	d	2, 5, 8
	Que nada ni nadie	6	i	2, 5
	hará que mi pecho	6	j	2, 5
30	se olvide de ti;	6	d	2, 5
	hará que mi pecho	6	j	2, 5
	se olvide de ti.]	6	d	2, 5
	Oye te digo en secreto,	8	e	1, 4, 7
	que [que] te amo de veras	6	f	2, 5
35	Que sigo de cerca tus pasos,	8	g	2, 5, 7
	aunque tu no quieras.	6	f	3, 5
	Que siento tu vida	6	h	2, 5
	por más que te alejes de mí,	9	d	2, 5, 8
	Que nada ni nadie	6	i	2, 5
40	hará que mi pecho,	6	j	2, 5
	se olvide de ti.	6	d	2, 5
	Hará que mi pecho,	6	j	2, 5
	se olvide de ti.	6	d	2, 5

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZNombre: **El jinete**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

	METRO	RIMA	ACENTOS
Por la lejana montaña	8	a	4, 7
va cabalgando un jinete	8	b	4, 7
vaga solito en el mundo	8	c	1, 3, 7
y va deseando la muerte.	8	b	2, 4, 7
5 Lleva en su pecho una herida	8	d	1, 4, 7
va con su alma destrozada	8	a	1, 3, 7
quisiera perder la vida	8	d	2, 5, 7
y reunirse con su amada.	8	a	3, 7
La quería más que a su vida	9	d	3, 5, 8
10 y la perdió para siempre	8	b	4, 7
por eso lleva una herida,	8	d	2, 3, 7
por eso busca la muerte.	8	b	2, 4, 7
Con su guitarra cantando	8	e	4, 7
se pasa noches enteras	8	f	2, 4, 7
15 hombre y guitarra llorando	8	e	1, 4, 7
a la luz de las estrellas.	8	f	3, 7
Después se pierde en la noche	8	g	2, 4, 7
y aunque la noche es muy bella	8	f	1, 4, 7
él va pidiéndole a Dios	8	h	1, 4, 7
20 que se lo lleve con ella.	8	f	4, 7
La quería más que a su vida	8	d	3, 5, 7
y la perdió para siempre	8	b	4, 7
por eso lleva una herida,	8	d	2, 3, 7
por eso busca la muerte.	8	b	2, 4, 7

Nombre: **El camino de la noche**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*, SONY-BMG, México, 2006.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

	Me voy por el camino de la noche	11	A	2, 6, 10
	dejando que me alumbren las estrellas.	11	B	2, 6, 10
	Me voy por el camino de la noche,	11	A	2, 6, 10
	Porque las sombras son mis compañeras.	11	B	1, 4, 6, 10
5	Te quiero y no me he dado por vencido,	11	C	2, 6, 10
	Algún día volveré por tu cariño	12	C	2, 3, 7, 11
	Te quiero y no me creas arrepentido	12	C	2, 6, 11
	Porque mi gran amor no tiene olvido.	11	C	1, 4, 6, 8, 10
	No me importa que vayas donde vayas,	11	D	3, 6, 10
10	no me importa que trates de perderte,	11	E	3, 6, 10
	yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte	11	E	3, 6, 10
	Más allá de la pena y el dolor.	10	F	1, 3, 6, 9
	Me voy por el camino de la noche	11	A	2, 6, 10
	Dejando que me alumbren las estrellas	11	B	2, 6, 10
15	Me voy por el camino de la noche,	11	A	2, 6, 10
	Porque las sombras son mis compañeras.	11	B	1, 4, 6, 10
	Me voy por el camino de la noche	11	A	2, 6, 10
	Dejando que me alumbren las estrellas	11	B	2, 6, 10
	Me voy por el camino de la noche,	11	A	2, 6, 10
20	Porque las sombras son mis compañeras.	11	B	1, 4, 6, 10

Nombre: **Oí tu voz**
 Letra de: José Alfredo Jiménez
 En: www.limewire.com
 Intérprete: José Alfredo Jiménez

	Oí tu voz muy lejos de mi vida	10	A	1, 3, 5, 9
	y tuve que llorar después de oírte.	10	B	2, 6, 8, 9
	Sentí tu amor más cerca de mi vida,	11	A	2, 4, 5, 6, 10
	pero sentí dolor dentro de mi alma triste	13	B	4, 6, 10 12
5	Yo sé que volveremos	7	a	2, 6
	a encontrarnos nuevamente.	8	d	3, 7
	Tenemos una cita que cumplir	11	C	2, 6, 10
	y no la va impedir la muerte	9	D	2, 6, 8
	Oí tu voz muy lejos de mi vida	10	A	1, 3, 5, 9
10	y tuve que llorar después de oírte.	10	B	2, 6, 8, 9
	Sentí tu amor, más cerca de mi vida,	11	A	2, 4, 5, 6, 10
	pero sentí dolor dentro de mi alma triste	13	B	4, 6, 10 12
	Tenemos una cita que cumplir	10	C	2, 6, 10
	Y no la va impedir la muerte.	9	D	2, 6, 8
15	Oí tu voz muy lejos de mi vida	10	A	1, 3, 5, 9
	y tuve que llorar después de oírte.	10	B	2, 6, 8, 9
	Sentí tu amor, más cerca de mi vida,	11	A	2, 4, 5, 6, 10
	pero sentí dolor dentro de mi alma triste	13	B	4, 6, 10 12
	Oí tu voz, oí tu voz, oí tu voz...			

Nombre: **Camino de Guanajuato**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

	No vale nada la vida,	8	a	2, 4, 7
	la vida no vale nada	8	b	2, 5, 7
	comienza siempre llorando	8	c	2, 4, 7
	y así llorando se acaba	8	b	2, 4, 7
5	por esto es que en este mundo	8	d	2, 5, 7
	la vida no vale nada.	8	b	2, 5, 7
	Bonito León Guanajuato	9	E	2, 5, 8
	su feria con su jugada	8	b	2, 4, 7
	allí se apuesta la vida	8	a	2, 4, 7
10	y se respeta al que gana	8	b'	2, 4, 7
	allá en mi León Guanajuato	9	E	2, 5, 8
	la vida no vale nada.	8	b	2, 5, 7
	Camino de Guanajuato	8	e	2, 4, 7
	que pasa por tanto pueblo	8	f	2, 5, 7
15	no pases por Salamanca	8	b'	2, 4, 7
	que ahí me hiere el recuerdo	7	f'	1, 2, 6
	vete rodeando veredas	8	c'	1, 4, 7
	no pases porque me muero.	8	f'	2, 4, 7
	El Cristo de tu montaña,	8	b'	2, 4, 7
20	del Cerro del Cubilete	8	g	2, 4, 7
	consuelo de los que sufren	8	h	2, 4, 7
	adoración de la Gente	8	g'	4, 7
	el Cristo de tu montaña	8	b'	2, 4, 7
	del Cerro del Cubilete.	8	g	2, 4, 7
25	Camino de Santa Rosa	8	i	2, 4-5, 7
	la Sierra de Guanajuato	8	e	2, 4, 7

	allí nomás, tras lomita	8	j	2, 4, 7
	se ve Dolores Hidalgo	8	k	2, 4, 7
	yo allí me quedo, paisano	8	k	2, 4, 7
30	Allí es mi pueblo adorado.	8	k	2, 4, 7

Nombre: **El rey**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: www.ares.com

Intérprete: José Alfredo Jiménez

	Yo sé bien que estoy afuera	8	a	1, 2, 3, 5, 7
	pero el día que yo me muera	8	a	1, 3, 5, 7
	se que tendrás que llorar.	8	b	1, 4, 7
	Llorar y llorar, llorar y llorar.	11	b	2, 5, 7, 10
5	Dirás que no me quisiste,	8	c	2, 4, 7
	pero vas a estar muy triste	8	c	1, 3, 5, 7
	y así te vas a quedar.	8	b	2, 4, 7
	Con dinero y sin dinero	8	d	3, 5, 7
	hago siempre lo que quiero	8	d	1, 3, 7
10	y mi palabra es la ley;	8	e	4, 7
	no tengo trono ni reina,	8	f	2, 4, 7
	ni nadie que me comprenda,	8	f	2, 4, 7
	pero sigo siendo el rey.	8	e	1, 3, 5, 7
	Una piedra en el camino	8	g	1, 3, 7
15	me enseñó que mi destino	8	g	3, 7
	era rodar y rodar.	7	h	1, 4, 7
	Rodar y rodar, rodar y rodar.	11	h	2, 5, 7, 10
	Después me dijo un arriero	8	d	2, 4, 7
	que no hay que llegar primero,	8	d	2, 5, 7
20	pero hay que saber llegar.	7	b	2, 5, 7

	Con dinero y sin dinero.	8	d	3, 5, 7
	Hago siempre lo que quiero	8	d	1, 3, 7
	y mi palabra es la ley;	8	e	4, 7
	no tengo trono ni reina,	8	f	2, 4, 7
25	ni nadie que me comprenda,	8	f'	2, 4, 7
	pero sigo siendo el rey.	8	e	1, 3, 5, 7

Nombre: **El hijo del pueblo**
 Letra de: José Alfredo Jiménez
 En: www.ares.com
 Intérprete: José Alfredo Jiménez

	Es mi orgullo haber nacido	8	a	1, 3, 5, 7
	en el barrio más humilde;	8	b	3, 5, 7
	alejado del bullicio	8	a'	3, 5, 7
	de la falsa sociedad.	8	c	3, 7
5	Yo no tengo la desgracia	8	d	1, 3, 7
	de no ser hijo del pueblo;	8	e	2, 4, 7
	yo me cuento entre la gente	8	f	1, 3, 7
	que no tiene falsedad.	8	c	2, 3, 7
	Mi destino es muy parejo	8	d	3, 5, 7
10	yo lo quiero como vengá;	8	g	1, 3, 7
	soportando una tristeza	8	h	3, 7
	o detrás de la ilusión.	8	i	3, 7
	Yo camino por la vida	8	j	1, 3, 7
	muy feliz con mi pobreza;	8	h	1, 3, 7
15	como no tengo dinero	8	k	1, 4, 7
	tengo mucho corazón.	8	i	1, 3, 7
	Descendiente de Cuauhtémoc,	8	k	3, 7
	mexicano por fortuna;	8	l	3, 7
	desdichado en los amores	8	m	3, 7
20	soy borracho y trovador.	8	i'	3, 7

	Pero cuántos millonarios	8	n	3, 7
	quisieran vivir mi vida;	8	j	2, 5, 7
	pa' cantarle a la pobreza	8	h	3, 7
	sin sentir ningún temor.	8	i'	3, 5, 7
25	Es por eso que es mi orgullo	8	ñ	1, 3, 5, 7
	ser del barrio más humilde;	8	b	1, 3, 5, 7
	alejado del bullicio	8	a'	3, 7
	y de la falsa sociedad.	8	c	4, 7
	Yo compongo mis canciones	8	m	3, 7
30	pa' que el pueblo me las cante	8	o	3, 7
	y el día que el pueblo me falle	9	O	2, 5, 8
	ese día voy a llorar.	9	p	1, 3, 5, 8

Nombre: **Amanecí en tus brazos**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: www.limewire.com

Intérprete: José Alfredo Jiménez

	Amanecí otra vez entre tus brazos	11	A	4, 6, 10
	y desperté llorando de alegría	11	B	4, 6, 10
	me cobijé la cara con tus manos	11	A	4, 6, 10
	para seguirte amando todavía.	11	B	4, 6, 10
5	Te despertaste tú casi dormida,	11	B'	4, 6, 10
	tú me querías decir no sé qué cosa,	11	C	1, 4, 6, 8, 10
	pero callé tu boca con mis besos	11	D	4, 6, 10
	y así pasaron muchas, muchas horas.	11	C'	2, 4, 6, 8, 10
	Cuando llegó la noche, apareció la luna	13	E	4, 6, 10, 12
10	y entró por la ventana ¡qué cosa más bonita!	14	F	2, 6, 8, 11, 13
	cuando la luz del cielo iluminó tu cara.	13	G	4, 6, 10, 12
	Yo me volví a meter entre tus brazos,	11	A	4, 6, 10

tú me querías decir no sé qué cosa,	11	C	2, 4, 6,8,10
pero callé tu boca con mis besos	11	D	4,6,10
15 y así pasaron muchas, muchas horas.	11	C'	2,4,6,8,10

Nombre: **Paloma querida**
 Letra de: José Alfredo Jiménez
 En: www.limewire.com
 Intérprete: José Alfredo Jiménez

Por el día que llegaste a mi vida,	11	A	3, 7, 10
Paloma querida, me puse a brindar;	11	B	2, 5, 8, 10
y al sentirme un poquito tomado	10	C	3, 6, 9
pensando en tus labios me dio por cantar.	12	B	2, 5, 8, 11
5 Me sentí superior a cualquiera	11	D	3, 6, 10
y un puño de estrellas te quise bajar;	12	B	2, 5, 8, 11
y al mirar que ninguna alcanzaba	10	E	3, 6, 9
me dio tanta rabia que quise llorar.	12	B	2, 5, 8, 11
Yo no sé lo que valga mi vida	10	A	3, 6, 9
10 pero yo te la vengo a entregar;	10	B	3, 6, 9
yo no sé si tu amor la reciba	10	A	3, 6, 9
pero yo te la vengo a dejar.	10	B	3, 6, 9
Me encontraste en un negro camino	10	F	3, 6, 9
como un peregrino sin rumbo ni fe;	12	G	2, 5, 8, 11
15 y la luz de tus ojos divinos	10	F	3, 6, 9
cambiaron mi suerte por dicha y placer.	12	G	2, 5, 8, 11
Desde entonces yo siento quererte	10	K	3, 6, 9
con todas las fuerzas que el alma me da;	12	B'	2, 5, 8, 11
desde entonces, Paloma querida,	10	A	3, 6, 9
20 mi pecho he cambiado por un palomar.	12	B'	2, 5, 8, 11
Yo no sé lo que valga mi vida	10	A	3, 6, 9

pero yo te la vengo a entregar,	10	B	3, 6, 9
yo no se si tu amor la reciba	10	A	3, 6, 9
pero yo te la vengo a dejar.	10	B	3, 6, 9

Nombre: **Si nos dejan**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*, SONY-BMG, México, 2006.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

1 Si nos dejan	4	a	3
nos vamos a querer toda la vida.	11	B	2, 6, 7, 10
Si nos dejan	4	a	3
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.	11	C	2, 6, 8, 10
5 Yo creo podemos ver	8	d	2, 5, 7
el nuevo amanecer de un nuevo día	11	B'	2, 6, 8, 10
Yo pienso que tú y yo	7	e	2, 5, 6
podemos ser felices todavía.	11	B'	2, 6, 10
Si nos dejan	4	a	3
10 buscamos un rincón cerca del cielo.	11	C'	2, 6, 7, 10
Si nos dejan	4	a	3
hacemos con las nubes terciopelo.	11	C'	2, 6, 8, 10
Y ahí, juntitos los dos,	7	f	1, 3, 6
cerquita de Dios,	6	f	2, 5
15 será lo que soñamos.	7	g	2, 6
Si nos dejan	4	a	3
Te llevo de la mano corazón	11	h	2, 6, 10
y ahí nos vamos.	5	g	2, 4
Si nos dejan	4	a	3
20 buscamos un rincón cerca del cielo	11	C'	2, 6, 7, 10
Si nos dejan	4	a	3

	hacemos con las nubes terciopelo.	11	C'	2, 6, 8, 10
	Y ahí, juntitos los dos,	7	f	1, 3, 6
	cerquita de Dios,	5	f	2, 5
25	será lo que soñamos.	7	g	2, 6
	Si nos dejan	4	a	3
	Te llevo de la mano corazón	11	h	2, 6, 10
	y ahí nos vamos.	5	g	2, 4
	Si nos dejan	4	a	3
30	De todo lo demás nos olvidamos.	11	g	2, 6, 10
	Si nos dejan.	4	a	3

JUAN GABRIELNombre: **Abrázame muy fuerte**

Letra de: Juan Gabriel

En: *Teclado fácil. Juan Gabriel*. Núm. 12. p, 14.

Intérprete: Juan Gabriel

	METRO	RIMA	ACENTOS
Cuando tú estás conmigo	7	a	1, 3, 4, 6
es cuando yo digo	6	a	1, 2, 4, 5
que valió la pena todo,	8	b	3, 5, 7
todo lo que yo he sufrido.	8	a	1, 5, 7
5 No sé si es un sueño aún	8	c	2, 5, 6
o es una realidad	8	d	2, 6
pero cuando estoy contigo	8	a	3, 5, 7
es cuando digo	5	a	2, 4
que este amor que siento	6	e	1, 3, 5
10 es porque tú lo has merecido.	9	a	2, 4, 7
Con decirte amor que otra vez	8	f	3, 5, 6, 8
he amanecido	5	a	1, 4
llorando de felicidad	8	d	2, 5, 8
a tu lado yo siento	7	e	3, 5, 6
15 que estoy viviendo	5	g	2, 4
nada es como ayer.	6	f	1, 3, 5
Abrázame que el tiempo pasa	9	H	2, 6, 8
y él nunca perdona,	6	i	1, 2, 5
ha hecho estragos en la gente	8	j	1, 3, 7
20 como en mi persona.	6	i	1, 3, 5
Abrázame que el tiempo es malo	9	k	2, 6, 8
y muy cruel amigo	6	a	3, 5
abrázame que el tiempo es oro	9	l	2, 6, 8
si tú estás conmigo.	6	a	2, 3, 5

25	Abrázame fuerte muy fuerte	9	j	2, 5, 8
	y más fuerte que nunca	7	m	2, 3, 6
	siempre abrázame.	5	n	1, 3
	Hoy que tú estás conmigo	7	a	1, 4, 7
	yo no sé si está pasando el tiempo	10	e	1, 3, 5, 7, 9
30	o tú lo has detenido.	7	a	2, 3, 6
	Así quiero estar por siempre,	8	j	2, 3, 5, 7
	aprovecho que estás tú conmigo	10	a	3, 6, 7, 9
	te doy gracias por cada momento	10	g'	2, 3, 6, 9
	de mi vivir.	4	ñ	2, 4
35	Tú cuando mires para el cielo	9	e'	1, 2, 4, 8
	por cada estrella que aparezca, amor,	11	o	2, 4, 8, 10
	es un te quiero.	5	e'	2, 4
	Abrázame que el tiempo hiere	8	p	2, 6, 7
	y el cielo es testigo	6	a	2, 5
40	que el tiempo es cruel y a nadie quiere	9	p	2, 4, 6, 8
	por eso te digo:	6	a	2, 5
	Abrázame muy fuerte amor	9	o	2, 6, 8
	mantenme así a tu lado;	7	k	2, 4, 6
	yo quiero agradecerte amor	9	o	2, 6, 8
45	todo lo que me has dado.	7	k'	1, 4, 6
	Quiero corresponderte	7	j	1, 4, 6
	de una forma u otra a diario.	7	q	1, 3, 6
	amor yo nunca del dolor	9	o	2, 4, 8
	he sido partidario;	7	q	2, 6
50	Pero a mí me tocó sufrir	9	r	1, 3, 6, 8
	cuando con quien creí	6	r	2, 4, 5
	en alguien que juró	7	s	2, 6

	que daba su vida por mí.	9	r	2, 5, 8
	Abrázame que el tiempo pasa	9	t	2, 6, 8
55	y ése no se detiene,	7	p	1, 3, 6
	abrázame muy fuerte amor	9	o	2, 6, 8
	que el tiempo en contra viene.	7	p	2, 4, 6
	Abrázame que Dios perdona,	9	u	2, 6, 8
	pero el tiempo a ninguno	7	v	3, 6
60	abrázame que a él no le importa	9	u	2, 5, 8
	saber quien es uno.	6	v	2, 3, 5
	Abrázame que el tiempo pasa	9	t	2, 6, 8
	y él nunca perdona	6	u	1, 2, 4
	ha hecho estragos en mi gente	8	j	1, 3, 7
65	como en mi persona.	6	i	3, 5
	Abrázame que el tiempo es malo	9	k	2, 6, 8
	y muy cruel amigo	6	a	2, 3, 5
	abrázame muy fuerte amor.	9	o	2, 6, 8

Nombre: **Yo no nací para amar**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Recuerdos*, Ariola, BMG, México, 1996,

Intérprete: Juan Gabriel

	A mis dieciséis	6	a	1, 5
	anhelaba tanto un amor que no llegó	13	B	3, 5, 8, 10, 12
	siempre lo esperé	6	a'	1, 5
	todos mis amigos se encontraban	10	c	1, 3, 5, 7, 9
5	en la misma situación.	8	b	3, 7
	Y después yo vi	6	d	3, 5
	como iban cambiando su manera de vivir.	14	D'	1, 2, 5, 9, 13
	Todos con su amor	6	b'	1, 5
	cada uno de ellos muy sonrientes, muy felices,	13	E	1, 4, 8, 12
10	menos yo.	4	b'	1, 3

	Y la soledad	6	f		1, 5
	cada vez más triste y más oscura yo viví	14	D'	1, 3, 4, 5, 7, 9, 13	
	y a esa edad	4	f		1, 3
	todos preguntaban los motivos	10	G		1, 5, 7
15	yo solía siempre decir.	7	D'		3, 5, 8
	Yo no nací para amar	8	f		1, 4, 7
	nadie nació para mí	8	d		1, 4, 7
	tan solo fui un loco soñador nomás.	13	F'	2, 4, 6, 10, 12	
20	Yo no nací para amar	8	f		1, 4, 7
	nadie nació para mí	8	d		1, 4, 7
	mis sueños nunca	5	h		2, 4
	se volvieron realidad.	8	f		3, 7
	Siempre lo busqué	6	a		1, 5
25	pero nunca pude encontrar ese amor.	12	B'	1, 3, 5, 8, 9, 11	
	Siempre lo esperé	6	a		1, 5
	y en todas partes que esperaba	9	C		2, 4, 8
	ese amor nunca llegó.	8	b		1, 2, 4, 7
	Hoy mi soledad	6	f		1, 5,
30	cada vez más triste y más oscura pueden ver.	14	H	1, 4, 5, 7, 9, 11, 13	
	Hoy en esta edad	6	f		1, 3, 5
	aún me preguntan mis amigos	9	G		1, 4, 8
	y es triste responder:	7	h		2, 3, 6
	Yo no nací para amar	8	f		1, 4, 7
35	nadie nació para mí	8	d		1, 4, 7
	tan solo fui un loco soñador nomás.	11	f	2, 4, 6, 10, 12	
	Yo no nací para amar	8	f		1, 4, 7
	nadie nació para mí	8	d		1, 4, 7
	mis sueños nunca	4	h		2, 5

40	se volvieron realidad.	8	f	3, 7
	Yo no nací para amar	8	f	1, 4, 7
	nadie nació para mí	8	d	1, 4, 7
	tan solo fui un loco soñador nomás.	13	f	2, 4, 6, 10, 12
	Yo no nací para amar	8	f	1, 4, 7
45	nadie nació para mí	8	d	1, 4, 7
	mis sueños no se realizaron.	9	i	2, 8
	Yo no nací para amar.	8	f	1, 4, 7

Nombre: **La Frontera**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Recuerdos*, Ariola, BMG, México, 1996,

Intérprete: Juan Gabriel

	A mí me gusta más	7	a	2, 4, 6
	estar en la frontera	7	b	2, 4, 6
	porque la gente	5	c	1, 2, 4
	es más sencilla	5	d	2, 4
5	y más sincera.	5	b	2, 4
	Me gusta cómo se divierte	9	c	2, 4, 8
	Y cómo llevan	5	b	2, 4
	la vida alegre,	5	c	2, 4
	positiva y sin problema.	8	b	3, 7
10	Aquí es todo diferente,	8	c	2, 3, 7
	todo, todo es diferente	8	c	1, 3, 7
	en la frontera, en la frontera, en la frontera...	13	b	4, 7, 11
	A mí me gusta más	7	a	2, 4, 6
	estar en la frontera,	7	b	2, 6
15	porque la gente es muy feliz	9	e	1, 4, 8
	y siempre esperan	5	b	2, 4
	vivir mejor, estar mejor	9	f	2, 4, 6, 8

	y se superan y todo logran porque la gente es buena.	10 7	g b	4, 7, 9 1, 4, 6
20	Aquí es todo diferente, todo, todo es diferente en la frontera, en la frontera, en la frontera...	8 8 13	c c b	2, 3, 7 1, 3, 7 4, 7, 12
	La gente no se mete en lo que no le importa,	7 7	c g	2, 4, 6 2, 4, 6
25	todo respetan, cada quien vive su vida.	5 8	b d	1, 4 1, 4, 7
	Lo más hermoso de la gente de la frontera es que es muy franca	5 9 5	h b j	2, 4 3, 8 2, 4
30	y cada vez es más unida.	9	d	2, 4, 6, 8
	Aquí es todo diferente, todo, todo es diferente en la frontera, en la frontera, en la frontera...	8 8 13	c c b	2, 3, 7 1, 3, 7 4, 8, 12

Nombre: **Canción 187**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *El México que se nos fue*, Ariola, BMG, México, 1995.

Intérprete: Juan Gabriel

	Cuando me fui para el norte me fui para estar mejor.	8 8	a b	1, 4, 7 2, 5, 7
	Me fui en busca de trabajo, pero ¡oh! Desilusión.	8 7	c b'	2, 3, 7 2, 6
5	Cuando llegué a san Francisco nadie me tendió la mano. Esos norteamericanos carecen de amor.	8 8 8 6	d e e b	1, 4, 7 1, 2, 4, 6 3, 7 2, 5

	Luego me fui pa' los Ángeles,	9	f	1, 4, 7
10	y nunca sale el sol.	7	b'	1, 2, 4, 6
	Es bonito, no lo niego,	8	g	3, 7
	pero hay muchísimo smog.	8	b'	4, 7
	Y por si fuera poquito,	8	h	4, 7
	tienes otro gran problema:	8	i	1, 3, 7
15	Tienes que andarte cuidando	8	e'	1, 4, 7
	siempre de la migración.	8	b'	1, 7
	Luego me fui pa' Arizona	8	j	1, 4, 7
	donde hace un cruel calor.	7	b	1, 2, 4, 6
	Ahí cualquiera se muere	7	k	1, 3, 6
20	de una deshidratación.	8	b'	1, 3, 7
	Luego me fui para Texas	8	l	1, 4, 7
	que es un poquito mejor,	8	b	1, 4, 7
	Pero en cualquier parte	8	l'	1, 4, 5, 7
	encuentras	8	l'	1, 4, 5, 7
	mucha di[e]scriminación.	7	b'	1, 3, 6
25	Total que no hallé trabajo	8	c	2, 5, 7
	y sin papeles peor.	7	b	4, 6
	Si los que son residentes	8	m	4, 7
	no consiguen, menos yo.	8	b'	3, 5, 7
	Mejor me vine pa' mi tierra	9	n	2, 4, 8
30	mi pueblito Tzin tzun tzan.	8	ñ	3, 5, 6, 7
	He comprendido que en todito	9	h	4, 8
	más bonito es Michoacán.	8	ñ	1, 3, 7
	Ahora trabajo en el campo	8	c'	1, 4, 7
	trabajo de sol a sol	9	b'	2, 6, 8
35	Y ahora estoy con mi familia	8	o	1, 3, 6

y cada vez mucho mejor.	9	b	2, 4, 8
Adiós gringos peleoneros	8	p	2, 3, 7
buenos pa' las guerras son.	8	b'	1, 5, 7
Ellos creen que Dios es blanco	8	c'	1, 3, 5, 7
40 y es más moreno que yo.	8	b'	2, 4, 7

Nombre: **El México que se nos fue**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *El México que se nos fue*, Ariola, BMG, México, 1995.

Intérprete: Juan Gabriel

Cómo ha cambiado mi pueblo,	8	a	1, 4, 7
mi pueblo ya no es el mismo	8	b	2, 5, 7
de aquel pueblo tan hermoso	8	c	2, 3, 7
al de hoy hay un abismo.	8	b	3, 5, 7
5 Ya no hay mujer con reboso	8	c	2, 4, 7
ya no hay hombres campesinos.	8	b'	2, 3, 7
Ya el cántaro no va al pozo	8	c	2, 6, 7
lo rompió el industrialismo.	8	d	3, 7
Ya se contaminó el agua	8	e	1, 6, 7
10 De las acequias y ríos	8	f	4, 7
Ya se secó un ojo de agua	8	e	1, 4, 7
Ya sembraron el molino	8	f	1, 3, 7
Ya la mujer no usa enaguas	8	e	1, 4, 5, 7
ni el hombre calzón de indio.	7	f	2, 5, 6
15 Ya la mujer no usa el habla	8	e	1, 4, 5, 7
ni el hombre su civismo.	7	f	2, 6
Ya las casitas de adobe	8	g	1, 4, 7
están desapareciendo.	8	h	2, 7
Hoy las construyen de bloque,	8	g	1, 4, 7

20	feas las están haciendo.	7	h	1, 4, 6
	La plata y el oro del pobre	8	g	2, 4, 7
	caros se han ido poniendo.	7	h	1, 4, 6
	Ya no hay monedas de cobre	8	g	1, 2, 4, 7
	de níquel hoy vienen siendo.	8	h	2, 4, 5, 7
25	Ya no oigo tocar la banda	8	e	1, 2, 5, 7
	de los Suárez y sus hijos.	8	f	3, 7
	Qué triste se ve la Plaza	8	e	1, 2, 5, 7
	los sábados y los domingos.	9	f	2, 8
	Ya hay otra clase de bancas	8	e	1, 2, 4, 7
30	ya no hay kiosco, ni estanquillos.	8	f	1, 3, 7
	Ya la gente del campo se ha ido	9	F	1, 3, 6, 8
	a emprender una nueva aventura	10	I	3, 6, 9
	a los campos de Estados Unidos	10	F	3, 6, 9
	con tristeza y quizás amargura,	10	I	3, 6, 9
35	de saber que en su pueblo han perdido	10	F	3, 6, 9
	el ingenio, el molino y cordura.	11	I	3, 7, 10
	Pocos vuelven de allá y yo he venido	10	F	1, 3, 6, 9
	y lo encuentro cambiado y no hay duda,	10	I	3, 6, 9
	de que ya no es aquel pueblo chiquito	11	F	3, 6, 7, 10
40	que inspiraba añoranza y ternura	10	I	3, 6, 9
	Ya no es aquel pueblo bonito,	9	F	3, 6, 8
	el comercio le atrajo basura.	10	I	1, 4, 5, 9
	Aquel tiempo se hablaba de ranchos	10	J	3, 6, 9
	de la milpa y la tabla de arroz.	10	K	3, 6, 9
45	De la música, el baile y el canto	9	J	3, 6, 8
	Del padre, de la madre y de Dios	10	K	2, 6, 9
	De la siembra y cosecha de campo,	10	J	3, 6, 9
	De la casa, el hogar y el amor.	10	K	3, 6, 9

Ahora hablan de que hay terrorismo	9	L	1, 2, 5, 8
50 Del peso y su devaluación.	9	M	2, 8
Ahora hablan con tal pesimismo	9	L	1, 2, 5, 8
De que viene otra revolución.	10	M	3, 9
Ahora en vez de mirarse ellos mismos,	10	L	1, 3, 6, 9
ahora miran la televisión.	10	M	1, 3, 9

Nombre: **Costumbre**

Letra de: Juan Gabriel

En: *Álbum guitarra fácil. Juan Gabriel*, Núm. 141, p. 9.

Intérprete: Rocío Dúrcal

Háblame de ti,	6	a	1, 5
cuéntame de tu vida	7	b	1, 6
sabes tú muy bien,	6	c	1, 3, 5
que yo estoy convencido [ida]	8	b	2, 4, 7
5 de que tú no puedes,	6	d	3, 5
aunque intentes olvidarme.	8	d'	1, 3, 7
Siempre volverás, una y otra vez	10	e	1, 5, 6, 9
una y otra vez, siempre volverás.	10	f	1, 4, 5, 9
Aunque ya no sientas más amor por mí	12	a	1, 3, 5, 7, 9, 11
10 sólo rencor	5	g	1, 4
yo tampoco tengo nada qué sentir	12	a	1, 3, 5, 7, 9, 11
y eso es peor,	4	g	1, 3
Pero te extraño, también te extraño.	10	h	1, 4, 7, 9
No cabe duda que es verdad que la costumbre	13	i	1, 4, 8, 12
15 es más fuerte que el amor.	8	j	2, 3, 7
Sé que tú no puedes	6	d	1, 3, 5
aunque intentes olvidarme.	8	d'	1, 3, 7
Siempre volverás, una y otra vez	10	e	1, 5, 6, 9
una y otra vez, siempre volverás.	10	f	1, 4, 5, 9

20	Aunque ya no sientas más amor por mí, Sólo rencor, yo tampoco tengo nada que sentir y eso es peor, Pero te extraño, cómo te extraño.	12 5 12 4 10	a g a g h	1, 3, 5, 7, 9, 11 1, 4 1, 3, 5, 7, 9, 11 1, 3 1, 4, 7, 9
25	No cabe duda que es verdad que la costumbre Es más fuerte que el amor.	13 8	i j	1, 4, 8, 12 2, 3, 7

Nombre: **Gracias a Dios**
 Letra de: Juan Gabriel
 En: www.limewire.com
 Intérprete: Thalía

	Quando estoy contigo no me importa nada sólo tu cariño, sólo tus plabras.	6 6 6 6	a b a b	1, 3, 5 1, 3, 5 1, 3, 5 1, 3, 5
5	Quando estoy contigo se cambia mi vida a un mundo divino lleno de alegrías.	6 6 6 7	a c a c	1, 3, 5 2, 5 2, 5 2, 6
10	Quando estoy contigo no me importa nada sólo tu cariño, sólo tus plabras.	6 6 6 6	a b a b	1, 3, 5 1, 3, 5 1, 3, 5 1, 3, 5
	Tú eres el amor que yo esperaba, lo que tanto había soñado.	10 8	A d	1, 5, 9 3, 5, 7
15	Hasta que llegaste tú.	8	e	1, 5, 7
	Le di gracias a la vida, le di gracias al amor	8 8	c f	2, 3, 7 2, 3, 7

	por estar contigo, contigo.	9	a	3, 5, 8
	Por haberte encontrado,	7	d	3, 6
20	por haberte conocido, amor	9	f	3, 7
	por ser t�n feliz contigo	8	a	3, 5, 7
	por estar enamorados	8	d	3, 7
	porque ahora est�s conmigo	8	a	3, 5, 7
	porque ahora estoy contigo	8	a	1, 2, 4, 7
25	yo le doy gracias, le doy gracias,	9	g	3, 4, 7, 8
	gracias a Dios.	5	h	1, 4
	Le doy gracias a la vida	8	c	2, 3, 7
	le doy gracias al amor	8	f	2, 3, 7
	por haber nacido en el mismo siglo	11	a	3, 5, 8, 10
30	T� y yo x2.	3	f	1, 2
	Le doy gracias a la vida	8	c	2, 3, 7
	le doy gracias al amor	8	f	2, 3, 7
	por haber nacido en el mismo siglo	11	a	3, 5, 8, 10
	t� y yo.	3	f	1, 2
35	Gracias a la vida.	6	c	1, 5
	Gracias al amor.	6	f	1, 5
	Yo le doy gracias, muchas gracias	9	g	3, 4, 6, 8
	Gracias a Dios	5	h	1, 4
	Le doy gracias, muchas gracias	8	g	2, 3, 5, 7
40	Gracias a Dios	5	h	1, 4
	Le doy gracias, le doy gracias	8	g	2, 3, 6, 7
	Muchas gracias, s�, muchas gracias	9	g	1, 3, 5, 6, 8
	Gracias a Dios	5	h	1, 4

Nombre: **Te lo pido por favor**

Letra de: Juan Gabriel

En: *Teclado fácil. Juan Gabriel*. Núm. 12. p. 4.

Intérprete: Juan Gabriel

Donde esté hoy y siempre	7	a	3, 6
yo te quiero conmigo.	7	b	1, 3, 6
Necesito cuidado,	7	c	3, 6
necesito de ti.	7	d	3, 6
5 Si me voy donde vaya	7	e	3, 6
yo te llevo conmigo.	7	b	1, 3, 6
No me dejes ir solo	7	f	1, 3, 6
necesito de ti.	7	d	3, 6
Tú me sabes bien cuidar	8	g	1, 3, 5, 7
10 tú me sabes bien guiar,	7	g	1, 3, 5, 6
todo lo haces muy bien tú	8	h	1, 3, 6, 7
ser muy buena es tu virtud.	8	h	1, 3, 5, 7
¿Cómo te puedo pagar	8	g	1, 4, 7
todo lo que haces por mí,	8	d	1, 4, 7
15 todo lo feliz que soy,	8	i	1, 5, 7
todo este grande amor?	6	i	1, 2, 4, 5
Solamente con mi vida,	8	j	3, 7
pues ten mi vida, te la doy	9	i	2, 4, 8
pero no me dejes nunca,	8	k	1, 3, 5, 7
20 nunca, nunca, te lo pido por favor.	12	l	1, 3, 7, 11
Tú me sabes bien guiar	7	g	1, 3, 5, 6
tú me sabes bien cuidar,	8	g	1, 3, 5, 7
todo lo haces muy bien tú	8	h	1, 3, 6, 7
ser muy buena es tu virtud.	8	h	1, 3, 5, 7
25 ¿Cómo te puedo pagar	8	g	1, 4, 7

	todo lo que haces por mí,	8	d	1, 4, 7
	todo lo feliz que soy,	8	i	1, 5, 7
	todo este inmenso amor?	7	i	1, 2, 4, 6
	Solamente con mi vida,	8	j	3, 7
30	pues ten mi vida, te la doy,	9	i	2, 4, 8
	pero no me dejes nunca,	8	k	1, 3, 5, 7
	nunca, nunca, te lo pido por favor.	12	I	1, 3, 7, 11
	Pero no me dejes nunca,	8	k	1, 3, 5, 7
	nunca, nunca, te lo pido por favor.	12	I	1, 3, 7, 11

Nombre: **Se me olvidó otra vez**

Letra de: Juan Gabriel

En: *Álbum guitarra fácil. Juan Gabriel*, Núm. 141, p. 44.

Intérprete: Juan Gabriel

1	Probablemente ya	7	a	2, 6
	de mí te has olvidado	7	b	2, 4, 6
	y mientras tanto yo	7	a'	2, 4, 6
	te seguiré esperando.	7	b	2, 4, 6
5	No me he querido ir	7	c	2, 4, 6
	para ver si algún día	7	d	3, 5, 6
	que tú quieras volver	7	c'	2, 3, 6
	me encuentres todavía.	7	d	2, 4, 6
	Por eso aún estoy	7	e	2, 4, 6
10	en el lugar de siempre	7	f	4, 6
	en la misma ciudad	7	e'	3, 6
	y con la misma gente.	7	f	4, 6
	Para que tú al volver	7	c'	1, 4, 6
	no encuentres nada extraño	7	g	2, 4, 6
15	y sea como ayer	6	c'	2, 5
	y nunca más dejarnos.	7	g	2, 4, 6

	Probablemente estoy	7	e	2, 4, 6
	pidiendo demasiado	7	b	2, 4, 6
	se me olvidaba que	7	e'	2, 4, 6
20	ya habíamos terminado.	7	b	2, 4, 6
	Que nunca volverás	7	h	2, 4, 6
	que nunca me quisiste	7	i	2, 4, 6
	se me olvidó otra vez	7	h'	2, 4, 6
	que sólo yo te quise.	6	i	2, 4, 5
25	Por eso aún estoy	7	e	2, 4, 6
	en el lugar de siempre	7	f	2, 4, 6
	en la misma ciudad	7	e'	3, 5, 6
	y con la misma gente.	7	f	2, 4, 6
	Para que tú al volver	7	c'	1, 4, 6
30	no encuentres nada extraño	7	g	2, 4, 6
	y sea como ayer	7	c'	2, 4, 6
	y nunca más dejarnos.	7	g	2, 4, 6
	Probablemente estoy	7	e	2, 4, 6
	pidiendo demasiado	7	b	2, 4, 6
35	se me olvidaba que	7	e'	4, 6
	ya habíamos terminado.	7	b	4, 6
	Que nunca volverás	7	h	2, 4, 6
	que nunca me quisiste	7	i	2, 4, 6
	se me olvidó otra vez	7	h'	2, 4, 6
40	que sólo yo te quise.	7	i	2, 4, 6

6.2 ANEXO VARIANTES DEL *CORPUS*

AGUSTÍN LARA

MUJER

Tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de la majestad;
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad.

- 5 La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración;
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

MUJER

Mujer, mujer divina,
tienes el veneno que fascina en tu mirar;
mujer, alabastrina,
tienes vibración de sonatina pasional.

- 5 Tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de la majestad;
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad.

- 10 La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración;
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

MUJER

Mujer, mujer divina,
tienes el veneno que fascina en tu mirar;
mujer, alabastrina,
eres vibración de sonatina pasional.

- 5 Tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de la majestad;
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad.

- 10 La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración;
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

[Puente musical]

10 La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración;
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

Intérprete: Agustín Lara
En: *Agustín Lara y sus grandes intérpretes.*
Colección de oro, Orefeon, México, 2003,
CDN - 17366

[Puente musical]

Tienes el perfume de un naranjo en flor,
15 el altivo porte de la majestad;
sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad.

La divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración;
20 tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

Intérprete: Vicente Fernández
En: *Lo mejor de Lara*, Columbia, México,
2002,

[Puente musical]

La divina magia de un atardecer,
15 y la maravilla de la inspiración;
tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitar de una canción;
eres la razón de mi existir, mujer.

Intérprete: Jorege Fernández
En: www.limewire.com

MARÍA BONITA

Acuérdate de Acapulco
de aquellas noches
María Bonita, María del alma.
Acuérdate que en la playa,
5 con tus manitas las estrellitas
las enjuagabas.

Tu cuerpo, del mar juguete, nave al
[garete,
venían las olas lo columpiaban
y mientras yo te miraba
10 lo digo con sentimiento
mi pensamiento me traicionaba.

Te dije muchas palabras de esas bonitas
con que se arrullan los corazones
15 pidiendo que me quisieras
que convirtieras en realidades
mis ilusiones.

La luna que nos miraba

MARÍA BONITA

Acuérdate de Acapulco
de aquellas noches
María Bonita, María del alma.
Acuérdate que en la playa,
5 con tus manitas las estrellitas
las enjuagabas.

Tu cuerpo, del mar juguete, nave al
[garete,
venían las olas lo columpiaban
y cuando yo te miraba
10 lo digo con sentimiento
mi pensamiento ¡ay! Me traicionaba.

Te dije muchas palabras de esas bonitas
con que se arrullan los corazones
15 pidiendo que me quisieras
que convirtieras en realidades
mis ilusiones.

La luna que nos miraba

MARÍA BONITA

Acuérdate de Acapulco
de aquellas noches
María Bonita, María del alma.
Acuérdate que en la playa,
5 con tus manitas las estrellitas
las enjuagabas.

Tu cuerpo, del mar juguete, nave al
[garete,
venían las olas lo columpiaban
y mientras yo te miraba
te juro con sentimiento
10 mi pensamiento me traicionaba.

Te dije muchas palabras de esas bonitas
con que se arrullan los corazones
15 pidiendo que me quisieras
que convirtieras en realidades
mis ilusiones.

La luna que nos miraba

ya hacía ratito
 20 se hizo un poquito desentendida
 y cuando la vi escondida
 me arrodillé pa' besarte
 y así entregarte toda mi vida.

Amores habrás tenido muchos amores
 25 Maria Bonita, María del alma;
 pero ninguno tan bueno ni tan honrado
 como el que hiciste que en mí brotara.

Lo traigo lleno de flores
 como una ofrenda
 30 para dejarla bajo tus plantas,
 recíbelo emocionada
 y júrame que no mientes
 porque te sientes idolatrada.

Intérprete: Alejandro Algara
 En: *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Orefeon, México, 2003, CDN - 17366

ya hacía ratito
 20 se hizo un poquito desentendida
 y cuando la vi escondida
 me arrodillé pa' besarte
 y así entregarte toda mi vida.

Amores habrás tenido muchos amores
 25 Maria Bonita, María del alma;
 pero ninguno tan bueno ni tan honrado
 como el que hiciste que en mí brotara.

Lo traigo lleno de flores
 como una ofrenda
 30 para dejarla bajo tus plantas,
 recíbelo emocionada
 y júrame que no mientes
 porque te sientes ¡ay! Idolatrada.

Intérprete: Vicente Fernández
 En: *Lo mejor de Lara*, Columbia, México, 2002,

ya hacía un ratito
 20 se hizo un poquito desentendida
 y cuando la vi escondida
 me arrodillé pa' besarte
 y así entregarte toda mi vida.

Amores habrás tenido muchos amores
 25 Maria Bonita, María del alma;
 pero ninguno tan bueno ni tan honrado
 como el que hiciste que en mí brotara.

Lo traigo lleno de flores
 como una ofrenda
 30 para dejarla bajo tus plantas,
 recíbelo emocionada
 y júrame que no mientes
 porque te sientes idolatrada.

Intérprete: Julio Iglesias
 En: www.limewire.com

AVENTURERA

Vende caro tu amor, aventurera
 da el precio del dolor, a tu pasado
 y aquel que de tu boca la miel quiera
 que pague con brillantes tu pecado,
 5 que pague con brillantes tu pecado,

Ya que la infamia de tu ruin destino,
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

[Puente musical]

10 Ya que la infamia de tu ruin destino,
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

Intérprete: Agustín Lara
 En: www.limewire.com

AVENTURERA

Vende caro tu amor, aventurera
 da el precio del dolor, a tu pasado
 y aquel que de tu boca la miel quiera
 que pague con brillantes tu pecado,
 5 que pague con brillantes tu pecado,

Ya que la infamia de tu ruin destino,
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

10 Ya que la infamia de tu ruin destino
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

Intérprete: Daniel Santos
 En: *Cien Años, cien canciones*, Océano,
 México, 2000.

AVENTURERA

Vende caro tu amor, aventurera
 dale el precio del dolor, a tu pasado
 aquel que de tus labios la miel quiera
 que pague con brillantes tu pecado,
 5 que pague con brillantes tu pecado,

Ya que la infamia de tu cruel destino,
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

[Puente musical]

10 Ya que la infamia de tu cruel destino,
 marchitó tu admirable primavera;
 haz menos escabroso tu camino:
 vende caro tu amor, aventurera.

Intérprete: La Sonora Santanera
 En: [_www.limewire.com](http://www.limewire.com)

VERACRUZ

Yo nací con la luna de plata
y nací con alma de pirata.

He nacido rumbero y jarocho
trovador de veras

5 y me fui lejos de Veracruz.

Veracruz, rinconcito donde hacen
[su nido]

las olas del mar,
Veracruz, pedacito de patria que
[sabe]

sufrir y cantar.

10 Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,

palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

[Puente musical]

15 Veracruz, pedacito de patria que
[sabe]

VERACRUZ

Yo nací con la luna de plata
y nací con alma de pirata.

He nacido rumbero y jarocho
trovador de veras

5 y me fui lejos de Veracruz.

Veracruz, rinconcito donde hacen
[su nido]

las olas del mar,
Veracruz, pedacito de patria que
[sabe]

sufrir y cantar.

10 Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,

palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

[Puente musical]

15 Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,

VERACRUZ

Yo nací con la luna de plata
y nací con alma de pirata.

He nacido rumbero y jarocho
trovador de veras

5 y me fui lejos de Veracruz.

Veracruz, rinconcito donde hacen
[su nido]

las olas del mar,
Veracruz, pedacito de patria que
[sabe]

sufrir y cantar.

10 Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,

palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

[Puente musical]

Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,

sufrir y cantar.
Veracruz, son tus noches diluvio de
[estrellas,
palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
20 algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

Intérprete: Toña la Negra
En: *Cien Años, cien canciones*, Océano,
México, 2000.

palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

Intérprete: Javier Solís
En: www.limewire.com

palmera y mujer.

Veracruz, vibra en mi ser,
algún día hasta tus playas lejanas
tendré que volver.

Intéprete: Vicente Fernández
En: *Lo mejor de Lara*, Columbia,
México, 2002,

GRANADA

Granada, tierra soñada por mí,
mi cantar se vuelve gitano
cuando es para ti;
mi cantar, hecho de fantasía,
5 mi cantar, flor de melancolía,
que yo te vengo a dar.

Granada, tierra ensangrentada
en tardes de toros;

GRANADA

Granada, tierra soñada por mí,
mi cantar se vuelve gitano
cuando es para ti;
mi cantar, hecho de fantasía,
5 mi cantar, flor de melancolía,
que yo te vengo a dar.

Granada, tierra ensangrentada
en tardes de toros;

GRANADA

Granada, tierra soñada por mí,
mi cantar se vuelve gitano
cuando es para ti;
mi cantar, hecho de fantasía,
5 mi cantar, flor de melancolía,
que yo te vengo a dar.

Granada, tierra ensangrentada
en tardes de toros;

Mujer que conserva el embrujo
 10 de los ojos moros.
 Te sueño rebelde y gitana
 cubierta de flores
 y beso tu boca de grana,
 jugosa manzana
 15 que me habla de amores.

Granada, manola cantada
 en coplas preciosas;
 no tengo otra cosa que darte
 que un ramo de rosas,
 20 de rosas de suave fragancia
 que le dieran marco
 a la Virgen Morena.

Granada, tu tierra está llena
 de lindas mujeres,
 25 de canto y de sol.

Granada, manola cantada
 en coplas preciosas;
 no tengo otra cosa que darte

Mujer que conserva el embrujo
 10 de los ojos moros.
 Te sueño rebelde y gitana
 cubierta de flores
 y beso tu boca de grana,
 jugosa manzana
 15 que me habla de amores.

Granada, manola cantada
 en coplas preciosas;
 no tengo otra cosa que darte
 que un ramo de rosas,
 20 de rosas de suave fragancia
 que le dieran marco
 a la Virgen Morena.

Granada, tu tierra está llena
 de lindas mujeres,
 25 de canto y de sol.

[Puente musical]

Granada, tu tierra está llena

Mujer que conserva el embrujo
 10 de los ojos moros.
 Te sueño rebelde y gitana
 cubierta de flores
 y beso tu boca de grana,
 jugosa manzana
 15 que me habla de amores.

Granada, manola cantada
 en coplas preciosas;
 no tengo otra cosa que darte
 que un ramo de rosas,
 20 de rosas de suave fragancia
 que le dieran marco
 a la Virgen Morena.

Granada, tu tierra está llena
 de lindas mujeres,
 25 de canto y de sol.

Granada, manola cantada
 en coplas preciosas;
 no tengo otra cosa que darte

que un ramo de rosas,
30 de rosas de suave fragancia
que le dieran marco
a la Virgen Morena.

de lindas mujeres,
de sangre y de sol.

que un ramo de rosas,
30 de rosas de suave fragancia
que le dieron marco
a la Virgen Morena.

Granada, tu tierra está llena
de lindas mujeres,
35 de sangre y de sol.

Granada, tu tierra está llena
de lindas mujeres,
35 de sangre y de sol.

Intérprete: Javier Solís
En: *Fantasía española*, Columbia,
México, 1993

Intérprete: Plácido Domingo
En: www.limewire.com

Intérprete: Alejandro Fernández
En: www.limewire.com

ORACIÓN CARIBE

Oración Caribe, que sabe implorar
salmo de los negros, oración del mar.

Piedad, piedad para el que sufre,
piedad, piedad para el que llora.
5 Un poco de calor en nuestras vidas
y una poca de luz en nuestra aurora.

Piedad, piedad para el que sufre,
piedad, piedad para el que llora.

ORACIÓN CARIBE

Oración Caribe, que sabe implorar
salmo de los negros, oración del mar.

Piedad, piedad para el que sufre,
piedad, piedad para el que llora.
5 Un poco de calor en nuestras vidas
y una poca de luz en nuestra aurora.

Piedad, piedad para el que sufre,
piedad, piedad para el que llora.

Un poco de calor en nuestras vidas
10 y una poca de luz en nuestra aurora.

[Puente]

Un poco de calor en nuestras vidas
y una poca de luz en nuestra aurora.

Intérprete: Toña la Negra
En: *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Orefeon, México, 2003, CDN - 17366

Un poco de calor en nuestras vidas
10 y una poca de luz en nuestra aurora.

[Puente]

Un poco de calor en nuestras vidas
y una poca de luz en nuestra aurora.

Intérprete: Cristian
En: www.limewire.com

ARRÁNCAME LA VIDA

La canción que me pides
te la voy a cantar.
La llevaba en el alma
y te la voy a dar.

En esta noche de frío,
5 de duro cierzo invernal,
Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

En esta noche de frío,
de duro cierzo invernal,

ARRÁNCAME LA VIDA

En esta noche de frío,
de duro cierzo invernal,
Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

5 En esta noche de frío,
de duro cierzo invernal,

LVIII

ARRÁNCAME LA VIDA

En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,
Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

5 En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,

10 Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,
Arráncala, toma mi corazón.

15 Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme,
porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

20 La canción que me pides
te la voy a cantar.
La llevaba en el alma
y te la voy a dar.

25 La canción que me pides
te la voy a cantar.
La llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que me pides
te la voy a cantar.

Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

10 Arráncame la vida
con el último beso de amor,
Arráncala, toma mi corazón.

15 Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme,
15 porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

20 Arráncame la vida
con el último beso de amor,
Arráncala, toma mi corazón.

25 Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
25 porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

Llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

10 Arráncame la vida
con el último beso de amor,
Arráncame, toma mi corazón.

15 Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme,
15 porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

20 La canción que pedías
te la voy a cantar.
La llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La llevaba en el alma,
la llevaba escondida
y te la voy a dar.

25 Arráncame la vida
con el último beso de amor,
Arráncame y toma, toma mi corazón.

30 La llevaba en el alma,
la llevaba escondida
y te la voy a dar.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,

35 Arráncala, toma mi corazón.

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin tus ojos

40 me los llevo yo.

Intérprete: Jorge Che Sarelli
En: *Cien Años, cien canciones*,
Océano, México, 2000.

Intérprete: Vicente Fernández
En: *Lo mejor de Lara*, Columbia,
México, 2002,

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme,
30 porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

Intérprete: Lucero
En: www.limewire.com

SOLAMENTE UNA VEZ**SOLAMENTE UNA VEZ****SOLAMENTE UNA VEZ**

Solamente una vez
amé en la vida.

Solamente una vez
y nada más.

- 5 Una vez nada más en mi huerto
brilló la esperanza,
la esperanza que alumbra el camino
de mi soledad.

- 10 Una vez nada más se entrega el alma
con la dulce y total renunciación
y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse
hay campanas de fiesta
que cantan en mi corazón.

- 15 Una vez nada más se entrega el alma
con la dulce y total renunciación
y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse

Hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.

Solamente una vez
amé en la vida.

- 5 Solamente una vez
y nada más.

Una vez nada más en mi huerto
brilló la esperanza,
la esperanza que alumbra el camino
de mi soledad.

- 10 Una vez nada más se entrega el alma
con la dulce y total renunciación
y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse

- 15 hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.

[Puente musical tarareado]

Solamente una vez
amé en la vida.

Solamente una vez
y nada más.

- 5 Una vez nada más en mi huerto
brilló la esperanza,
la esperanza que alumbra el camino
de mi soledad.

- 10 Una vez nada más se entrega el alma
con la dulce y total renunciación
y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse
hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.

- 15 Y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse
hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.

hay campanas de fiesta
que cantan en mi corazón.

y cuando ese milagro realiza
el prodigo de amarse
hay campanas de fiesta
que cantan en el corazón.

Intérprete: Agustín Lara
En: www.limewire.com

Intérprete: Los Tres Diamantes
En: *Cien Años, cien canciones*, Océano,
México, 2000.

Intérprete: Luis Miguel
En: Luis Miguel, *Segundo Romance*,
WEA Latina, México, 1994

CADA NOCHE UN AMOR

Cada noche un amor,
distinto amanecer,
diferente visión.
Cada noche un amor,
5 pero dentro de mí,
sólo tu amor quedó.

Oye te digo en secreto
que, que te amo de veras,
que sigo de cerca tus pasos
10 aunque tú no quieras.
Que siento tu vida
por más, que te alejes de mí.

CADA NOCHE UN AMOR

Cada noche un amor,
distinto amanecer,
diferente visión.
Cada noche un amor,
5 pero dentro de mí,
sólo tu amor quedó.

Oye te digo en secreto
que te amo de veras,
que sigo de cerca tus pasos
10 aunque tú no quieras.
Que siento tu vida
por más, que te alejes de mí.

Que nada ni nadie
harán que me olvide de ti.

- 15 Oye te digo en secreto,
que, que te amo de veras
Que sigo de cerca tus pasos,
aunque tu no quieras.
Que siento tu vida
20 por más que te alejes de mí.
Que nada ni nadie
hará que mi pecho,
se olvide de ti.
Hará que mi pecho,
25 se olvide de ti.

[Puente]

- Que siento tu vida
por más que te alejes de mí,
Que nada ni nadie
hará que mi pecho
30 se olvide de ti;
harán que mi pecho
se olvide de ti.

Que nada ni nadie
hará que me olvide de ti.

- 15 Oye te digo en secreto,
que te amo de veras
Que sigo de cerca tus pasos,
aunque tu no quieras.
Que siento tu vida
20 por más que te alejes de mí.
Que nada ni nadie
hará que mi pecho,
se olvide de ti.
Hará que mi pecho,
25 se olvide de ti.

[Puente]

- Que siento tu vida
por más que te alejes de mí,
Que nada ni nadie
hará que me olvide de ti.

Oye te digo en secreto,
que te amo de veras

Que sigo de cerca tus pasos,
aunque tu no quieras.

35 Que siento tu vida
por más que te alejes de mí,
Que nada ni nadie
hará que mi pecho,
se olvide de ti.

40 Hará que mi pecho,
se olvide de ti.

Intérprete: Toña la Negra

En: *Agustín Lara y sus grandes intérpretes. Colección de oro*, Orefeon, México, 2003, CDN - 17366

Intérprete: Vicente Fernández

En: *Lo mejor de Lara*, Columbia, México, 2002,

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

EL JINETE

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

5 Lleva en su pecho una herida
va con su alma destrozada
quisiera perder la vida
y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida
10 y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

En su guitarra cantando
se pasa noches enteras
15 hombre y guitarra llorando
a la luz de las estrellas.

EL JINETE

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

5 Lleva en su pecho una herida
va con su alma destrozada
quisiera perder la vida
y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida
10 y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

Con su guitarra cantando
se pasa noches enteras
15 hombre y guitarra llorando
a la luz de las estrellas.

EL JINETE

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

5 Lleva en su pecho una herida
va con su alma destrozada
quisiera perder la vida
y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida
10 y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

Luego se pierde en la noche
y aunque la noche es muy bella
15 él va pidiéndole a Dios
que se lo lleve con ella.

Después se pierde en la noche
y aunque la noche es muy bella
él va pidiéndole a Dios
20 que se lo lleve con ella.

La quería más que a su vida
y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: *La historia del Rey, José Alfredo
Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

Después se pierde en la noche
y aunque la noche es muy bella
él va pidiéndole a Dios
20 que se lo lleve con ella.

La quería más que a su vida
y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.limewire.com

La quería más que a su vida
y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
20 por eso busca la muerte.
Busca la muerte

Con su guitarra cantando
se pasa noches enteras
hombre guitarra llorando
25 a la luz de las estrellas.

Después se pierde en la noche
y aunque la noche es muy bella
él va pidiéndole a Dios
que se lo lleve con ella.

30 La quería más que a su vida
y la perdió para siempre
por eso lleva una herida,
por eso busca la muerte.

Intérprete: Enrique Bumbury
En: *José Alfredo Jiménez, XXX (30
años)*, BMG, México, 2003.

EL CAMINO DE LA NOCHE

Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
Me voy por el camino de la noche,
porque las sombras son mis compañeras.

- 5 Te quiero y no me he dado por vencido,
algún día volveré por tu cariño.
Te quiero y no me creas arrepentido
porque mi gran amor no tiene olvido.

- No me importa que vayas donde vayas,
10 no me importa que trates de perderte,
yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte
más allá de la pena y del dolor.

- Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
15 Me voy por el camino de la noche,
Porque las sombras son mis compañeras.

EL CAMINO DE LA NOCHE

Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
Me voy por el camino de la noche,
porque las sombras son mis compañeras.

- 5 Te quiero y no me he dado por vencido,
algún día volveré por tu cariño.
Te quiero y no me creas arrepentido
porque mi gran amor no tiene olvido.

- No me importa que vayas donde vayas,
10 no me importa que trates de perderte.
Yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte
más allá de la pena y el dolor.

- Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
15 Me voy por el camino de la noche,
Porque las sombras son mis compañeras.

[Puente musical]

No me importa que vayas donde vayas,
20 no me importa que trates de perderte,
yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte
más allá de la pena y el dolor.

Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
Me voy por el camino de la noche,
Porque las sombras son mis compañeras.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*.
SONY- BMG, México, 2005.

No me importa que vayas donde vayas,
20 no me importa que trates de perderte:
yo te encuentro, mujer, hasta en la muerte
más allá de la pena y el dolor.

Me voy por el camino de la noche
dejando que me alumbren las estrellas.
Me voy por el camino de la noche,
Porque las sombras son mis compañeras.

Intérprete: Javier Solís
En: www.ares.com

OÍ TU VOZ

Oí tu voz muy lejos de mi vida
Y tuve que llorar después de oírte.
Sentí tu amor, más cerca de mi vida,
pero sentí dolor dentro de mi alma triste

5 Yo sé que volveremos
a encontrarnos nuevamente.
Tenemos una cita que cumplir
y no la va impedir la muerte.

Oí tu voz muy lejos de mi vida
10 y tuve que llorar después de oírte
Sentí tu amor más cerca de mi vida
pero sentí dolor dentro de mi alma triste.

Tenemos una cita que cumplir
y no la va impedir la muerte.

15 Oí tu voz muy lejos de mi vida
y tuve que llorar después de oírte
Sentí tu amor más cerca de mi vida

pero sentí dolor dentro de mi alma triste.

Oí tu voz, oí tu voz, oí tu voz...

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.limewire.com

CAMINO DE GUANAJUATO

No vale nada la vida,
la vida no vale nada
comienza siempre llorando
y así llorando se acaba
5 por esto es que en este mundo
la vida no vale nada.

Bonito León Guanajuato
su feria con su jugada
allí se apuesta la vida
10 y se respeta al que gana
allá en mi León Guanajuato
la vida no vale nada.

Camino de Guanajuato

CAMINO DE GUANAJUATO

No vale nada la vida,
la vida no vale nada
comienza siempre llorando
y así llorando se acaba
5 por esto es que en este mundo
la vida no vale nada.

Bonito León Guanajuato
su feria con su jugada
allí se apuesta la vida
10 y se respeta al que gana
allá en mi León Guanajuato
la vida no vale nada.

Camino de Guanajuato
LXX

CAMINO DE GUANAJUATO

No vale nada la vida,
la vida no vale nada
comienza siempre llorando
y así llorando se acaba
5 por esto es que en este mundo
la vida no vale nada.

Bonito León Guanajuato
su feria con su jugada
allí se apuesta la vida
10 y se respeta al que gana
allá en mi León Guanajuato
la vida no vale nada.

Pueblito de san Felipe

que pasa por tanto pueblo
 15 no pases por Salamanca
 que ahí me hiere el recuerdo
 vete rodeando veredas
 no pases porque me muero.

El Cristo de tu montaña,
 20 del Cerro del Cubilete
 consuelo de los que sufren
 adoración de la gente
 el Cristo de tu montaña
 del Cerro del Cubilete.

25 Camino de Santa Rosa
 la Sierra de Guanajuato
 allí nomás, tras lomita
 se ve Dolores Hidalgo
 yo allí me quedo, paisanos,
 30 allí es mi pueblo adorado.

que pasa por tanto pueblo
 15 no pases por Salamanca
 que ahí me hiere el recuerdo
 vete rodeando veredas
 no pases porque me muero.

El Cristo de la montaña,
 20 del Cerro del Cubilete
 consuelo de los que sufren
 adoración de la gente
 el Cristo de la montaña
 del Cerro del Cubilete.

25 Camino de Santa Rosa
 la Sierra de Guanajuato
 ahí nomás, tras lomita
 se ve Dolores Hidalgo
 yo ahí me quedo, paisanos,
 30 ahí es mi pueblo adorado.

que tienes mochas tus torres
 15 que lindas son tus mujeres
 cuando nos hablan de amores
 y ese San Miguel de Allende
 palabra, tiene primores.

Camino de Guanajuato
 20 que pasa por tanto pueblo
 no pases por Salamanca
 que ahí me hiere el recuerdo
 vete rodeando veredas
 no pases porque me muero.

25 El Cristo de tu montaña,
 del Cerro del Cubilete
 consuelo de los que sufren
 adoración de la gente
 el Cristo de tu montaña
 30 del Cerro del Cubilete.

Camino de Santa Rosa
 la Sierra de Guanajuato
 allí nomás, tras lomita

se ve Dolores Hidalgo
35 yo allí me quedo, paisano
allí es mi pueblo adorado.
Camino de Santa Rosa
la Sierra de Guanajuato

Inérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.ares.com

Intérprete: Pedro Infante
En: www.ares.com

Inérprete: José Alfredo Jiménez
En: *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

EL REY

Yo sé bien que estoy afuera
pero el día que yo me muera
se que tendrás que llorar.

Llorar y llorar, llorar y llorar.

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

Con dinero y sin dinero
hago siempre lo que quiero

EL REY

Yo sé bien que estoy afuera
pero el día que yo me muera
se que tendrás que llorar.

Llorar y llorar, llorar y llorar.

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

Con dinero y sin dinero
hago siempre lo que quiero

LXXII

EL REY

Yo sé bien que estoy outside
pero el día que yo me die
se que you're going to cry.

Llorar y llorar, llorar y llorar.

5 Dirás que you did't love me
pero vas a estar muy lonely
y así you're goigng to stay.

Con dinero y sin dinero
hago siempre what I want to

10 y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

Una piedra del camino
15 me enseñó que mi destino
era rodar y rodar.

Rodar y rodar, rodar y rodar.

Después me dijo un arriero
que no hay que llegar primero,
20 pero hay que saber llegar.

Con dinero y sin dinero.
Hago siempre lo que quiero
y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
25 ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

10 y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

Una piedra del camino
15 me enseñó que mi destino
era rodar y rodar.

Rodar y rodar, rodar y rodar.

Después me dijo un arriero
que no hay que llegar primero,
20 pero hay que saber llegar.

Con dinero y sin dinero.
Hago siempre lo que quiero
y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
25 ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

10 y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

Una piedra on the road
15 me enseñó que mi destino
era rolar y rolar.

Rolar y rolar, rolar y rolar.

Después me dijo un ranger
que no hay que llegar the first,
20 sino hay que saber llegar.

Con el money y sin el money
hago siempre lo que quiero, honey
y mi palabra es la ley;
no tengo trono ni reina,
25 ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.ares.com

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG, México, 2005.

Intérprete: Moderatto
En: José Alfredo Jiménez, XXX (30 años), BMG, México, 2003.

EL HIJO DEL PUEBLO

Es mi orgullo haber nacido
en el barrio más humilde;
alejado del bullicio
de la falsa sociedad.

5 Yo no tengo la desgracia
de no ser hijo del pueblo;
yo me cuento entre la gente
que no tiene falsedad.

10 Mi destino es muy parejo
yo lo quiero como venga;
soportando una tristeza
o detrás de la ilusión.

15 Yo camino por la vida
muy feliz con mi pobreza;
como no tengo dinero

EL HIJO DEL PUEBLO

Es mi orgullo haber nacido
en el barrio más humilde;
alejado del bullicio
y de la falsa sociedad.

5 Yo no tengo la desgracia
de no ser hijo del pueblo;
yo me cuento entre la gente
que no tiene falsedad.

10 Mi destino es muy parejo
yo lo quiero como venga;
soportando una tristeza
o detrás de la ilusión.

15 Yo camino por la vida
muy feliz con mi pobreza;
porque no tengo dinero

tengo mucho corazón.

Descendiente de Cuauhtémoc,
mexicano por fortuna;
desdichado en los amores

20 soy borracho y trovador.

Pero cuántos millonarios
quisieran vivir mi vida;
pa' cantarle a la pobreza
sin sentir ningún temor.

25 Es por eso que es mi orgullo
ser del barrio más humilde;
alejado del bullicio
de la falsa sociedad.

Yo compongo mis canciones
30 pa' que el pueblo me las cante
y el día que el pueblo me falle
ese día voy a llorar.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

En: www.limewire.com

tengo mucho corazón.

Descendiente de Cuauhtémoc,
mexicano por fortuna;
desdichado en los amores

20 soy borracho y trovador.

Pero cuántos millonarios
quisieran vivir mi vida;
pa' cantarle a la pobreza
sin sentir ningún dolor.

25 Es por eso que es mi orgullo
ser del barrio más humilde;
alejado del bullicio
y de la falsa sociedad.

Yo compongo mis canciones
30 pa' que el pueblo me las cante
y el día que el pueblo me falle
ese día voy a llorar.

Intérprete: Vicente Fernández

En: www.limewiere.com

AMANECÍ EN TUS BRAZOS

Amanecí otra vez entre tus brazos
y desperté llorando de alegría
me cobijé la cara con tus manos
para seguirte amando todavía.

- 5 Te despertaste tú casi dormida,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
y así pasaron muchas, muchas horas.

10 Cuando llegó la noche, apareció la
[luna
y entró por la ventana ¡qué cosa más
[bonita!
Cuando la luz del cielo iluminó tu
[cara.

- Yo me volví a meter entre tus brazos,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
15 y así pasaron muchas, muchas horas.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.limewire.com

AMANECÍ EN TUS BRAZOS

Amanecí otra vez entre tus brazos
y desperté llorando de alegría
me cobijé la cara con tus manos
para seguirte amando todavía.

- 5 Te despertaste tú casi dormida,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
y así pasaron muchas, muchas horas.

10 Cuando llegó la noche y apareció la
[luna
y entró por tu ventana ¡qué cosa tan
[bonita!
Cuando la luz del cielo iluminó tu
[cara.

- Yo me volví a meter entre tus brazos,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
15 y así pasaron muchas, muchas horas.

Intérprete: Luis Miguel
En: www.limewire.com

AMANECÍ EN TUS BRAZOS

Amanecí otra vez entre tus brazos
y desperté llorando de alegría
me cobijé la cara con tus manos
para seguirte amando todavía.

- 5 Te despertaste tú casi dormida,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
y así pasaron muchas, muchas horas.

10 Cuando llegó la noche, apareció la
[luna
y entró por la ventana ¡qué cosa más
[bonita!
Cuando la luz del cielo iluminó tu
[cara.

- Yo me volví a meter entre tus brazos,
tú me querías decir no sé qué cosa,
pero callé tu boca con mis besos
15 y así pasaron muchas, muchas horas.

Intérprete: Moenia
En: José Alfredo Jiménez, XXX (30 años),
BMG, México, 2003.

PALOMA QUERIDA

Por el día que llegaste a mi vida,
 Paloma querida, me puse a brindar;
 y al sentirme un poquito tomado
 pensando en tus labios me dio por cantar.

- 5 Me sentí superior a cualquiera
 y un puño de estrellas te quise bajar;
 pero al ver que ninguna alcanzaba
 me dio tanta rabia que quise llorar.

Yo no se lo que valga mi vida
 10 pero yo te la quiero entregar;
 yo no se si tu amor la reciba
 pero yo te la vengo a dejar.

Me encontraste en un negro camino
 como un peregrino sin rumbo ni fe;
 15 y la luz de tus ojos divinos
 cambiaron mis penas por dicha y placer.

Desde entonces yo siento quererte

PALOMA QUERIDA

Por el día que llegaste a mi vida,
 Paloma querida, me puse a brindar;
 y al sentirme un poquito tomado
 pensando en tus labios me dio por cantar.

- 5 Me sentí superior a cualquiera
 y un puño de estrellas te quise bajar;
 pero al ver que ninguna alcanzaba
 me dio tanta rabia que quise llorar.

Yo no se lo que valga mi vida
 10 pero yo te la quiero a entregar;
 yo no se si tu amor la reciba
 pero yo te la vengo a dejar.

Me encontraste en un negro camino
 como un peregrino sin rumbo ni fe;
 15 y la luz de tus ojos divinos
 cambiaron mis penas por dicha y placer.

Desde entonces yo siento quererte

con todas las fuerzas que el alma me da;
desde entonces, Paloma querida,
20 mi pecho he cambiado por un palomar.

Yo no sé lo que valga mi vida
pero yo te la quiero a entregar,
yo no se si tu amor la reciba
pero yo te la vengo a dejar.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: www.limewire.com

SI NOS DEJAN

Si nos dejan
nos vamos a querer toda la vida.
Si nos dejan
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.

5 Yo creo podemos ver
el nuevo amanecer de un nuevo día.
Yo pienso que tú y yo
podemos ser felices todavía.

con todas las fuerzas que el alma me da;
desde entonces, Paloma querida,
20 mi pecho he cambiado por un palomar.

Yo no sé lo que valga mi vida
pero yo te la quiero a entregar,
yo no se si tu amor la reciba
pero yo te la vengo a dejar.

Intérprete: Luis Miguel
En: *México en la piel*, Warner Music, México,
2004.

SI NOS DEJAN

Si nos dejan
nos vamos a querer toda la vida.
Si nos dejan
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.

5 Yo creo podemos ver
el nuevo amanecer de un nuevo día.
Yo pienso que tú y yo
podemos ser felices todavía.

Si nos dejan
 10 buscamos un rincón cerca del cielo.
 Si nos dejan
 hacemos con las nubes terciopelo.

Y ahí, juntitos los dos,
 cerquita de Dios,
 15 será lo que soñamos.

Si nos dejan
 te llevo de la mano corazón
 y ahí nos vamos.

Si nos dejan
 20 buscamos un rincón cerca del cielo
 Si nos dejan
 hacemos con las nubes terciopelo.

Y ahí, juntitos los dos,
 cerquita de Dios,
 25 será lo que soñamos.

Si nos dejan
 10 buscamos un rincón cerca del cielo.
 Si nos dejan
 hacemos con las nubes terciopelo.

Y ahí, juntitos los dos,
 cerquita de Dios,
 15 será lo que soñamos.

Si nos dejan
 te llevo de la mano corazón
 y ahí nos vamos.

Si nos dejan
 20 buscamos un rincón cerca del cielo
 Si nos dejan
 hacemos con las nubes terciopelo.

Y ahí, juntitos los dos,
 cerquita de Dios,
 25 será lo que soñamos.

Si nos dejan
Te llevo de la mano corazón
y ahí nos vamos.

Si nos dejan
30 De todo lo demás nos olvidamos.
Si nos dejan.

Intérprete: José Alfredo Jiménez
En: *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*,
SONY- BMG, México, 2006.

Si nos dejan
Te llevo de la mano corazón
y ahí nos vamos.

Si nos dejan
30 De todo lo demás nos olvidamos.
Si nos dejan.

Intérprete: Luis Miguel
En: www.limewire.com

ABRÁZAME MUY FUERTE

Cuando tú estás conmigo
es cuando yo digo
que valió la pena todo,
todo lo que yo he sufrido.

No sé si es un sueño aún
o es una realidad,
pero cuando estoy contigo
es cuando digo
10 que este amor que siento
es porque tú lo has merecido.

Con decirte amor que otra vez
he amanecido
llorando de felicidad
15 a tu lado yo siento
que estoy viviendo
nada es como ayer.

Abrázame que el tiempo pasa

y él nunca perdona,
20 ha hecho estragos en mi gente
como en mi persona.

Abrázame que el tiempo es malo
y muy cruel amigo
abrázame que el tiempo es oro
25 si tú estás conmigo.

Abrázame fuerte muy fuerte
y más fuerte que nunca
siempre abrázame.

Hoy que tú estás conmigo
30 yo no sé si está pasando el tiempo
o tú lo has detenido.

Así quiero estar por siempre
aprovecho que estás tú conmigo
te doy gracias por cada momento
35 de mi vivir.

Tú cuando mires para el cielo
por cada estrella que aparezca amor

es un te quiero.

Abrázame que el tiempo hiere
40 y el cielo es testigo
que el tiempo es cruel y a nadie
quiere
por eso te digo:

Abrázame muy fuerte amor
mantenme así a tu lado;
45 yo quiero agradecerte, amor,
todo lo que me has dado.

Quiero corresponderte
de una forma u otra a diario.
amor yo nunca del dolor
50 he sido partidario;

pero a mí me tocó sufrir
cuando con quien creí
en alguien que juró
que juró que daba su vida por mí.

55 Abrázame que el tiempo pasa
y ése no se detiene,

abrázame muy fuerte, amor,
que el tiempo en contra viene.

Abrázame que Dios perdona,
60 pero el tiempo a ninguno
abrázame que a él no le importa
saber quien es uno.

Abrázame que el tiempo pasa
y él nunca perdona
65 ha hecho estragos en mi gente
como en mi persona.
Abrázame que el tiempo es malo
y muy cruel amigo
abrázame muy fuerte, amor.

Intérprete: Juan Gabriel
En: www.ares.com

YO NO NACÍ PARA AMAR

A mis dieciséis
anhelaba tanto un amor que no llegó.
Siempre lo esperé
todos mis amigos se encontraban
5 en la misma situación.

Y después yo vi
como iban cambiando su manera de vivir.
Todos con su amor
cada uno de ellos muy sonrientes, muy felices,
10 menos yo.

Y la soledad
cada vez más triste y más oscura yo viví
y a esa edad
todos preguntaban los motivos
15 yo solía siempre decir.

Yo no nací para amar
nadie nació para mí
tan solo fui un loco soñador nomás.

20 Yo no nací para amar
nadie nació para mí
mis sueños nunca
se volvieron realidad.

Siempre lo busqué
25 pero nunca pude encontrar ese amor.
Siempre lo esperé
y en todas partes que esperaba
ese amor nunca llegó.

Hoy mi soledad
30 cada vez más triste y más oscura pueden ver.
Hoy en esta edad
aún me preguntan mis amigos
y es triste responder:

Yo no nací para amar
35 nadie nació para mí
tan solo fui un loco soñador nomás.

Yo no nací para amar
nadie nació para mí
mis sueños nunca

40 se volvieron realidad.

Yo no nací para amar
nadie nació para mí
tan solo fui un loco soñador nomás.

Yo no nací para amar
45 nadie nació para mí
mis sueños no se realizaron.
Yo no nací para amar.

Interpreta: Juan Gabriel
En: Juan Gabriel, *Recuerdos*, Ariola, BMG, México,
1996.

LA FRONTERA

A mí me gusta más
estar en la frontera
porque la gente
es más sencilla
5 y más sincera.

Me gusta cómo se divierte
Y cómo llevan
la vida alegre,
positiva y sin problema.

10 Aquí es todo diferente,
todo, todo es diferente
en la frontera, en la frontera, en la frontera...

A mí me gusta más
estar en la frontera,
15 porque la gente es muy feliz
y siempre esperan
vivir mejor, estar mejor
y se superan y todo logran
porque aquí la gente es buena.

20 Aquí es todo diferente,
todo, todo es diferente
en la frontera, en la frontera, en la frontera...

La gente no se mete
en lo que no le importa,
25 todo respetan,
cada quien vive su vida.

Lo más hermoso
de la gente en la frontera
es que es muy franca
30 y cada vez es más unida.

Aquí es todo diferente,
todo, todo es diferente
en la frontera, en la frontera, en la frontera...
A mí me gusta más
35 a mí me gusta más estar en la frontera,
porque la gente es muy feliz
y siempre esperan
vivir mejor, estar mejor

y se superan y todo logran
40 porque aquí la gente es buena.

Aquí es todo diferente,
todo, todo es diferente
en la frontera, en la frontera, en la frontera...

Intérprete: Juan Gabriel
En: Juan Gabriel, *El México que se nos fue*, Arbola,
BMG, México 1995.

CANCIÓN 187

Cuando me fui para el norte
me fui para estar mejor.
Me fui en busca de trabajo,
pero ¡oh! Desilusión.

5 Cuando llegué a san Francisco
nadie me tendió la mano.
Esos norteamericanos
carecen de amor.

Luego me fui pa' los Ángeles,
10 y nunca sale el sol.
Es bonito, no lo niego,
pero hay muchísimo *esmog*.

Y por si fuera poquito,
tienes otro gran problema:
15 Tienes que andarte cuidando
siempre de la migración.

Luego me fui pa' Arizona

donde hace un cruel calor.
Ahí cualquiera se muere
20 de una deshidratación.

Luego me fui para Texas
que es un poquito mejor,
Pero en cualquier parte encuentras
mucho de[i]scriminación.

25 Total que no hallé trabajo
y sin papeles peor.
Si los que son residentes
no consiguen, menos yo.

Mejor me vine pa' mi tierra
30 mi pueblito Tzin tzun tzan.
He comprendido que en todito
más bonito es Michoacán.

Ahora trabajo en el campo
trabajo de sol a sol
35 Y ahora estoy con mi familia
y cada vez mucho mejor.

Adiós gringos peleoneros
buenos pa' las guerras son.
Ellos creen que Dios es blanco
40 y es más moreno que yo.

Intérprete: Juan Gabriel
En: Juan Gabriel, *El México que se nos fue*,
Arbola, BMG, México 1995.

EL MÉXICO QUE SE NOS FUE

Cómo ha cambiado mi pueblo,
mi pueblo ya no es el mismo
de aquel pueblo tan hermoso
al de hoy hay un abismo.

5 Ya no hay mujer con reboso
ya no hay hombres campesinos.
Ya el cántaro no va al pozo
lo rompió el industrialismo.

Ya se contaminó el agua
10 De las acequias y ríos
Ya se secó un ojo de agua

Ya sembraron el molino

Ya la mujer no usa enaguas
ni el hombre calzón de indio.

15 Ya la mujer no usa el habla
ni el hombre su civismo.

Ya las casitas de adobe
están desapareciendo.

Hoy las construyen de bloque,
20 feas las están haciendo.

La plata y el oro del pobre
caros se han ido poniendo.
Ya no hay monedas de cobre
de níquel hoy vienen siendo.

25 Ya no oigo tocar la banda
de los Suárez y sus hijos.
Qué triste se ve la Plaza
los sábados y los domingos.

Ya hay otra clase de bancas

30 ya no hay kiosco, ni estanquillos.
Ya la gente del campo se ha ido
a emprender una nueva aventura.

A los campos de estados Unidos
Con tristeza y quizás amargura,
35 de saber que en su pueblo han perdido
el ingenio, el molino y cordura.

Pocos vuelven de allá y yo he venido
Y lo encuentro cambiado y no hay duda,
De que ya no es aquel pueblo chiquito
40 que inspiraba añoranza y ternura
Ya no es aquel pueblo bonito,
el comercio le atrajo basura.

Aquel tiempo se hablaba de ranchos
de la milpa y la tabla de arroz.
45 De la música, el baile y el canto
Del padre, de la madre y de Dios
De la siembra y cosecha de campo,
De la casa, el hogar y el amor.

Ahora hablan de que hay terrorismo
50 Del peso y su devaluación.
Ahora hablan con tal pesimismo
De que viene otra revolución.
Ahora en vez de mirarse ellos mismos,
ahora miran la televisión.

Intérprete: Juan Gabriel
En: Juan Gabriel, *El México que se nos fue*,
Arbola, BMG, México 1995.

COSTUMBRE

COSTUMBRE

COSTUMBRE

Háblame de ti,
cuéntame de tu vida
sabes tú muy bien,
que yo estoy convencida
5 de que tú no puedes,
aunque intentes olvidarme.

Háblame de ti,
cuéntame de tu vida
sabes tú muy bien,
que ya estoy convencido
5 de que tú no puedes,
ni aunque intentes olvidarme.

Háblame de ti,
cuéntame qué ha sido de tu vida
sabes tú que sé
que tú estás convencida
5 sé que tú no puedes,
ni aunque intentes olvidarme.

Siempre volverás, una y otra vez
una y otra vez, siempre volverás.

Siempre volverás, una y otra vez
una y otra vez, siempre volverás.

Siempre volverás, una y otra vez
una y otra vez, siempre volverás.

Aunque ya no sientas más amor por mí
10 sólo rencor
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
pero te extraño, también te extraño.

Y aunque ya no sienta más amor por mí
10 sólo rencor
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
porque te extraño, mi amor te extraño.

Aunque ya no sientas más amor por mí
10 sólo rencor
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
pero te extraño, ¿qué le voy a hacer?
y tú ¿me extrañas?

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre
15 es más fuerte que el amor.

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre
15 es más fuerte que el amor.

15 Yo mucho más que ayer.

Sé que tú no puedes
aunque intentes olvidarme.

Sé que tú no puedes
y aunque intentes olvidarme,

Sé que tú no puedes
ni aunque intentes olvidarme.
Siempre volverás, una y otra vez

Siempre volverás, una y otra vez
una y otra vez, siempre volverás.

siempre volverás, una y otra vez
una y otra vez, siempre volverás.

una y otra vez, siempre volverás.

20 Aunque ya no sientas más amor por
[mí, 20 Sólo rencor,
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
pero te extraño, cómo te extraño.

Y aunque ya no sienta más amor por
[mí, sólo rencor,
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
porque te extraño, mi amor, te extraño.

20 Aunque ya no sientas más amor por mí,
sólo rencor,
yo tampoco tengo nada que sentir
y eso es peor,
pero te extraño, cómo te extraño.

25 No cabe duda que es verdad que la
[costumbre 25 es más fuerte que el amor.

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre 25 Es más fuerte que el amor.

25 No cabe duda que es verdad que la
[costumbre es más fuerte que el amor. x2

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre es más fuerte que el amor.

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre es más fuerte que el amor., que el
[amor.

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre es más fuerte que tú y que yo.

No cabe duda que es verdad que la
[costumbre Es más fuerte que el amor.

Intérprete: Rocío Dúrcal
En: www.ares.com

Intérprete: El Recodo
En: www.ares.com

Intérprete: Juan Gabriel
En: www.ares.com

GRACIAS A DIOS

Quando estoy contigo no me importa nada
sólo tu cariño, sólo tus palabras.

Quando estoy contigo se cambia mi vida
a un mundo divino lleno de alegrías.

- 5 Cuando estoy contigo no me importa nada
sólo tu cariño, sólo tus palabras.
Tú eres el amor que yo esperaba,
lo que tanto había soñado.

- Hasta que llegaste tú, le di gracias a la vida,
10 le di gracias al amor por estar contigo, contigo.

- Por haberte encontrado,
por haberte conocido, amor
por ser tan feliz contigo
por estar enamorados
15 porque ahora estás conmigo
porque ahora estoy contigo
yo le doy gracias, le doy gracias,
gracias a Dios.

GRACIAS A DIOS

Hoy que estoy contigo no me importa nada
sólo tu cariño, sólo tus palabras.

Hoy que estoy contigo se cambió mi vida
a un mundo distinto lleno de alegrías.

- 5 Hoy que estoy contigo no me importa nada
sólo tu cariño, sólo tus palabras de amor.
Tú eres el amor que yo esperaba,
lo que tanto había soñado.

- Y cuando llegaste tú, le di gracias a la vida,
10 y le di gracias al amor por haber nacido
en el mismo siglo tú y yo.

- Por haberte conocido,
por haberte encontrado,
por ser tan feliz contigo
15 y por estar enamorados
porque ahora estás conmigo
y porque somos más que amigos
yo le doy gracias a Dios.

Le doy gracias a la vida
 le doy gracias al amor
 20 por haber nacido en el mismo siglo
 tú y yo.

Tú eres el amor que yo esperaba,
 lo que tanto había soñado, hasta que llegaste tú.
 25 Le di gracias a la vida
 le di gracias al amor
 por estar contigo, contigo.

Tú eres el amor que yo esperaba,
 lo que tanto había soñado, hasta que llegaste tú.
 30 Le di gracias a la vida
 le di gracias al amor
 por estar contigo, contigo.

Le doy gracias a la vida
 le doy gracias al amor
 por haber nacido en el mismo siglo
 35 tú y yo.

Gracias a la vida.

Tú eres el amor que yo esperaba,
 lo que tanto había soñado.
 20 Y cuando llegaste tú, le di gracias a la vida,
 y le di gracias al amor
 por haber nacido en el mismo siglo
 tú y yo.

25 Por haberte conocido,
 por haberte encontrado,
 por ser tan feliz contigo
 y por estar enamorados
 porque ahora estás conmigo
 y porque somos más que amigos
 30 yo le doy gracias a Dios.

Gracias al amor.

Yo le doy gracias, muchas gracias

40 Gracias a Dios

Le doy gracias, muchas gracias

Gracias a Dios

Le doy gracias, le doy gracias

Muchas gracias, sí, muchas gracias

45 Gracias a Dios

Intérprete: Thalía

En: *En éxtasis*,

Intérprete: Juan Gabriel

En: www.ares.com

TE LO PIDO POR FAVOR

Donde esté hoy y siempre

yo te quiero conmigo.

Necesito cuidado,

necesito de ti.

5 Si me voy donde vaya

yo te llevo conmigo.

No me dejes ir solo

necesito de ti.

TE LO PIDO POR FAVOR

Donde estés hoy y siempre

yo te quiero conmigo.

Necesito cuidado,

necesito de ti.

5 Si me voy donde vaya

yo te llevo conmigo.

No me dejes ir solo

necesito de ti.

Tú me sabes bien cuidar
 10 tú me sabes bien guiar,
 todo lo haces muy bien tú
 ser muy buena es tu virtud.

¿Cómo te puedo pagar
 todo lo que haces por mí,
 15 todo lo feliz que soy,
 todo este grande amor?

Solamente con mi vida,
 ten mi vida, te la doy
 pero no me dejes nunca,
 20 nunca, nunca, te lo pido por favor.

Tú me sabes bien guiar
 tú me sabes bien cuidar,
 todo lo haces muy bien tú
 ser muy buena es tu virtud.

25 ¿Cómo te puedo pagar
 todo lo que haces por mí,
 todo lo feliz que soy,

Tú me sabes bien cuidar
 10 tú me sabes bien guiar,
 todo lo haces muy bien tú
 ser muy buena es tu virtud.

¿Cómo te puedo pagar
 todo lo que haces por mí,
 15 todo lo feliz que soy,
 todo este inmenso amor?

Solamente con mi vida,
 pues ten mi vida, te la doy
 pero no me dejes nunca,
 20 nunca, nunca, te lo pido por favor.

Tú me sabes bien guiar
 tú me sabes bien cuidar,
 todo lo haces muy bien tú
 ser muy buena es tu virtud.

25 ¿Cómo te puedo pagar
 todo lo que haces por mí,
 todo lo feliz que soy,

todo este inmenso amor?

Solamente con mi vida,
30 ten mi vida, te la doy,
pero no me dejes nunca,
nunca, nunca, te lo pido por favor.

Pero no me dejes nunca,
nunca, nunca, te lo pido por favor.

Intérprete: Juan Gabriel
En: www.ares.com

SE ME OLVIDÓ OTRA VEZ

Probablemente ya
de mí te has olvidado
y mientras tanto yo
te seguiré esperando.

5 No me he querido ir
para ver si algún día
que tú quieras volver
me encuentres todavía.

todo este inmenso amor?

Solamente con mi vida,
30 pues ten mi vida, te la doy,
pero no me dejes nunca,
nunca, nunca, te lo pido por favor.

Pero no me dejes nunca,
nunca, nunca, te lo pido por favor.

Intérprete: Jaguares
En: *El primer instinto*,

SE ME OLVIDÓ OTRA VEZ

Probablemente ya
de mí te has olvidado
y sin embargo yo
te seguiré esperando.

5 No me he querido ir
para ver si algún día
que tú quieras volver
me encuentres todavía.

Por eso aún estoy
10 en el lugar de siempre
en la misma ciudad
y con la misma gente.

Para que tú al volver
no encuentres nada extraño
15 y sea como ayer
y nunca más dejarnos.

Probablemente estoy
pidiendo demasiado
se me olvidaba que
20 ya habíamos terminado.

Que nunca volverás
que nunca me quisiste
se me olvidó otra vez
que sólo yo te quise.

25 Por eso aún estoy
en el lugar de siempre
en la misma ciudad
y con la misma gente.

Por eso aún estoy
10 en el lugar de siempre
en la misma ciudad
y con la misma gente.

Para que tú al volver
no encuentres nada extraño
15 y sea como ayer
y nunca más dejarnos.

Probablemente estoy
pidiendo demasiado
se me olvidaba que
20 ya habíamos terminado.

Que nunca volverás
que nunca me quisiste
se me olvidó otra vez
que sólo yo te quise.

25 Por eso aún estoy
en el lugar de siempre
en la misma ciudad
y con la misma gente.

Para que tú al volver
30 no encuentres nada extraño
y sea como ayer
y nunca más dejarnos.

Probablemente estoy
pidiendo demasiado
35 se me olvidaba que
ya habíamos terminado.

Que nunca volverás
que nunca me quisiste
se me olvidó otra vez
40 que sólo yo te quise.

Intérprete: Juan Gabriel
En: www.ares.com

Para que tú al volver
30 no encuentres nada extraño
y sea como ayer
y nunca más dejarnos.

Probablemente estoy
pidiendo demasiado
35 se me olvidaba que
ya habíamos terminado.

Que nunca volverás
que nunca me quisiste
se me olvidó otra vez
40 que sólo yo te quise.

Intérprete: Maná
En: www.limewire.com

6.4 ANEXO

ANTOLOGÍA DE CANCIONES EXTRAS QUE APOYARON LA TESIS

Nombre: **Llegó borracho el borracho**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey*, José Alfredo Jiménez. SONY- BMG, México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

Llegó borracho el borracho
pidiendo cinco tequilas
y le dijo el cantinero:
“Se acabaron las bebidas,

si quieres echarte un trago,
vámonos a otra cantina”.
Se fue borracho el borracho
del brazo del cantinero

y le dijo: “¿qué te tomas?
A ver quién se cae primero,
aquel que doble las corvas
le va a costar su dinero”.

Y borracho y cantinero
seguían pidiendo y pidiendo
mariachis y cancioneros
los estaban divirtiendo,

pero se sentía el ambiente
muy cerquita del infierno.
Gritó de pronto el borracho:
“¡La vida no vale nada!”

Y le dijo el cantinero:
“Mi vida está asegurada,
si vienes echando habladas,
yo te contesto con balas”.

Los dos sacaron pistolas,
se cruzaron los balazos.
La gente corrió echa bola,
seguían sonando plomazos.

De pronto los dos cayeron

haciendo cruz con sus brazos
y borracho y cantinero
los dos se estaban muriendo

Mariachis y cancioneros
también salieron corriendo
y así acabaron dos vidas
por un mal entendimiento.

Nombre: **Mudanzas**

Letra de: Pocho Pérez, Carlos Reynoso, Sergio Sá, Vanusa

En: Lupita D' Alessio, 14 éxitos de colección, SONY, México, 2000.

Intérprete: Lupita D' Alessio

Hoy voy a cambiar,
revisar bien mis maletas
y sacar mis sentimientos
y resentimientos todos.

Hacer limpieza al armario
borrar rencores de antaño
y angustias que hubo en mi mente,
para no sufrir por cosas tan pequeñas;
dejar de ser niña, para ser mujer.

Hoy voy a cambiar,
sacar a luz mi coraje,
entregarme a lo que creo
y ser siempre yo sin miedo.

Bailar y cantar por hábito
y ver claro en vez de oscuro
desarraigar mis secretos
dejar de vivir,
si no es por vivir la vida
que grita dentro de mí,
mi libertad.

Hoy voy a cambiar
salir dentro de mi no ser sólo corazón
dejar y parar fracasos
soltar los brazos
y libertad que oprime mi razón.
Volar libre con todos mis defectos,
para poder rescatar mis derechos
y no cobrarle a la vida caminos y decisiones.

Hoy quiero y debo cambiar
dividirle al tiempo y sumarle al viento
todas las cosas que un día soñé conquistar

Porque soy mujer como cualquiera
con dudas y soluciones,
con defectos y virtudes
con amor y desamor.

Suave como gaviota,
pero felina como una leona
tranquila y pacificadora
pero al mismo tiempo
irreverente y revolucionaria.

Feliz e infeliz,
realista y soñadora,
sumisa por condición,
más independiente por opinión,
porque soy mujer
con todas las incoherencias que nacen en mí
fuerte, sexo, débil.

Hoy voy a cambiar...

Nombre: **No tengo dinero**

Letra de: Juan Gabriel

En: www.limewire.com

Intérprete: Juan Gabriel

Voy por la calle de la mano,
platicando con mi amor
y voy recordando cosas serias
que me pueden suceder,

pues ya me pregunta
que hasta cuándo nos iremos a casar,
y yo le contesto que soy pobre,
que me tiene que esperar.

No tengo dinero ni nada que dar,
lo único que tengo es amor para amar.
Si as tú me quieres, te puedo querer,
pero si no puedes, ni modo ¿qué hacer?

Yo sé que a mi lado
tú te sientes pero mucho muy feliz

y sé que al decirte que soy pobre,
no vuelves a sonreír, te vas.

Yo quisiera tener todo
y ponerlo a tus pies
pero yo nací pobre
y es por eso que no
me puedes querer.

No tengo dinero...

Nombre: **Buenos días señor Sol**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Los 15 grandes éxitos de Juan Gabriel*, Ariola, CSTV-007, México,
1986.

Intérprete: Juan Gabriel

Todas las mañanas
que entra por mi ventana el señor Sol
doy gracias a Dios por otro día más.

Hoy como otros días
yo seguiré tratando ser mejor
y sonriendo haré las cosas con amor.

¡Buenos días alegría!
¡Buenos días al amor!
¡Buenos días a la vida!
¡Buenos días señor Sol!

Yo seguiré tratando ser mejor
Yo seguiré tratando ser mejor
¡Buenos días!

Nombre: **Caray**

Letra de: Juan Gabriel

En: www.ares.com

Intérprete: Juan Gabriel

Si nosotros nos hubiéramos casado
hace tiempo, cuando yo te lo propuse
no estarías hoy sufriendo ni llorando
por aquel humilde amor que yo te tuve
caray, cuando te tuve,
caray, cuando te tuve.

Pero tú me abandonaste por ser pobre

te casaste con un viejo que es muy rico
y lloré, y lloré y lloré noche tras noche caray,
noche tras noche, caray noche tras noche.

Ahora soy yo quien vive feliz
formé un hogar cuando te perdí.
Después, después yo te olvidé y te perdoné
y no puedo hacer ya nada por ti,
ya nada por ti, ya nada por ti.

Con el tiempo a ti también te abandonaron
y ahora vives infeliz y desgraciada
muy sola y muy triste te dejaron
y sin dinero, sin él, sin mí, sin nada caray,
sin sin dinero caray, sin mí, sin nada.

Todo por casarte con un rico.
hoy sabes que el dinero no es la vida
ni la felicidad pero muy tarde, caray,
lo has comprendido caray,
lo has comprendido.

Nombre: **Esclavo y amo**
Letra de: José Vaca Flores

No sé que tienen tus ojos,
no sé que tiene tu boca
que domina mis antojos
y a mi sangre vuelven loca.

No sé cómo fui a quererte,
ni cómo te fui adorando.
Me siento morir mil veces
cuando no te estoy mirando.

De noche, cuando me acuesto,
a Dios le pido olvidarte
y al amanecer despierto
tan solo para adorarte.

¿Qué influencia tienen tus labios,
que cuando me besan tiemblo?
Hacen que me sienta esclavo
y amo del universo.

De noche, cuando me acuesto...

Nombre: **Muñequita linda**
Letra de: María Méndez Grever
En: www.ares.com
Intérprete: Javier Solís

Te quiero, dijiste, tomando mis manos
entre tus manitas de blanco marfil
y sentí en mi pecho un fuerte latido,
después un suspiro y luego el chasquido de un beso febril.

Muñequita linda de cabellos de oro
de dientes de perlas, labios de rubí.
Dime si me quieres como yo te quiero,
si de mí te acuerdas como yo de ti.

Y a veces escucho un eco divino
que, envuelto en la brisa,
parece decir: “Si te quiero mucho,
mucho, mucho, mucho;
tanto como entonces,
siempre hasta morir”.

Nombre: **Macorina**
Letra de: Alfonso Camín
En: www.ares.com
Intérprete: Chavela Vargas

Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.
Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.

Tus pies dejaban la estera
y se escapaba tu saya
buscando el amor de raya
que al ver tu talle tan fino
las cañas azucarera
se echaban por el camino
para que tú las molieras
como si fueses molino.

Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.
Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.

Tus senos carne de anón

tu boca una bendición
de guanábana madura
y era tu fina cintura
la misma de aquél danzón.

Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.
Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.

Después el amanecer
que de mis brazos te lleva
y yo sin saber que hacer
de aquel olor a mujer,
a mango y a caña nueva
con que me llenaste al son
caliente de aquél danzón.

Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí
Ponme la mano aquí, Macorina
ponme la mano aquí.

Nombre: **El reloj**
Letra de: Roberto Cantoral
En: www.limewire.com
Intérprete: Luis Miguel

Reloj, no marques las horas
porque voy a enloquecer,
ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez.

Nomás nos queda esta noche
para vivir nuestro amor,
y tu tic-tac me recuerda
mi irremediable dolor.

Reloj, detén tu camino
porque mi vida se apaga,
ella es la estrella que alumbra mi ser
yo sin su amor no soy nada.

Detén el tiempo en tus manos,
haz esta noche perpetua,
para que nunca se vaya de mí,
para que nunca amanezca.

Nombre: **De mí enamórate**

Letra de: Juan Gabriel

En: www.limewire.com

Intérprete: Daniela Romo

Para realizar
mi sueño ¿qué haré?
¿Por dónde empezar?
¿Cómo realizaré
tu tan lejana amor?

Lo único que sé
es que ya no sé quien soy
de donde vengo y voy.

Desde que te vi
mi identidad perdí
en mi cabeza estás
sólo tú y nadie más

y me duele al pensar
que mía no serás
de mí enamórate.

Mira que
el día que de mí
te enamores yo
voy a ser feliz
y con puro amor
te protegeré y será un honor
dedicarme a ti
eso quiera Dios.

El día que de mí
te enamores tú,
voy a ver por fin
de una vez la luz
y me desharé de esta soledad
de la esclavitud
ese día que
tú de mi amor
te enamores yo
veré por fin
de una vez la luz

Nombre: **Sabor a mí**
Letra de: Álvaro Carrillo
En: www.limewire.com
Intérprete: Luis Miguel

Tanto tiempo disfrutamos este amor,
nuestras almas se acercaron tanto así,
que yo guardo tu sabor,
pero tú llevas también sabor a mí.

Si negaras mi presencia en tu vivir,
bastaría con abrazarte y conversar,
tanta vida yo te di,
que por fuerza tienes ya sabor a mí.

No pretendo ser tu dueño,
no soy nada, yo no tengo vanidad;
de mi vida doy lo bueno,
soy tan pobre, ¿qué otra cosa puedo dar?

Pasarán más de mil años, muchos más,
yo no sé si tenga amor la eternidad,
pero allá tal como aquí
en la boca llevarás sabor a mí.

Nombre: **Aunque te enamores**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Los 15 grandes éxitos de Juan Gabriel*, Ariola, CSTV-007, México, 1986.

Intérprete: Juan Gabriel

Aunque te enamores, otra vez mi vida
aunque tengas todo, aunque seas feliz..
aunque te enamores y te quieran mucho
vivirás pensando, siempre, siempre en mí.

Siempre, siempre me llevarás
y en tu corazón viviré.
Siempre, siempre recordarás
y no olvidarás que te amé.

Y aunque tú estés lejos,
y aunque nunca vuelvas
vivirás la vida, pensando en mí.

Siempre siempre me llevarás,
no podrás jamás olvidar

y aunque te hablen de amor
querrás tu saber de mí nada más.

Siempre, siempre me llevaras...

Nombre: **La media vuelta**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey, José Alfredo Jiménez*. SONY- BMG,
México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

Te vas porque yo quiero que te vayas
a la hora que yo quiera te detengo
Yo sé que mi cariño te hace falta
porque quieras o no, yo soy dueño

Yo quiero que te vayas por el mundo
y que quiero que conozcas mucha gente
Yo quiero que te besen otros labios
para que me compares hoy como siempre.

Si encuentras un amor que te comprenda
y sientas que te quiera más que nadie

Entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol cuando muera la tarde.

Nombre: **Canta, canta, canta**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *José Alfredo Jiménez Tesoros de colección*, SONY- BMG,
México, 2006.

Interpreta: José Alfredo Jiménez

Te voy a dedicar ésta canción
a ver si me devuelves tu cariño
ya vengo de rezar otra oración
a ver si se compone mi destino.

Acuérdate que siempre te adoré.
No dejes que me pierda en mi pobreza
ya todo lo que tuve se me fue,
si tú también te vas, me lleva la tristeza.
No dejes que me muera por tu amor,
si tienes corazón, enséñalo y regresa.

Canta, canta, canta
que tu dicha es tanta que hasta Dios te adora

Canta, canta, canta
Palomita blanca mientras mi alma llora.

Si quieres que me arranque el corazón
y ponga junto a ti mis sentimientos,
espera a que termine mi canción,
tú sabes que yo cumplo un juramento.

Acuérdate que siempre te adoré...

Nombre: **Ella**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey*, José Alfredo Jiménez. SONY- BMG,
México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

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

Yo sentí que mi vida
se perdía en un abismo
profundo y negro
como mi suerte.

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

Me cansé de rogarle
con el llanto en mis ojos
alcé mi copa
y brinde con ella.

No podía despreciarme
era el último brindis
de un bohemio
con una reina.

Los mariachis callaron
de mis manos sin fuerza
cayó mi copa
sin darme cuenta.

Ella quiso quedarse
cuando vio mi tristeza,
pero ya estaba escrito
que aquella noche
perdiera su amor.

Nombre: **Escarcha**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes*. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Consuelo Vidal

Mira, corta esos males, la doliente ansiedad que me fatiga.
Oye, yo te idolatro aún cuando tu desprecio me castiga.

Cuando la escarcha pinte tu dolor
cuando ya estés cansada de sufrir,
yo tengo un corazón para quererte
y el nido donde tú puedas vivir.

Blanco diván de tul te aguardará
tu exquisito abandono de mujer,
yo te sabré querer, yo te sabré besar
y yo haré palpitar todo tu ser.

Yo te sabré querer, yo, yo te sabré besar
y yo haré palpitar todo tu ser.

Nombre: **¡Viva México!**

Letra de: Pedro Galindo

En: Emilio Fernández, *Soy puro mexicano*, Excalibur Media Group y Studio Latino, USA, 2004.

Intérprete: ¿?

Soy puro mexicano
nacido en este suelo,
en esta hermosa tierra
que es mi linda nación.

Mi México querido,
que linda es mi bandera,
si alguno la mancilla,
le parto el corazón.

¡Viva México! ¡Viva América!
¡Oh suelo bendito de Dios!

¡Viva México! ¡Viva America!
Mi sangre por ti daré yo.

Soy puro mexicano
y nunca me he dejado,
si quieren informarse
la historia les dirá

Que México es valiente
y nunca se ha rajado.
¡Viva la Democracia!
¡También la Libertad!

¡Viva México! ¡Viva América!...

Soy puro mexicano
por eso estoy dispuesto
si México lo quiere
que tenga que pelear.

Mi vida se la ofrezco,
al cabo él me la ha dado
y como buen soldado
yo se la quiero dar.

¡Viva México!, ¡Viva América!...

Nombre: **Noa Noa**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Los 15 grandes éxitos de Juan Gabriel*, Ariola, CSTV-007, México,
1986.

Intérprete: Juan Gabriel

Cuando quieras tú, divertirte más.
y bailar sin fin, yo sé de un lugar.
que te llevaré y disfrutarás.
de una noche que nunca olvidarás.

¿Quieres bailar esta noche?
Vamos al Noa Noa Noa,
Noa, Noa, Noa, Noa, Noa
Noa, Noa, Noa vamos a bailar. (x2)

Este es un lugar de ambiente
donde todo es diferente.
Donde siempre alegremente
bailarás toda la noche ahí. (x2)

Vamos al Noa Noa Noa...

Nombre: **Volverás**

Letra de: Agustín Lara

En: <http://cancionero.cibermancia.com/canciones/volveras.php>

No sé porque te fuiste,
que triste me dejaste,
si vieras que difícil es
vivir sin ti.

No puedo consolarme,
que negro es mi destino
no volveré a encontrarte más
en mi camino.

Tú volverás y volverás
porque te quiero,
has de volver
porque sin ti me muero.

El nido aquel quedó sin tu calor
y falta en él lo que no quiso Dios.

Y volverás y volverás
porque me quieres,
has de volver
porque sin mí te mueres.

Has de volver,
regresarás y volverás
tiene que ser.
Lo juro yo, que al fin
eres mujer.

Nombre: **Querida**

Letra de: Juan Gabriel

En: *Teclado fácil. Juan Gabriel. Núm. 12.*

Querida, cada momento de mi vida
yo siempre pienso en ti más cada día.
Mira mi soledad, mira mi soledad
que no me sienta nada bien, oh, ven, ya.

Querida no me haz sanado bien la herida.
Te extraño lloro todavía.
Mira mi soledad, mira mi soledad
que no me sienta nada bien, oh, ven, ya.

Querida piensa en mí sólo un momento y ven.
Date cuenta de que el tiempo es cruel
y lo he pasado yo sin ti, oh, ven, ya.

Querida, hazlo por que más quieras tú
yo quiero ver de nuevo luz, en toda mi casa

¡Oh oh querida! Ven a mí que estoy sufriendo,
oh ven a mí que estoy muriendo
en esta soledad, en esta soledad
que no me sienta nada bien, ven.

Querida Por lo quieras tu mas ven
más compasión de mi tu ten.
Mira mi soledad, mira mi soledad
Que no me sienta nada bien

Dime cuando tu, dime cuando tu,
dime cuando tu vas a volver.
Dime cuando tu, dime cuando
tu, dime cuando tu vas a volver

Nombre: **Luisa María**
Letra de: Juan Gabriel
En: www.ares.com
Intérprete: Juan Gabriel

Luisa María, Luisa María, María Luisa, Luisa

El veintidós del mes doceavo vi nacer
ha un ángel mas hermoso que el amanecer,
llegan ramos de rosas,
más regalos y cosas como muestras de amor.

Luisa Maria, Luisa Maria,
Luisa Maria ha empezado a decir mamá,
sonríe, juega y duerme en brazos de papá.
Le regalan su cuna,
dormirá blancas lunas,
que bendijo su paz.

Es un ángel que ha llegado desde cielo azul,
con la venia del Eterno para ser la luz,
que ilumine mi sendero para ver mejor su amor.

Es un ángel que ha llegado a mi soledad,

para hacer de mi tristeza la felicidad,
 es un sueño que se ha vuelto realidad y es flor
 con perfume a paz su aroma huele solamente a amor.

Luisa Maria ahora es que empezó a crecer
 traviesa, inquieta y guapa un poco más que ayer
 se volvió corajuda porque más travesuras no le dejan hacer.

Luisa Maria,
 Luisa Maria ahora se vuelve mujer,
 se vuelve más hermosa que el atardecer,
 ha cumplido otro año va subiendo el peldaño que le hará florecer.

Es un ángel que ha llegado desde cielo azul...

Nombre: **Siempre en mi mente**

Letra de: Juan Gabriel

En: www.limewire.com

Intérprete: Juan Gabriel

Tú estás siempre en mi mente.
 Pienso en ti amor a cada instante.
 ¿Cómo quieres tú que te olvide,
 si estas tú siempre tú tú tú?
 Siempre en mi mente

¿Qué voy hacer? No sé
 No encuentro nada, nada, nada.
 La solución no sé cómo encontrarla
 y yo trato de olvidarte
 y yo quiero olvidarte
 y yo no sé cómo te olvido.
 Siempre en mi mente

Tú estás siempre en mi mente
 ¿Como hiciste tú para olvidarme?
 Ayúdame a olvidar, en mi mente
 siempre estás, siempre tú, tú tú.
 Siempre en mi mente.

Nombre: **Perfume de gardenias**

Letra de: Rafael Hernández

En: www.limewire.com

Intérprete: La Sonora Santanera

Perfume de gardenias
tiene tu boca,
bellísimos destellos
de luz en tu mirar.

Tu risa es una rima
de alegres notas,
se mueven tus cabellos
cual ondas en la mar.

Tu cuerpo es una copia
de Venus, de Citeres
que envidian las mujeres
cuando te ven pasar

y llevas en tu alma
la virginal pureza,
por eso es tu belleza
de un místico candor.

Perfume de gardenias
tiene tu boca,
perfume de gardenias,
perfume del amor.

Nombre: **La diferencia**

Letra de: Juan Gabriel

En: Juan Gabriel, *Los 15 grandes éxitos de Juan Gabriel*, Ariola, CSTV-007, México, 1986.

Intérprete: Juan Gabriel

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

Yo sé que nunca, tú querrás jamás amarme
que a tu cariño, llegué demasiado tarde.
No me desprecies, no es mi culpa, no seas mala
porque tú eres, de quien sueño enamorarme

¿Qué daño puedo hacerte con quererte?
Si no me quieres tú, yo te comprendo.

Perfectamente sé que no nací yo para ti,
pero ¿qué puedo hacer, si ya te quiero?

Déjame vivir de esta manera.
Te quiero tal y cual sin condiciones,
sin esperar que un día, tú me quieras como yo.
Consciente estoy mi amor,
que nunca me querrás.

Tal vez mañana, yo despierte solo
por el momento, quiero estar soñando
No me despiertes tú, no ves que así yo soy feliz,
consciente estoy mi amor, que no eres para mí

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...
que yo en tu lugar...
Sí te amaría

Nombre: **Deja que salga la luna**

Letra de: José Alfredo Jiménez

En: José Alfredo Jiménez, *La historia del Rey*, José Alfredo Jiménez. SONY- BMG,
México, 2005.

Intérprete: José Alfredo Jiménez

Deja que salga la luna
deja que se meta el sol,
deja que caiga la noche
pa ' que empiece nuestro amor.

Deja que las estrellitas
me llenen de inspiración
para decirte cositas
muy bonitas corazón.

Yo sé que no hay en el mundo
amor como que el me das
y sé que noche con noche
va creciendo más y más

y sé que noche con noche
va creciendo más y más.

Cuando estoy entre tus brazos
siempre me pregunto yo
cuánto me debía el destino
que contigo me pagó.

Por eso es que ya mi vida
toda te la entrego a ti,
tú que me diste en un beso
lo que nunca te pedí.

Yo sé que no hay en el mundo...

Nombre: **Santa**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes*. Disco 1 CD-
17366, 2004.

Intérprete: Agustín Lara

En la eterna noche
de mi desconsuelo
tú has sido la estrella
que alumbró mi cielo.

Y yo he adivinado
tu rara hermosura
y has iluminado
toda mi negrura.

Santa, Santa mía
mujer que brilla
en mi existencia.

Santa, sé mi guía
en el triste calvario del vivir.

Aparta de mi senda
todas las espinas
calienta con tus besos
mi desilusión.

Nombre: **Cabellera negra**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes*. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Antonio Badu

Azabache magnífico
perfumado y brillante.
Espejismo de amores
que viven un instante.

Laberinto encantado
convertido en melena.
A tu sombra he confiado
los secretos de mi alma,
mi tristeza y mi pena.

Cabellera negra, cabellera bruna,
Noche de romance, noche de mis besos
Bañada con luna.

Cabellera negra
como mi destino.
Seda ensortijada
que ha sido embrocada
con filtro divino.

Cabellera linda,
cabellera obscura,
reina de mis lutos,
noche de locura.

Milagrosamente
con ansias fingidas,
tu crespón cubriera
todas mis heridas,
negra cabellera...

Nombre: **Talismán**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes*. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Agustín Lara

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

Tú fuiste el talismán de la leyenda,
supiste de la calma de mi [?]
Tú llegaste a saber
lo que no supo en mi vida otra mujer.

Tú supiste todo,
lo bueno y lo malo,
por eso ahí estás.
No te muevas de ahí.
Esa [?] es tuya

Nombre: **Rival**

Letra de: Agustín Lara

En: <http://cancionero.cibermancia.com/canciones/rival.php>

Rival de mi cariño,
el viento que te besa,
rival de mi tristeza,
mi propio corazón.

No quiero que te vayas,
no quiero que me dejes,
me duele que te alejes
y que no vuelvas más.

Mi rival es mi propio corazón,
por traicionero,
yo no sé cómo puedo aborrecerte
si tanto te quiero.

No me explico por qué me atormenta
el rencor,
yo no sé cómo puedo vivir
sin tu amor.

Nombre: **Farolito**

Letra de: Agustín Lara

En: Varios, *Agustín Lara. Colección de oro y sus grandes intérpretes*. Disco 1 CD-17366, 2004.

Intérprete: Ana Ma. González

Farolito que alumbras apenas
mi calle desierta,
¿Cuántas noches me viste llorando
llamar a su puerta?
Sin llevarle más que una canción,
un pedazo de mi corazón;
sin llevarle más nada que un beso,
friolento, travieso
amargo y dulzón.

6.5 ANEXO

RECURSOS POÉTICOS Y GRÁFICAS

	Agustín Lara	José Alfredo Jiménez	Juan Gabriel	Total
Alegoría	4	1	0	5
Aliteración	3	3	5	11
Anadiplosis	2	0	8	10
Anáfora	6	4	5	15
Anástrofe	0	1	0	1
Antítesis	0	7	21	35
Apócope	1	0	1	2
Apóstrofe	4	1	12	17
Catacrexis	4	5	5	14
Comparación	3	1	1	5
Concesión	0	1	0	1
Conminación	0	1	0	1
Definición	6	2	14	22
Descripción	2	4	21	27
Elipsis	0	1	1	2
Énfasis	0	0	3	3
Ennumeración	0	0	1	1
Epanadiplosis	0	0	1	1
Estríbillo	0	4	5	9
Exclamación	0	0	1	1
Hipérbaton	0	0	4	4
Hipérbole	3	0	4	7
Imagen	3	8	8	19
Invocación	1	2	1	4
Metáfora	32	21	6	59
Metonimia	0	0	1	1
Mexicanismos	2	2	2	6
Narración	0	1	0	1
Leit motiv	4	2	3	9
Paralelismo	8	7	19	34
Polisíndeton	1	0	0	1
Prosopopeya	2	0	0	2
Sinécdoque	3	2	0	5
Sinonimia	1	0	0	1
Sinestesia	3	1	2	6
Súplica	0	0	2	2

