

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LÍRICA POPULAR MEXICANA.
ANÁLISIS LITERARIO DE JUAN GABRIEL**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO

LICENCIADO EN LETRAS Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

EDWIN MAURICE RAIMOND-KÉDILHAC RUIZ

ASESOR:

MTRO. MARCO ANTONIO MOLINA ZAMORA

MÉXICO D.F., MAYO DEL 2011



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.

AGRADECIMIENTOS

Al Licenciado Raúl Aguilera, al Licenciado Arturo Hernández y a la Maestra Lourdes Penella, por brindarme su auxilio durante toda la carrera.

Al Maestro Galdino Morán, por su amabilidad, candidez y por despertar mi interés respecto al tema de esta tesis.

A mis compañeros de licenciatura Antonio de la Mora y Jimena Hernández, por haberme regalado su tiempo y amistad.

A mis tíos: Edwin, Sergio, Carlos y Luis Raimond, por todo el apoyo y cariño que me han ofrecido desde mi nacimiento.

A mis hermanos Mauricette, Alain y Claudette, por todos los momentos de alegría que hemos pasado.

A mi hermana Christianne y su esposo Axel, por toda su ayuda.

A mi madre, por haberme heredado el entusiasmo, el optimismo y la ilusión.

A mi asesor el Maestro Marco Molina, por haberme ayudado incansablemente durante la realización de este trabajo, por sus atinados consejos, por su delicadeza y paciencia. No tengo palabras de gratitud.

A mi esposa Karla, por apoyarme, alentarme y amarme siempre, por hacer de mi vida algo realmente alegre y fascinante.

ÍNDICE.

	Página
INTRODUCCIÓN	5
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	9
JUSTIFICACIÓN DEL <i>CORPUS</i>	11
METODOLOGÍA	13
1. TEMÁTICA DE LAS COMPOSICIONES.	16
1.1 El amor.	16
1.1.1 Amor feliz.	18
1.1.2 Amor infeliz.	22
1.2 A la vida.	27
1.3 La soledad.	27
2. ANÁLISIS RETÓRICO.	31
2.1 Aspectos métricos.	31
2.2 Recursos retóricos.	40
2.2.1 Figuras del nivel fónico.	40
2.2.2 Figuras del nivel morfosintáctico.	47
2.2.3 Figuras del nivel léxico-semántico.	56
2.3 Efectos retóricos.	69
2.4 Metáforas.	74
3. PERFORMANCE.	77
3.1 El concierto.	80
3.2 El performer.	82
3.2.1 Signos de la lengua.	82
3.2.1.1 Signos lingüísticos.	82
3.2.1.2 Signos paralingüísticos.	84
3.2.2 Los signos cinéticos.	88
3.2.2.1 Signos mímicos, gestuales y proxémicos.	88
3.2.2.3 Aspecto del performer.	90
CONCLUSIONES.	96
BIBLIOGRAFÍA.	98
ANEXO.	100

a Kar..

INTRODUCCION.

La expresión “lirica popular” es amplia, la forman dos palabras con significados diversos. Por un lado, la “lirica” alude esencialmente a la música, a la poesía, a la declamación y al canto.

El *Diccionario de Filosofía* define el concepto lírica del siguiente modo, “Lo que da coherencia y unidad a la intuición –dice Croce- es el sentimiento: la intuición es en verdad tal sólo porque representa un sentimiento y sólo por el de él pueden surgir [...] Ética y lírica, o drama y lírica, son divisiones escolásticas de lo indivisible: el arte es siempre lírico, o sea ética y dramática del sentimiento.”¹

Por otro lado, el concepto “popular” expresa algo relativo al pueblo y a su tradición.

Si queremos indagar sobre estos dos términos como un todo, debemos hacerlo con cautela y reserva; asimismo, necesitamos tener presente, aunque sea en forma sucinta, las afirmaciones que han propuesto los expertos en lírica popular hispánica, entre ellos, Ramón Menéndez Pidal es uno de los más reconocidos, él afirma, “Toda obra que tiene méritos especiales para agrandar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es popular”.²

Menéndez Pidal no sólo define el carácter elemental de la obra popular, sino que va más allá, y ahonda en su proceso de creación:

La poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y les inclina a un género propio del pueblo”.³ Y líneas más abajo puntualiza respecto a la balada, “Para mí, pues, la balada tradicional no excluye la cultura literaria, sino que al contrario, su florecimiento presupone la colaboración de artífices cultos.”⁴

¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 666

² Ramón Menéndez Pidal, *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1957, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

El compositor que estudio aquí: Juan Gabriel, es popular, por la estética poética y por la corriente musical o lírica que subyace en sus composiciones, tales como la estructura versal y el vocabulario no especializado, así como por su extenso público receptor, hispanohablante en su mayoría; por otro lado, Juan Gabriel proviene de extracción social baja, lo que incide tanto en sus composiciones, como en la aceptación o rechazo del público.

Otras consideraciones importantes son la temática y la estética de las composiciones de nuestro autor, porque poseen diversos elementos heredados de una tradición de la lírica hispánica; más otros muchos que no lo son. La lírica popular juangabrielista hereda otras corrientes líricas de diferente procedencia. El siglo XX en cuanto a la lírica, ha sido testigo de cruces, mescolanzas y préstamos de corrientes poéticas y musicales.

En resumen, cuando hablamos de lírica popular nos referimos al conjunto de obras líricas que pertenecen no sólo a una tradición hispánica, sino una corriente multicultural que es conocida por muchas personas tanto de una localidad determinada como de varios lugares.

Advertimos al lector que, cuando nos referimos al concepto “cultura,” prescindimos de términos simplistas que obstaculicen su definición.

El término “cultura” es demasiado vasto, por eso nos apoyamos en la definición del antropólogo García Canclini:

[...] cultura suele ser una determinada esfera de la realidad social, constituida por conocimientos, percepciones, actitudes y valores, pero sin problematizar su relación con otros aspectos de la realidad social tales como la conducta observable o los resultados de la intervención humana en la naturaleza.⁵

Por otro lado, el *Diccionario de Filosofía* de Abbagnano nos permite profundizar en su significado:

[...] la formación del hombre, su mejoramiento y perfeccionamiento. [...] el producto de esta formación, esto es, el conjunto de los modos de vivir y de pensar cultivados, civilizados, pulimentados a los que se suele dar también el nombre de civilización.⁶

⁵ José Manuel Valenzuela Arce, (coord). *Los estudios culturales en México*, FCE, 2003. p. 106.

⁶ Abbagnano, Op. cit., p. 255.

Otra aproximación respecto al significado de “cultura” la hallamos en los ensayos de Octavio Paz:

[...] cultura es una palabra que tiene diversas y contradictorias acepciones. La palabra es de origen agrario: cultivar la tierra significa labrarla, trabajarla para que dé frutos. Cultivar el espíritu o cultivar un pueblo significa labrarlos para que den frutos.⁷

⁷ Octavio Paz, *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Seix Barral, México, 1984. p. 68.

Es tirano fuero injusto
dar a la razón de estado
jurisdicción sobre el gusto.
(Juan Ruiz Alarcón)

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Fueron diversas las causas que nos motivaron para la realización del presente trabajo. Las más importantes, fueron, por un lado, advertir la escasez de estudios y análisis literarios no sólo sobre la obra de Juan Gabriel en particular, siendo uno de los cantautores mexicanos más reconocidos a nivel mundial, sino de la música pop en lengua española. Al respecto, Gómez Capuz explica:

Las canciones de música pop constan de música y -aunque se olvide con frecuencia- también de letra. Parece que este segundo componente no es tenido en cuenta, quizá por la escasa calidad y banalidad de muchas letras, quizá porque buena parte de la música moderna nos llega cantada en otras lenguas. Sin embargo, las letras de las canciones de música pop existen y pueden ser un elemento importante para todo tipo de estudios interdisciplinarios, bien sean de carácter sociológico y etnológico (los cuales tratan de extraer de ellas una serie de valores éticos y sociales, una especie de centros de interés de la generación joven en el período 1975-2000), bien sean de carácter estético y literario (los cuales analizan estas letras como artefacto estético, poseedor de artificios retóricos y características propias de la función poética).⁸

A la escasez de análisis sobre la música pop o la lírica popular en lengua española habremos de sumar la poca calidad de los mismos y su reciente aparición. Por ello, Gómez Capuz explica:

Las letras de música pop español apenas han sido objeto de estudio, a pesar de ser un elemento abordable desde diversos enfoques interdisciplinarios: sociología, modas, estética, literatura y lenguaje. En este sentido, una breve búsqueda por internet nos ofrece una amplísima red de enlaces sobre la relación entre poesía y rock en el ámbito anglosajón, así como numerosas publicaciones en el ámbito italiano y brasileño, bastante menor en el pop hispanoamericano y catalán, y casi nulo para el pop español peninsular.⁹

Otra de las razones que nos motivaron fue, por un lado, reconocer que las composiciones juangabrielistas contienen recursos retóricos de los niveles

⁸ Gómez Capuz, Juan. "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español". *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, s/Tomo, núm. 17 (2004), pp.49.

⁹ Ibid. p.3.

fonético, morfosintáctico, léxico-semántico y metafórico; por el otro, advertir que en el performance que Juan Gabriel ejecuta en el Palacio de Bellas Artes en mayo de 1990, existe una mezcla de géneros literarios, de funciones de la comunicación y, por supuesto, de recursos retóricos.

JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS.

Nuestro *corpus* se nutre de de dos fuentes. La primera es la grabación audiovisual en formato DVD del *Concierto en Bellas Artes* del nueve de mayo de 1990, cuando Juan Gabriel tenía cuarenta años y había vendido millones de discos en México, Argentina, Ecuador, Venezuela, España, Estados Unidos, etc. Hay que tener presente que no es usual hallar cantautores o en general mexicanos con tanta popularidad dentro ni fuera del país. Además es relevante considerar la cantidad de personas que lo presenciaron, los miles de seguidores que estuvieron en las inmediaciones durante el espectáculo, y la gente que vio la grabación audiovisual. Puede afirmarse, entonces, que esa representación fue un hito en la historia de la lírica popular mexicana.

Otra de las características que distinguen al concierto de Juan Gabriel es el propio Palacio de Bellas Artes. Esta localidad por lo general se emplea para conciertos sinfónicos, óperas, obras de teatro y otros eventos que tienen un carácter cultural más o menos ajeno a la música popular.

Además en la actualidad encontramos numerosos sitios en internet que nos permiten corroborar las reproducciones audiovisuales de aquella representación en la que fueron interpretadas por Juan Gabriel y por la Orquesta Sinfónica de México, treinta y tres de sus obras. Cabe señalar que ciertas composiciones muy conocidas de este artista, fuese por intereses comerciales, por la duración del espectáculo o por alguna otra razón difícil de determinar no se representaron.

A continuación enlistamos las composiciones que se interpretaron en Bellas Artes en el año de 1990, por orden de aparición durante el mismo:

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 1. No discutamos. | 12. Se me olvidó otra vez. |
| 2. Mi fracaso. | 13. La muerte del palomo. |
| 3. Adiós, amor, te vas. | 14. Me nace del corazón. |
| 4. Yo te perdono. | 15. No vale la pena. |
| 5. Yo no nací para amar. | 16. Caray. |
| 6. No tengo dinero. | 17. No les vaya a suceder. |
| 7. Me he quedado solo. | 18. La diferencia |
| 8. No se ha dado cuenta. | 19. Inocente pobre amiga. |
| 9. Buenos días. | 20. Te lo pido por favor. |
| 10. Amor del alma. | 21. Amor eterno. |
| 11. Ya lo sé que tú te vas. | |

22. Hasta que te conocí.
23. Ya no me vuelvo a enamorar.
24. Yo no nací para amar.
25. Quédate conmigo esta noche.
26. Tenías que ser tan cruel.
27. De mí enamórate.
28. Mi más bello error.

29. Querida.
30. Debo hacerlo.
31. La más querida.
32. Lo pasado, pasado.
33. Viva México.

La otra fuente que completa el *corpus* son las composiciones que aparecen en el disco *El alma musical de Juan Gabriel*, publicado en el año 2000. Este disco es de vital importancia porque reúne diecinueve composiciones que también se interpretaron en el Concierto en Bellas Artes, así como otras dieciséis que han tenido mucha popularidad por figurar en otros discos de Juan Gabriel o en otros de distintos artistas.

A continuación, nos limitamos a enlistar las dieciséis composiciones que no figuran en el Concierto en Bellas Artes. En caso de no ser interpretadas por Juan Gabriel colocamos al lado de cada composición el nombre del intérprete.

- | | |
|---|---|
| 1. Abrázame muy fuerte. | 9. Eternamente agradecido |
| 2. Así fue (Isabel Pantoja). | 10. He venido a pedirte perdón. |
| 3. Aunque te enamores | 11. Mañana (Cristian Castro). |
| 4. Cómo, cuándo y por qué
(Lorenzo Antonio). | 12. No me arrepiento de nada
(Estela Núñez). |
| 5. Con tu amor. | 13. Pero qué necesidad. |
| 6. Costumbres (Rocío Dúrcal). | 14. Siempre en mi mente |
| 7. El día que me acaricies
lloraré (Nelson Ned). | 15. Te propongo matrimonio. |
| 8. El Noa Noa. | 16. Una alma en pena (Lucía
Méndez) |

En suma, el *corpus* para el análisis temático, métrico, retórico y trópico lo constituyen las cuarenta y nueve composiciones por escrito del disco en audio *El alma musical de Juan Gabriel* (2000) y *El Concierto en Bellas Artes* (1990); El *corpus* para el análisis del performance sólo se asentó en la grabación audiovisual en formato DVD del *Concierto en Bellas Artes* en 1990.

Por último, cabe afirmar que este *corpus* constituido por casi cincuenta composiciones no contiene en forma definitiva las obras más exitosas o populares de Juan Gabriel, puesto ha escrito más de mil quinientas composiciones. Sin embargo, el grueso de este *corpus* recoge la mayoría de las recopilaciones más sobresalientes de su trayectoria discográfica.

METODOLOGÍA.

El presente análisis literario no pretende constituirse en una disección o clasificación categórica del *corpus*, sino más bien ser un medio para observar y estudiar algunos elementos literarios de un considerable número de composiciones juangabrielistas y de su performance en Bellas Artes en 1990. Este análisis se divide en cuatro pasos a saber:

Primero resolvimos seleccionar dos de los discos más representativos o exitosos en la trayectoria de Juan Gabriel. De ahí resultaron: *El alma musical de Juan Gabriel* y *El Concierto de Juan Gabriel en Bellas Artes*. Se tomaron en cuenta las composiciones que se repiten en ambos discos. El sitio oficial en internet de Juan Gabriel ¹⁰ alberga todas las composiciones por escrito que investigamos. Asimismo, diversos libros de *Guitarra fácil* fueron de gran ayuda.

Una vez finalizada la transcripción comenzamos a analizar los aspectos métricos para la clasificación y posterior análisis de la temática. El libro *Lingüística y poética*¹¹ de Roman Jakobson nos permitió reconocer aspectos lingüísticos y poéticos que se relacionan en la temática.

Después del análisis temático se principió el análisis de las particularidades métricas. El *Manual de métrica española*¹² de Antonio Quilis y el *Diccionario de retórica* de Helena Beristáin¹³ nos permitieron identificar, sobre todo, rasgos métricos como la acentuación versal que no tiene un patrón definido, las clases de rima que dominan en las composiciones, el tono de los versos y el número de sílabas promedio por verso.

Una vez finalizado el análisis de las particularidades métricas, se inició el análisis de las figuras retóricas del nivel fónico. En esta parte del análisis El *Diccionario de retórica y poética*¹⁴ de Helena Beristáin y *Lingüística y poética*¹⁵ de Jakobson nos auxiliaron considerablemente.

¹⁰ Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/>

¹¹ Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1988.

¹² Antonio Quilis, *Manual de métrica española*, .ed., Ariel, Barcelona, 2004.

¹³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª.ed., Porrúa, México, 2003.

¹⁴ *Idem*.

El análisis retórico de las figuras del nivel fónico se comenzó de lo general a lo específico, esto es, primero se detectaron los elementos más elementales, como las aliteraciones. Como dijimos más arriba, el análisis de los aspectos métricos fungió como puente porque hay una estrecha relación entre la rima, el acento y el tono por un lado y las figuras del nivel fónico, como las aliteraciones, las similitudes y las paronomasias; por otro, sin duda, es prácticamente imposible que en las composiciones líricas no aparezca esta clase de figuras.

Al realizar el análisis de las figuras retóricas del nivel fónico, el *Diccionario de Retórica* nos brindó un sólido apoyo. Primero organizamos las figuras que por lo menos se presentaran una vez en cada composición de nuestro *corpus*. Seleccionamos finalmente sólo aquellas figuras que aparecieran como mínimo en dos ocasiones en cada composición.

Para efectuar el análisis de las figuras retóricas del nivel morfo-sintáctico se emplearon básicamente los mismos criterios, esto es, al principio contemplamos las figuras más recurrentes y después seleccionamos aquellas que por lo menos hallásemos dos veces.

En cuanto al análisis de las figuras del nivel léxico-semántico, como éstas pertenecen a un nivel que podríamos denominar abstracto, además del *Diccionario de Beristáin*, la página de internet Cervantes Virtual,¹⁶ nos permitió hallar ensayos que ahondan en el sentido de las figuras retóricas, sobre todo, la paradoja y la antítesis, así como los libros *Conjunciones y disyunciones*¹⁷ y *El mono gramático*¹⁸ de Octavio Paz y ciertas composiciones poéticas de Sor Juana reunidas en el libro *Sor Juan Inés de la Cruz*.¹⁹

El criterio para la selección de las metáforas fue menos riguroso cuantitativamente, debido a la considerable discrepancia entre el número de figuras retóricas de los tres niveles y la cantidad de metáforas que detectamos en nuestro *corpus*, siendo éstas mucho menos frecuentes. Quizá este

¹⁵ Jakobson, Op. cit.

¹⁶ Cervantes virtual, disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/>

¹⁷ Octavio Paz. *Conjunciones y disyunciones*, Planeta, México, 1991.

¹⁸ Octavio Paz, *El mono gramático*, Seix Barral, México, 1975.

¹⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía, teatro y prosa*, Porrúa, México, 2000. p. 36.

fenómeno se deba a una estilística que favorece más los recursos retóricos que los metafóricos.²⁰

Por último, para el análisis del “performance”, los análisis hechos en los capítulos anteriores, así como las clasificaciones de *Semiótica del teatro* de Erika Fischer,²¹ importantes estudios semióticos de diferente índole tales como *Cultura popular y sexo de los Ángeles* de Gustavo Geirola²², *Social Semiotics* “Construction of identity in Michael Jackson’s Jam” de Radan Martinec²³ nos proveyeron observaciones pertinentes.

Antes de iniciar propiamente este análisis es importante señalar que no profundizamos en aspectos de la lírica popular a través de la Historia de México; tampoco se ahondó en cuestiones de sociología mexicana, ni en estudios psicológicos acerca del compositor en cuestión, ni en ensayos sobre la educación sentimental en nuestro país; tampoco incluimos nociones de musicología como notaciones musicales o pentagramas.

²⁰ César Becerril Tesis “Análisis poético: Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel” UNAM Facultad de Filosofía y Letras. México, 2007

²¹ Erika Fischer, *Semiótica del teatro*, ed., Arco/Libros, Madrid, 1999.

²² Geirola, art. cit.

²³ Radam Martinec, “Construction of identity in Michael Jackson’s Jam”, *Social Semiotics*, Tomo X, núm. 3 (2000), pp. 313-329.

1. TEMÁTICA DE LAS COMPOSICIONES JUANGABRIELISTA.

Durante los últimos años, así como se han realizado múltiples clasificaciones acerca de las diferentes líricas en lengua española, se han hecho también estudios que resumen sus asuntos más representativos. Sin embargo, vale la pena decir que no es posible ser concluyente, sin ser arbitrario.

A pesar de todo, las clasificaciones del *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk nos orientó respecto a algunos tópicos. Las coplas de esta obra están organizados en cinco tomos: “Coplas de amor feliz”²⁴, “Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor”,²⁵ “Coplas que no son de amor”,²⁶ “Coplas varias y varias canciones”²⁷ y “Antología, glosario, índice.”²⁸ Estos tomos a su vez se dividen en varios subtemas. Por las características del trabajo presente nos limitamos únicamente a enumerar dichos tomos y, sobre todo, a considerar estas clasificaciones sumariamente, puesto que a comparación de las clasificaciones del *Cancionero folklórico* nuestra clasificación es muchísimo menor y su creador es un solo compositor.

1.1 El amor.

Existen diferentes acepciones para el término amor. Las definiciones del *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano nos orienta de algún modo: “la relación entre los sexos, cuando esta relación es selectiva y electiva y se halla acompañada, por lo tanto, por la amistad y por efectos positivos (solicitud, ternura, etc.);”²⁹ sin embargo, es un término profundamente polisémico. Nos limitaremos a decir que, a través de la Historia, diferentes culturas han concebido una o varias ideas acerca del amor, entre ellas los antiguos griegos, romanos, judíos, cristianos, provenzales, españoles y precolombinos.

²⁴ Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México*, .ed., Colmex, México, 1975.

²⁵ Frenk, *op. cit.*, 1977.

²⁶ Frenk, *op. cit.*, 1977. 1982.

²⁸ Frenk, *op. cit.*, 1982.

²⁹ Abbagnano, *op.cit.*, p. 55.

Además, durante los últimos cinco siglos o aun más atrás, surgieron escuelas literarias, filosóficas, psicológicas y científicas; corrientes artísticas y musicales; movimientos de diversos tipos como religiosos, económicos, teatrales, literarios y filosóficos que también subministraron nociones del amor.

El amor cortés resume una nueva formulación del amor en Occidente, como lo establece Parker: “Amor cortés constituye un término de gran amplitud, que cubre desde la poesía trovadoresca hasta las novelas de caballería, el dulce stil nuovo, Petrarca e incluso la influencia de éste en el Renacimiento”.³⁰

En suma, para conocer a cabalidad este concepto, debemos, por un lado, reflexionar aunque sea brevemente sobre cómo distintas lo han empleado y, por el otro, -y esto es sumamente importante- advertir qué connotación del amor pervive actualmente. A continuación algunas líneas de Alexander A. Parker en torno a la concepción actual del amor:

Cualquiera que sea la moda dominante en nuestros días, el amor y el idealismo se han visto íntimamente asociados en lo filosófico desde Platón, y en lo literario sobre todo en el surgimiento del amor cortés. La moda actual es la de ridiculizar abiertamente cualquier ideal, o minimizarlo ignorándolo.”³¹

Ahora bien, después de analizar nuestro corpus, concluimos que, el amor es el eje temático de este *corpus*, por tanto, su presencia literal, sea a modo de epíteto dirigido principalmente en segunda persona, sea como sustantivo que engloba sentimientos de una persona o hacia otra, como lo vemos en algunos títulos como *Adiós, amor, te vas; Amor eterno; Con tu amor; Yo no nací para amar; No me vuelvo a enamorar*, etc; por el otro, es un concepto polisémico que subyace implícita o explícitamente en la mayoría de las composiciones, como lo observamos en diversos fragmentos, “Debo hacerlo todo por amor” en *Debo hacerlo*; “Lo único que tengo es amor para dar” en *No tengo dinero*; “Amor yo nunca del dolor he sido partidario” en *Abrázame muy fuerte*; “y ese tonto que te quiere y que se enamoró de ti”; en *Inocente*

³⁰ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, .ed., Cátedra, España, 1986., p. 22.

³¹ *Ibid.*, pp. 20-21

pobre amigo; así como en otros muchos pasajes más de distintas composiciones.

No obstante, es difícil establecer una temática definitiva, sobre todo, tratándose de obras líricas, pues sus factores y elementos constitutivos son de naturaleza tan diversa que su complejidad engloba a las composiciones poéticas, tanto como a las obras musicales. En consecuencia, analizar e incluso categorizar satisfactoriamente es tarea compleja. Además las obras líricas son hasta cierto punto resistentes a las clasificaciones y a los juicios de valor.

Por otro lado, es significativo enfatizar lo ambiguo e incluso lo paradójico de las composiciones juangabrielistas de este *corpus*, puesto que existen sentimientos e ideas que, por decirlo de algún modo, compiten entre sí, de ahí la dificultad de reconocer cuál es el más sobresaliente. Por ejemplo, *Querida* en principio es una composición del amor obstaculizado, pero también podría ser del amor desdichado. A esta ambigüedad, se suma un sentimiento de índole relativamente distinta al amor, la soledad.

1.1.1 Amor feliz.

Esta clasificación que pretende ser compendiadora alberga composiciones en que, más allá de tratarse del amor feliz, -pues no lo sabemos a ciencia cierta- el yo lírico asume su enamoramiento y no hay razones suficientes para afirmar que no sea correspondido. Este grupo se integra por *Amor del alma*; *Me nace del corazón*; *Te lo pido, por favor*; *Lo pasado, pasado*; *El día que me acaricies, lloraré*; *Te propongo matrimonio*; *Caray* y *Con tu amor*.

Por la brevedad propia de esta tesis, no ejemplificaremos todas las composiciones; sólo nos limitamos a mostrar algunos fragmentos. Asimismo a lo largo de este trabajo, las abreviaturas que emplearemos para señalar el disco en que se publicaron la composición son, BA si se encuentra en el DVD de *El concierto en Bellas Artes* y AM si se trata de una composición del disco *El alma musical de Juan Gabriel*.

Tengo en la vida por quien vivir
amo y me aman,
ya nunca más estaré
solo y triste otra vez,
es el ayer, ya olvidé

(BA. AM., Lo pasado, pasado)

Por supuesto, este agrupamiento de composiciones no diferencia el mayor o menor grado de felicidad, ni el tono de alegría o tristeza específico que subyace en cada uno de sus versos, porque existen diferencias peculiares. Por ejemplo en *Te lo pido, por favor* y *Lo pasado, pasado* además del amor se percibe la idea de gratitud, que se expresa vigorosa y casi angustiosamente:

Cómo te puedo pagar
todo lo que haces por mí,
todo lo feliz que soy,
todo este grande amor.

Solamente con mi vida,
ten, mi vida
te la doy.

(BA., *Te lo pido por favor*)

Pido un aplauso para el amor
que a mí ha llegado,
mil gracias por tanto
y tanto amor;
vivo enamorado,
y me he enamorado,
que feliz estoy.

(BA. AM., *Lo pasado, pasado*)

Las composiciones *Con tu amor*, *De mí enamórate* y *Pero qué necesidad* también entrañan ideas sobre la desdicha. La razón por las que pertenecen también a la clasificación de las composiciones del Amor feliz es que los rasgos positivos o alegres son más dominantes que los negativos; otros muchos aspectos retóricos que señalaremos en los capítulos siguientes, proporcionan a cada composición un carácter y un tono levemente alegre.

En suma, si el amor feliz es el subtema de esta clasificación, no necesariamente se encuentra un sentimiento positivo o alegre durante toda la obra. Es común que el yo lírico rememore pasajes negativos y aun tristes, pero que los contraponga con el amor feliz que siente actualmente. Por ejemplo, en con *Con tu amor*, el yo lírico se refiere a una segunda persona cuyo estado anterior al actual era triste, pero conforme se fue siendo amado, el estado presente se vuelve feliz:

Yo estaba solo,
vivía muy triste,
creía que nunca
iba a encontrar un amor.

(A.M., *Alma musical*)

Después el yo lírico narra un proceso y poco después, una culminación opuesta del sentir primero.

Y con tu cariño empecé a olvidar
y a olvidar y a olvidar mi dolor

Con tu amor, se fueron mi penas
y llegó, la felicidad, gracias a ti
no siento tristeza, ni dolor.
Hoy soy muy feliz.

(A.M., *Con tu amor*)

Un ejemplo similar ocurre en *Con tu amor*, en donde el yo lírico, primero es desdichado y después, feliz lo advertimos en *Caray*. La diferencia es que el destinatario es el desdichado.

Pero tú me abandonaste por ser pobre,
te casaste con un viejo que es muy rico.
Y lloré y lloré y lloré

Ahora soy yo, quién vive feliz,
formé un hogar, cuando te perdí

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.

(BA., *Caray*)

Adicionalmente, en esta misma composición encontramos rasgos métricos que, aunados al entretejido de la narración: traición, abandono, venganza soslayada, felicidad, etcétera, generan contradicciones. Esta mezcla de elementos paradójicos hace de esta y otras composiciones algo genuino. De tal manera hay obras que poseen elementos, mejor dicho, indicios para clasificarlas en la temática del amor feliz; sin embargo, los rasgos de los niveles fónicos y morfosintácticos procuraron más perspectivas que ahondaremos más en los capítulos posteriores.

Por otro lado, *El día que me acaricies lloraré* y *Cómo, cuándo y por qué*, no podrían ser composiciones plenamente del amor feliz, pero tampoco del amor infeliz, las colocamos en la primera clasificación porque el yo lírico asume decididamente su enamoramiento y, aunque no es todavía correspondido en el amor, conserva esperanzas de serlo.

Si tú quisieras dejarme
lo hubieras hecho
de una vez ya,
pero es que hasta tú comprendes
que es muy difícil a otro encontrar.

(AM., *El día que me acaricies lloraré*)

No debe insistir,
yo debo esperar,

ya me he enamorado
de ti, solamente de ti.

(AM., *Cómo, cuándo y por qué*)

Mira que el día que de mí
te enamores, yo
voy a ser feliz
y con puro amor
te protegeré

(BA. AM., *De mí enamórate*)

Pero qué necesidad,
para qué tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.

(AM., *Pero qué necesidad*)

Son pocas las composiciones de este *corpus* que pueden agruparse sin muchos reparos bajo la clasificación del amor feliz, constante en toda la composición. Una de ellas es *Te propongo matrimonio*.

Te propongo matrimonio,
te propongo que conmigo seas feliz,
que vivamos siempre juntos;
anda, di que sí.

(AM., *Te propongo matrimonio*)

En conclusión, en nuestro *corpus* es difícil hallar composiciones que muestren sólo rasgos “puros” del amor feliz; más parece favorecerse una cierta tensión entre el amor feliz y elementos negativos, de modo que tanto los efectos estilísticos como afectivos de las composiciones sean complejos.

1.1.2. Amor infeliz.

Este grupo integra la mayoría de las composiciones del *corpus* y puede dividirse en tres subgrupos.

1.1.2.1. Amor no correspondido, pero esperanzado

El primer grupo lo comprenden las composiciones del amor que no es correspondido, pero que aún rememora sucesos del pasado que fungen como bálsamo en medio de la desdicha, o bien, conserva, por mínimas que sean, esperanzas de un posible reencuentro, aunque éste no sea estrictamente amoroso. A continuación observamos fragmentos que destacan la esperanza.

Adiós, amor, adiós,
te vas,
si un día quieres tú
volver a mí,
regresa a casa
cuando quieras regresar.

(BA., *Adiós amor*)

¿Hasta cuando volverás
a mis brazos?, no lo sé
será una eternidad.

(BA., *Ya lo sé que tú te vas*)

Aunque te enamores
y te quieran mucho,
vivirás pensando
siempre, siempre en mí.

(AM., *Siempre en mi mente*)

sabes tú muy bien
que yo estoy
convencida,
de que tú no puedes,
aunque intentes olvidarme.

(AM., *Costumbre*)

Composiciones que resaltan bellos recuerdos, pero que más que alentar terminan exaltando rasgos que se subordinan al amor desdichado, son:

Me conformo, mi amor,
con saber, que a mi lado
fuiste tú muy feliz
aunque te olvides de mí.

(BA., *La más querida*)

Tú estás siempre en mi mente,
pienso en ti, amor,
cada instante.

(AM., *Siempre en mi mente*)

En el siguiente fragmento de *Yo te perdono* además de expresarse el recuerdo, también se enfatiza el no querer recordar.

Yo te perdono de veras
sin recordar, tu traición
para mí es la experiencia
más grande de mi amor.

Contigo, yo no lo niego
fui mucho, muy feliz
y ahora que sin ti yo vivo no puedo decir
que no, que no vale la pena, llorar más por ti.

(AM., *Yo te perdono*)

En suma, la esperanza y el recuerdo predominantemente de tipo nostálgico son las notas características de este grupo de composiciones integradas por *Adiós amor*, *Ya lo sé que tú te vas*, *Me he quedado solo*, *Debo hacerlo*, *Mi más bello error*, *Pero yo te perdono*, *La más querida*, *Siempre en mi mente*, *No me arrepiento de nada*, *Aunque te enamores* y *Costumbres*.

1.1.2.2 Amor desdichado y sin esperanza

Otro grupo de composiciones en las que el yo lírico, sea por el profundo dolor de una separación o por el desprecio del ser amado, se distingue por carecer de esperanza en futuros enamoramientos. Las composiciones son *Yo no nací para amar*, *La muerte del palomo*, *Mi fracaso*, *Hasta que te conocí*, *Se me olvidó otra vez*, *Mañana*, *No discutamos* y *Ya no me vuelvo a enamorar*, *Mi más bello error* y *He venido a pedirte perdón*. Algunos ejemplos de composiciones en que se advierte un intenso dolor ocasionado por otra persona o por falta de amor, son:

Pobrecito del palomo,
cansado está de sufrir
y mirando para el cielo a
a Dios le pide su muerte.

(BA., *La muerte del palomo*)

Adelante, proseguiré mi camino,
evitando, fracasar con otro amor
olvidando, todo lo sucedido
y perdonando, todo, sin rencor.

(BA. AM., *Mi fracaso*, Juan Gabriel)

Yo no nací para amar,
nadie nació para mí,
tan sólo fui un loco soñador, no más.

(BA., *Yo no nací para amar*)

Hasta que te conocí
vi la vida con dolor;
no te miento, fui feliz,
aunque con muy poco amor.

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

También en esta clasificación incluimos las composiciones que reflejan un yo lírico desilusionado, ofendido y desengañado, pero que no expresa falta de esperanzas. En este grupo reunimos *No les vaya a suceder* y *Tenías que ser tan cruel*.

olvida la experiencia,
perdona la insistencia
de haber estado amando
a un imposible amor.

(BA., *Mi más bello error*)

No me vuelvo a enamorar
porque esta decepción
me ha dejado un mal sabor,
me ha quitado el valor
de volverme a enamorar.

(BA., *Ya no me vuelvo a enamorar*)

1.1.2.3. Amor obstaculizado

Por último, las composiciones del amor obstaculizado se distinguen porque el amor entre dos personas, aunque no necesariamente de tipo erótico, también puede ser amor filial, no puede completarse por algún inconveniente como la muerte, el tiempo, el dinero, etc. En este grupo incluimos las obras *No tengo dinero*, *Amor eterno*, *Querida*, *No vale la pena*, *No se ha dado cuenta* y *Debo hacerlo*. A continuación algunos ejemplos:

Cómo quisiera
que tú vivieras,
que tus ojitos
jamás se hubieran
cerrado nunca

(BA., AM., *Amor eterno*)

No tengo dinero ni nada que dar,

lo único que tengo es amor para amar.
Si así tú me quieres, te puedo querer,
pero si no puedes, ¿ni modo que hacer?

(B.A., *No tengo dinero*)

1.2 A la vida.

En esta clasificación se consideraron *Buenos días, señor sol*; *Eternamente agradecido*; *El Noa, Noa*; *Que viva México*. En estas el yo lírico no habla del amor hacia una persona en concreto, sino hacia varias personas o a diferentes cosas. Por ejemplo, *Buenos días, señor sol* expresa sentimientos hacia la naturaleza, el amor y la felicidad.

Buenos días, alegría
buenos días al amor
buenos días a la vida
buenos días, señor sol

(BA., *Buenos días señor sol*)

Por otro lado, *Que viva México* y *Eternamente agradecido* remiten al cariño hacia una nación o una ciudad, mas no por ello aseveramos que estas obras sean composiciones patrióticas, pues aluden a otras muchas cosas.

Viva la música, viva la libertad
viva la tierra, viva el cielo
viva el mar, que viva el sol
viva la luna y vivan todas las estrellas!

(BA., *Que viva México*)

Oh Juárez, es mi ciudad es mi gente es Juárez
Juárez es siempre mi guía
mi tarde, mi noche, mi luna y mi sol

(AM., *Eternamente agradecido*)

1.3 La soledad

Después de varias indagaciones se advirtió que la soledad también es un tema recurrente en muchas composiciones de este *corpus*. Así, el sentimiento o la idea de soledad aparecen en *Amor eterno*; *Con tu amor*; *Me he quedado solo*; *Yo no nací para amar* y *La muerte del palomo*. Por supuesto, hay otras tantas en que no mencionan la soledad; sin embargo, por el carácter y el tono del discurso es posible llegar a inferirla:

prefiero estar dormido
que despierto,
de tanto que me duele que no estés.

(B.A., A.M., *Amor eterno*)

Ya lo sé que tú te vas,
que quizá no volverás,
que muy tristes hoy serán
mis mañanas si te vas.

(B.A., *Ya lo sé que tú te vas*)

Me he quedado solo, sin tus besos,
estoy solo triste, abandonado;
vida, tú eres todo lo que tengo,
me has dejado solo, estoy llorando
le he pedido al cielo que regreses, a mí.

(B.A., A.M., *Me he quedado solo*)

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.

(B.A., A.M., *Querida*)

Necesito un buen amor,
porque ya no aguanto más;
veo la vida con dolor,
quítame esta soledad.

Ay qué soledad, soledad.

Ay qué soledad, soledad.
Ay qué soledad, soledad.
Ay qué soledad.

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

Nunca volverás, paloma.
Triste está el palomar,
solito quedó el palomo
ahogándose entre sollozos.

(BA., *La muerte del palomo*)

Después de los ejemplos anteriores no es exagerado afirmar que la soledad es la segunda temática en importancia después del amor.

A modo de conclusión, si el amor como término, idea, sentimiento o temática lírica o dramática ha atravesado la historia de la literatura española expresándose, según Parker en “el lenguaje religioso del amor cortés en Castilla”³² en tiempos anteriores a los Reyes Católicos, en “el amor ideal y neoplatónico de Garcilaso”³³ en la época de Carlos V, en “el lenguaje humano del amor divino de San Juan de la Cruz”³⁴, en “el amor ideal y realidad humana” durante la Contrarreforma”³⁵, en “el amor ideal y la filosofía de la desilusión de Calderón y Quevedo”³⁶ cuando la Ilustración está en ciernes, ¿cómo habría de extrañarnos que sea también temática de nuestro *corpus*. En suma, el amor es un concepto amplio que contiene sentimientos diversos.

La temática de las composiciones de nuestro *corpus* son también una pequeña muestra de la diversidad del término amor en la lírica popular contemporánea. En esta vastedad no sólo encontramos subtemas, sino elementos que compiten entre sí creando paradojas.

La paradoja suscita cierta confusión y perplejidad, efectos cruciales para nuestro *corpus*. Por ejemplo, cuando el yo lírico refiere algo triste, casi de inmediato nos narra algo feliz; de la misma manera, una forma de sumergirnos de improviso en la tristeza es narrándonos previamente algún evento dichoso. A este fenómeno de lucha de contrarios hay que agregar que los sentimientos

³² Parker, *Op. cit.*, 25.

³³ *Ibid.*, 61

³⁴ *Ibid.*, 93

³⁵ *Ibid.*, 127

³⁶ *Ibid.*, 175

no cambian de positivo a negativo y viceversa, sino que se acumulan. De este modo, si el yo lírico canta algo positivo, pero posteriormente comenta algo desagradable, los sentimientos resultantes acaban siendo paradójicos y, si este fenómeno se repite, las paradojas se sumarán produciendo un mayor efecto emocional.

No hay que olvidar que el presente capítulo ahondó en la temática de nuestro *corpus*. En los siguientes capítulos se señalará y se destacará este fenómeno paradójico de las composiciones juangabrielistas, pero visto a través del análisis de los recursos retóricos de los diferentes niveles.

2. ANALISIS RETÓRICO.

2.1. Aspectos métricos.

Antes de iniciar el análisis retórico, creemos importante señalar algunos aspectos de la métrica de nuestro *corpus*, porque éstos nos ayudarán a entender mejor las figuras retóricas de los diferentes niveles. Por supuesto, la relación entre la rima, el acento versal y el cómputo silábico es estrecha. De hecho, puede afirmarse que son dos formas de explicar un mismo fenómeno.

El *Manual métrica española* de Antonio Quilis fue una de las herramientas más importantes para el estudio.

Algunos de los elementos más importantes de la métrica son los acentos y las rimas. Según Quilis, “Se dice que el acento es el alma de las palabras, pero también es el alma del verso. De la posición de las sílabas acentuadas depende gran parte de la belleza del verso y de la estrofa”³⁷ Cualquier alteración entre los acentos y las rimas repercute en la métrica de los versos y de las estrofas.

Por su parte, en la obra juangabrielista y en muchísimas obras líricas, la carga acentual de las palabras es distinta a la norma de acentuación de la lengua o de buena parte de la poesía lírica. Recuérdese que nuestro *corpus* está configurado para ser cantado y no recitado. Al respecto Quilis explica:

Los elementos (sílabas, acento, rima) que conforman el verso son esencialmente hechos de lengua. Por lo tanto, en este nivel, las palabras que fonológicamente son acentuadas, conservarán su acento en el verso, y las inacentuadas, seguirán siendo inacentuadas en el verso. Es decir, que, como primera norma, hay que tener en cuenta que el acento es totalmente objetivo y nos viene dado por las reglas de acentuación de la lengua.

[...]

Lo dicho en el párrafo anterior no es obstáculo para que el poeta pueda cambiar la situación acentual en alguna sílaba del verso; esta licencia se puede dar raramente, ya que por lo general hace perder belleza a la composición.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

Estas alteraciones afectan la rima y el cómputo silábico. No obstante, Quilis se refiere más a las composiciones líricas que son en esencia poéticas, y no tanto a las composiciones líricas que están más vinculadas a la música, pues ésta en ocasiones recurre a otros elementos armónicos y rítmicos que permiten al compositor colocar el acento en donde mejor le convenga y a favor de una melodía.

En las composiciones de nuestro corpus es básico detectar la colocación de los acentos de las sílabas tónicas, pero es más significativo, ubicar la carga acentual de los versos, porque ésta se vincula con el tono y con la melodía

A continuación algunos ejemplos sobre la acentuación versal en las composiciones de Juan Gabriel. Las sílabas átonas que sin embargo poseen acento versal en estas composiciones están resaltas con “negritas”:

	Metro	Acentos
A mis dieciséis	6	1,5
anhelaba tanto un amor que no llegó	13	1,3,5,8,10,12
siempre lo esperé	6	1,5
todos mis amigos se encontraban	10	1,3,5,7,9
en la misma situación.	8	1,3,5,7
Y después yo vi	6	1,3,5
cómo iban cambiando su manera de vivir.	14	1,3,5,7,9,13
todos con su amor	6	1,3,5
cada uno de ellos muy sonrientes, muy felices,	13	1,4,5,7, 9,12
menos yo.	4	1,3
	(BA., <i>Yo no nací para amar</i>)	
Ahora que te encuentras tan lejos de mí	13	2,6,9,12
comprendo lo mucho que te quiero mi amor	13	2,6,9,12
me siento tan cansado de pensar en ti	13	2,4,6,9,12
de preguntarme dónde estarás	10	2,6,9
	(B.A., A.M., <i>Me he quedado solo</i>)	

En las dos estrofas anteriores de *Yo no nací para amar*, la preposición “a”, el pronombre “se” y la conjunción “y” poseen acento versal. Este trastrocamiento enrarece la composición, aunque armoniza con su tono y ritmo interno.

Por otro lado, en *Me he quedado solo* también hallamos dos palabras acentuadas atípicamente, “pénsar” y “muchó”, pero gracias a ese trastrocamiento el tono de la composición se conserva armónico. Las

composiciones de nuestro *corpus* se rigen más por el tono, que por las reglas de acentuación del español que define como palabras átonas a las preposiciones, gran parte de las conjunciones y por supuesto, los pronombres átonos. Al respecto Quilis nos ofrece un listado:

- 1) El artículo determinado [...]
- 2) La preposición [...]
- 3) La conjunción [...]
- 4) Los términos de tratamiento [...]
- 5) El primer elemento de los compuestos [...]
- 6) Los pronombres átonos [...] ³⁹

La acentuación versal de nuestro *corpus* y la acentuación ordinaria de las palabras en lengua española en algunos casos es semejante, pero en otros no es la misma. Otro ejemplo de esta anomalía acentual es el siguiente:

	Metro	Rima	Acentos
No tengo dinero ni nada que dar,	12	A	2, 5, 8, 11
lo único que tengo es amor para amar.	12	A	2, 5, 8, 11
Si así tú me quieres, te puedo querer,	12	B	2, 5, 8, 11
pero si no puedes, ¿ni modo qué hacer?	12	B	2, 5, 8, 11
			(BA., AM., <i>No tengo dinero</i>)

En *No tengo dinero* el número de sílabas métricas de los versos anteriores es 12, asimismo, el lugar de las sílabas acentuadas en cada verso 2,5,8,11 corresponden también a los otros versos. Para lograr esta regularidad se trasladó el acento de algunas palabras. En el segundo verso la proparoxítona “único” se modificó a paroxítona, con esto se logró crear sinalefa: “lo-único”. Similarmente, en el cuarto verso, la paroxítona “pero” se cambió por oxítona: “peró”. A este recurso de retardamiento de la situación del acento se conoce con el nombre de diástole y Quilis lo define del siguiente modo, “Si retrasa la situación del acento, el fenómeno se conoce con el nombre de *diástole*”⁴⁰ A continuación otra muestra significativa de anomalía entre versos respecto al acento versal en las composiciones juangabrielistas.

	Metro	Rima	Acentos
Cuando tú estás conmigo	7	a	1,4,6

³⁹ Ibid., pp. 23-24

⁴⁰ Ibid., p.29.

es cuando yo digo	6	a	2,4
que valió la pena todo,	8	b	3,7
todo lo que yo he sufrido.	8	a	1,5,7
No sé si es un sueño aún	8	c	2,5,7
o es una realidad	8	d	2,5
pero cuando estoy contigo	8	a	3,5,7
cuando digo	5	a	2,4
que este amor que siento	6	e	1,3,5
es porque tú lo has merecido.	9	a	25,7

(AM., *Abrázame muy fuerte*)

Nótese el encabalgamiento entre los versos anteriores, “Cuando tú estás conmigo” y “es cuando yo digo”; así como entre “que este amor que siento” y “es porque tú lo has merecido”. Además, los versos de las tres estrofas anteriores algunas veces concuerdan entre sí, pero otras tantas no lo hacen. Esta irregularidad se debe en parte a la diferencia métrica entre los versos. Sin embargo, esto no quiere decir que la estrofa en su conjunto no armonice, más bien el acento y el tono se relacionan de tal modo, que, aunque no exista una regularidad o simetría acentual o silábica semejante a *No tengo dinero*, ello no implica que la composición sea forzosamente disonante. Asimismo, otro factor esencial acerca del análisis acentual en esta composición en particular es que las primeras tres estrofas son menos regulares respecto a sus acentos versales que las siguientes dos, que guardan más simetría aunque no completamente exacta, como lo observamos a continuación.

	Metro	Rima	Acento
Abrázame, que el tiempo pasa	9	a	2, 6, 8
y él nunca perdona,	6	b	2, 5
ha hecho estragos en mi gente	8	c	2,6,8
como en mi persona.	6	b	3, 5
Abrázame, que el tiempo es malo	9	d	2, 6, 8
y muy cruel amigo,	6	e	2, 5
abrázame, que el tiempo es oro	9	f	2,6,8
si tú estás conmigo.	6	e	2, 5

(AM., *Abrázame muy fuerte*)

Los acentos versales en esta composición se caracterizan por ser irregulares en las tres primeras estrofas iniciales y más regulares en las dos estrofas siguientes que funcionan de estribillo. Este mismo modelo se repite a lo largo de toda la composición, de tal manera, que *Abrázame muy fuerte* tiene

acentualmente un sello peculiar. Más adelante analizaremos otros rasgos fónicos pero dentro de las figuras retóricas que están relacionados con este extraño patrón de los acentos versales.

En las composiciones juangabrielistas la rima es uno de sus aspectos más importantes. Del mismo modo en que el acento se relaciona con el metro, la rima se relaciona con el acento, con el tono de los versos y sobre todo, con el timbre. El Quilis afirma, “Lo importante en la rima es la percepción de igualdad de timbre: es por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica.”⁴¹ Existen diferentes clases de rima:

Para la clasificación de la rima hay que tener en cuenta tanto su timbre como su cantidad [...] En cuanto a su timbre, que es el elemento más importante, la rima puede ser total o parcial. [...] La rima total es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada⁴²

En algunos casos encontramos en las composiciones de este *corpus* versos sin rima, pero si se observa y si se escucha detenidamente, las rimas son internas.

También es valioso detectar los efectos que se producen entre los elementos métricos mencionados y las figuras de los niveles morfosintáctico y léxico-semántico. El *Diccionario de retórica* explica los fenómenos que la rima produce del siguiente modo.

En suma, la rima es una metábola de la clase de los metaplasmos (ya que determina la selección de los elementos morfológicos de las palabras), aunque como Jakobson ha señalado, perturba igualmente la sintaxis, afecta al léxico y orienta al poeta en el sentido de hallazgos asociativos afortunados y originales. Se produce por adición repetitiva que se da en la regular recurrencia de dos o más unidades fónicas equivalentes.⁴³

A continuación señalamos algunas rimas en las composiciones juangabrielistas.

⁴¹ *Ibid.*, p.37.

⁴² *Ibid.*, p. 38.

⁴³ Beristáin, *Op.cit.*, p. 445.

No tengo dinero ni nada que dar,		Metro	Rima	Acento
lo único que tengo es amor para amar.		12	A	2,5, 8,11
Si así tú me quieres, te puedo querer,		12	A	2, 5, 8, 11
pero si no puedes, ¿ni modo que hacer?	12	12	B	2, 5, 8, 11
				(BA., AM., <i>No tengo dinero</i>)

La rima de la estrofa anterior es consonante.

Por otro lado, la rima asonante es la más empleada en las composiciones juangabrielistas. Veamos un ejemplo de rima parcial:

Ya he comprendido, que no quieres	12	Metro	Rima	Acentos
de mi vida nada ya		a	4, 8	
El día que quieras, puedes irte		8	b	3,7
para qué hacerte esperar		9	c	4,8
		8	b	3,5,8
				(BA., <i>Adiós amor te vas</i>).

En la estrofa anterior el segundo y cuarto verso tienen terminación oxítona, por tanto, se le suma una sílaba.

No hay que olvidar que tanto el número de sílabas como la acentuación versal también repercuten en el tono versal. Al respecto Quilis dice:

1. De la longitud del grupo fónico: cuanto más largo sea éste, tanto más bajo será el tono, y viceversa. De ahí que el endecasílabo impausado (el grupo fónico medio máximo) tenga un tono más bajo que el octasílabo y resulte, por lo tanto, más solemne, más ceremonioso; el hexasílabo, el heptasílabo y el octasílabo, por ser grupos fónicos menores, tienen un tono más alto, lo que los hace idóneos para composiciones populares, más ágiles y vivas.⁴⁴

Esta explicación de Quilis nos hace revalorar la relación entre acentuación versal, rima y timbre vocálico; asimismo es indispensable apuntar que dicha relación no es de paridad u homogeneidad, sino que se busca ante todo cierta armonía y por ella, incluso, se puede sacrificar la regularidad del acento versal o de la misma rima.

1	Aunque tú tengas, la culpa	Metro	Rima	Acento
	de toda mi soledad,	8	a	1,4,7
		8	b	4,7

⁴⁴ Quilis, *Op. cit.*, p.81.

sin ti aprendí tantas cosas,
entre ellas, perdonar .

8
7⁴⁵

c 4,7
b 2,4,6
(BA., *Yo te perdono*)

En la estrofa anterior, por un lado, en el primer verso, la palabra “aunque” posee carga acentual en su primera sílaba, no obstante es una conjunción y no debería llevar dicha carga, en cambio, en ese mismo verso, el pronombre “tú” no lleva carga acentual, lo cual es anómalo, ya que en español los pronombres son palabras acentuadas. Acerca de esto Quilis menciona, “Las palabras que en español siempre llevan una sílaba acentuado son: [...] el pronombre tónico, que funciona como sujeto o complemento con preposición”;⁴⁶ por otro lado, la preposición “sin” del tercer verso posee carga acentual, siendo esto, como se dijo más arriba, poco usual en el español; por último, en el cuatro verso, hay una pequeña pausa invisible gráficamente, pero perceptible en un sentido fónico -al modo como empleamos los signos “coma” o “dos puntos y seguido.” Esta clase de retardamiento es un tipo de pausa interna. Además en el discurso de los versos tercero y cuarto, se menciona a “ellas” como pronombre de las “cosas”. De ahí que al decir “entre ellas”, como solemos hacerlo en el habla común, puede presuponerse una pausa natural.

En suma, para que se produzca una rima con los versos anteriores, se empleó un enunciado que fuera capaz de retardar la frase “entre ellas” del verbo “perdonar”. Por ello, aunque se trate de un verso heptasilábo, parece octosilábo.

También en las composiciones juangabrielistas hallamos rima en eco y rima parcial. Quilis define estas dos clases de rima del siguiente modo, “La rima parcial es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada.”⁴⁷ Y más adelante apunta, “Un tipo especial de disposición de la rima es la llamada rima en eco o rima interna, que consiste en la repetición en el mismo o en el siguiente verso de los fonemas rimantes”⁴⁸

Un ejemplo donde topamos con rimas internas es el siguiente.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

	Metro	Rima	Acento
Te propongo matrimonio,	8	a	3,7
te propongo que conmigo seas <i>feliz</i>	11	B	3,7,9,11
<u>que vivamos</u> siempre juntos;	8	c	3,7
anda di, que <i>sí</i> .	6	b	3,5
Cásate conmigo, vida,	8	e	1,5,7
<u>realicemos</u> nuestros sueños tú y yo,	11	F	3,7,9,11
te propongo matrimonio;	8	a	3,7
anda, di, que <i>sí</i>	6	b	3,5

(AM., *Te propongo matrimonio*)

Si sólo observásemos el esquema de las rimas finales de los versos de las dos estrofas anteriores, podríamos decir que éstas no son tan regulares o simétricas, pero la rima no sólo es importante al final, también es esencial al principio del verso e incluso dentro de él. Asimismo, la rima puede estar esparcida por toda la composición. Además, los acentos versales juegan un papel esencial en la estrofa y, si bien no producen rima, sí cooperan en el tono y la armonía de la estrofa.

No hay que olvidar que en el segundo verso de la primera y segunda estrofa “te propongo que conmigo seas feliz”, para que forme un verso de once sílabas y para que rime más con los otros versos, fue necesario no reparar en el hiato de las palabras “seas” y “realicemos”, pronunciándolas como si fuesen diptongos.

Del mismo modo que en el ejemplo anterior, para que se adviertan las diferentes rimas internas, se destacan en “negritas,” “cursivas” y “subrayado”.

	Metro	Rima	Acento
Tú me sabes bien <i>cuidar</i> ,	8	a	1,3,5,7
tú me sabes bien <i>guiar</i> ,	8	a	1,3,5,7
todo lo haces muy bien, tú ,	8	a	1,3,5,7
ser muy buena es tu <i>virtud</i> .	8	a	1,3,5,7

(BA., *Te lo pido por favor*)

	Metro	Rima	Acento
Con el tiempo a ti también te abandonaron,	12	A	3,5,6,8, 12
y ahora vives infeliz y desgraciada,	12	B	1,3,7,11
muy sola y muy triste te dejaron	11	A	1,2,45,6,8,10
y sin dinero, sin él, sin mí,	10	B	1,2,4,6,7,8,9
sin nada, caray,	6	c	1,2,5
sin sin dinero, caray,	8	c	1,2,4,7
sin mí, sin nada.	5	b	1,2,3,4

(A.M., *Caray*)

Como en casi todas las composiciones líricas, la rima, el acento y el tono son elementos relacionados. Es difícil ejecutar un cambio en alguno de ellos sin que repercuta en los demás.

En las composiciones juangabrielistas, el acento versal lo poseen en ocasiones las palabras átonas, como conjunciones y preposiciones; asimismo, los pronombres y sustantivos, que son vocablos tónicos, pueden no tener acento en el verso. Estas modificaciones en cuanto al acento buscan en parte que el tono armonice en los versos y en la estrofa

También una característica persistente en el cómputo silábico de las composiciones juangabrielistas es que no necesariamente debe ser simétrico o regular. En los ejemplos anteriores observamos versos de más de ocho sílabas, pero que riman e incluso armonizan con otros versos más pequeños o más largos.

La irregularidad entre los versos de cada estrofa, esto es, que no hay paridad exacta entre el número de sílabas, la carga acentual y la rima, está presente en gran parte de las composiciones de nuestro corpus.

Es posible suponer que las composiciones juangabrielistas de la última década tienden más a favorecer más la carga acentual y el tono que la regularidad de la rima y el cómputo silábico. Sin embargo no alegamos que este modo de crear verso libre sea mejor o peor que el verso regulado, ni siquiera más evolucionado, simplemente es distinto.

En suma, la métrica en las composiciones juangabrielistas es variada. Si bien no afirmamos en forma categórica, que el tono y el acento versal son los elementos cruciales, sí reconocemos que éstos fungen como las herramientas que mejor nos pueden auxiliar en el aprecio de la métrica de nuestro corpus y, sobre todo, en el análisis de las figuras retóricas.

2.2 Recursos retóricos.

2.2.1 Figuras del nivel fónico.

Generalmente en las composiciones juangabrielistas la rima y el tono están ligados a ciertas figuras retóricas del nivel fónico, principalmente a la aliteración. Sobre ella, Helena Beristáin dice que es una, “Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más fonemas en distintas palabras próximas”⁴⁹. La aliteración es muy constante en todo nuestro corpus, porque al parecer, por medio de la reproducción de sonidos semejantes entre los diferentes versos, independientemente de lo que las palabras signifiquen, se mantiene un tono en la estrofa.

Incluso antes del esplendor de las antiguas culturas griegas y romanas, la aliteración era un recurso poético bastante empleado. Al respecto Álvarez-Pedroza explica:

Los gramáticos de la Antigüedad la definieron como *nimia assiduillas eiusdem hile-rae*. Posteriormente, se puso de relieve la aliteración ante todo como un recurso de descripción fónica de los sonidos de la realidad: éstas serían en realidad aliteraciones onomatopéyicas como la famosa de *Ennio at tuba terribili sonitu taratantara dixit* en la que se describe un sonido de trompetería.⁵⁰

Sin embargo, esta figura retórica no necesariamente entraña una onomatopeya, tal y como el mismo Álvarez-Pedrosa explica:

Pero es muy de notar que la aliteración no tiene por qué ser siempre descriptiva: como señala Hernández Vista - en Virgilio en el 90% de los pasajes en los que se puede identificar una aliteración, no hay descripción u onomatopeya; y esto mismo se puede aplicar a todas las otras tradiciones poéticas.⁵¹

⁴⁹ Beristáin, *Op.cit.*, p. 26

⁵⁰ Álvarez Pedroza-Núñez, Juan Antonio. “La aliteración como recurso retórico en las lenguas indoeuropeas”, Cuadernos de Filología. núm. 4, (1994)., p. 189.

⁵¹ *Idem.*

A continuación distintos ejemplos de esta figura retórica en las composiciones juangabrielistas.

Cómo **quisiera**
que tú vivieras
que tus ojitos

(BA., AM., *Amor eterno*)

En el caso anterior las sílabas “que” y “qui” además contienen vocales con cierta semejanza de timbre. En este sentido Quilis afirma que, “Se puede producir también una equivalencia de timbre vocálico entre /u/ y /o/ por un lado, e /i/ y /e/, por otro”.⁵²

Otras muestras de aliteración en las composiciones juangabrielistas son las siguientes:

Quiero sentir sus besos
sus manos **que** me acaricien
quiero comprobar **que** vivo
no **quiero** morir de amor
hasta **que** escuche su boca
decir **que** me **quiere** mucho

(BA., AM., *Me nace del corazón*)

También encontramos aliteración en la estrofa de arriba, pues existe afinidad entre fonemas consonánticos y entre el diptongo de la sílaba “quie” y de la sílaba “que”.

A continuación algunos ejemplos de aliteración con fonemas /o/ y /u/.

tú me sabes bien guiar
todo lo haces muy bien **tú**
ser muy buena es **tu** virtud

(BA., *Te lo pido por favor*)

También en *Te lo pido por favor*, el fonema /t/ se manifiesta nuevamente:

Solamente con mi vida
ten mi vida
te la doy

(BA., *Te lo pido por favor*)

⁵² Quilis, *Op.cit.*, p. 40.

Por las dimensiones del presente trabajo, me limito a mostrar solamente los ejemplos más sobresalientes de aliteración:

Querida
piensa en **mí** sólo un momento y **ven**
date cuenta que el tiempo es **cruel**
y lo he pasado yo sin **ti, ven, ven, ven, ven**

(BA., AM., *Querida*)

En el siguiente ejemplo, el fonema /t/ está presente unido a diferentes vocales, pero eso no significa que la aliteración no exista.

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.

[...]

Después, después, yo te olvidé,
y **te** perdoné, yo 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.

(BA., *Caray*)

Por último, pondremos un ejemplo de aliteración que a nuestro juicio es bastante representativo entre las composiciones juangabrielistas.

Vamos al **Noa Noa, Noa Noa**
Noa Noa, Noa Noa, Noa Noa,
Noa vamos a bailar.

Vamos al **Noa Noa, Noa Noa**
Noa Noa, Noa Noa, Noa Noa,
Noa vamos a bailar.

(AM., *El Noa Noa*)

La similicadencia es otra figura retórica del nivel fónico constante en la obra juagabrielista. Esta figura está íntimamente asociada a la aliteración y en general a la rima. Citamos algunas líneas del *Diccionario de retórica* acerca de la similicadencia.

Figura de dicción que ocurre cuando aparecen en una situación de proximidad diferentes verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o bien distintas clases funcionales de palabras de diferentes familias pero con terminaciones iguales o semejantes. En ambos casos la repetición de sonidos equivalentes produce un efecto similar a de la rima (consonante o asonante)⁵³

Algunos ejemplos de similicadencia en las composiciones juagabrielistas son:

Hasta que te **conocí**,
vi la vida con dolor,
no te miento **fui** feliz,
aunque con muy poco amo,
y muy tarde **comprendí**
que no te **debí** amar

(BA., AM., *Hasta que te conocí*)

En la misma composición, algunos versos abajo, también hallamos más casos de esta figura retórica:

Yo jamás **sufrió**
yo jamás **lloré**
yo era muy feliz
pero te **encontré**

(BA., AM., *Hasta que te conocí*)

Si la similicadencia se expresa en la similitud de los verbos conjugados, entonces, la función principal de esta figura será remitirnos al pasado, al presente, al futuro para enfatizar ya sea un sentimiento pasado o un estado latente.

Oh, oh, querida
ven a mí que **estoy sufriendo**,
oh **ven** a mí que **estoy muriendo**

⁵³ Beristáin, *Op.cit.*, p. 472.

[...]

por lo quieras tú más **ven**,
más compasión de mí tú **ten**

(BA. AM., *Querida*)

Me conformo mi amor
con **verte sonreír**
y con **verte pasar**
nada más, junto a mí.

(B.A., *La más querida*)

En el fragmento anterior de *Querida* podemos destacar verbos en gerundio que enfatizan un estado de ánimo no sólo actual, sino continuo y en cierto modo, más profundo.

Es usual que haya similicadencia en distintos grupos de verbos, esto es, que haya similicadencia en un grupo de verbos en infinitivo o en un grupo de verbos en futuro, tal como aparece en el ejemplo siguiente:

por **llorar**, por **llorar**, por **llorar**
ya no **puede ver**
ni **puede volar**
se acerca su muerte
está agonizando, de tanto **esperar**

[...]

Mirará hacia el cielo,
te **verá** volando,
te **dará** las gracias
por esos recuerdos
y al cruzar las alas
que te cobijaron,
ahogará sus sueños

(BA., *La muerte del palomo*)

Pero qué necesidad,
para qué tanto problema,
no hay como la libertad de **ser**, de **estar**, de **ir**,
de **amar**, de **hacer**, de **hablar**, de **andar**, así sin penas.

(AM., *Pero qué necesidad*)

La similicadencia es una figura retórica que por medio de la aproximación de algunos verbos conjugados, expresa principalmente acciones, sentimientos, posibilidades. Por ello, en las composiciones juangabrielistas, esta figura es hasta cierto punto fácil de hallar. A continuación señalamos similicadencia en verbos en subjuntivo que expresan posibilidad.

Quisiera que **volvieras** muy pronto mi amor
que **olvidaras** todo el pasado también

(BA., *Me he quedado solo*)

Son diversas las formas en que encontramos similitud en las composiciones de Juan Gabriel. Como vimos más arriba se expresan en gerundios, tales como:

Adelante, proseguiré mi camino
evitando, fracasar, con otro amor
olvidando, todo lo sucedido
y **perdonando**, todo, sin rencor

(BA., Juan Gabriel, *Mi fracaso*)

Perdona si te hago llorar
perdona si te hago sufrir
pero es que no **está** en mis manos
pero es que no **está** en mis manos
me **he enamorado**, me **he enamorado**, me enamoré.

(AM., *Así fue*)

En el siguiente caso observamos dos similitudes, la primera está constituida por un participio “pasado” y por un sustantivo homónimo “pasado”; la segunda por verbos en pasado que en cierto modo se desprenden del sustantivo que está más arriba, “pasado”.

Ya lo **pasado, pasado**
no me interesa
si antes sufrí y lloré
todo quedó en el ayer,
ya **olvidé**, ya **olvidé**
ya **olvidé**.

(BA. AM., *Lo pasado, pasado*)

La paronomasia es otra figura retórica del nivel fónico. *El Diccionario de Retórica* dice que es una “Figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (parlamento, parlero) en cuyo caso se llama parequesis, ya sea casualmente (adaptar, adoptar).”⁵⁴

En las composiciones juangabrielistas vemos esta figura incesantemente:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 392.

Nunca volverás **paloma**
triste está el **palomar**
solito quedó el **palomo**
ahogándose entre sollozos
pues ya no puede llorar

(BA., *La muerte del palomo*)

Pero qué necesidad,
para qué tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.

(AM., *Pero qué necesidad*)

el tiempo que he sufrido
por tu adiós.
Obligo a que te olvide
el **pensamiento**
pues siempre estoy **pensando**

(BA. AM., *Amor eterno*)

La paronomasia puede parecer una rima en eco y en algunos casos, lo es efectivamente:

Me nace del corazón
decirle que usted es mi **vida**
que no sé **vivir** sin usted
disculpe que se lo diga.

(BA., AM., *Me nace del corazón*)

Es más fácil **esperar** que tú me **quieras**,
a que **esperes** que algún día yo te vea...
Yo daría toda mi vida por mirarte,
mi muerte porque un día me **quisieras**.

(BA., *Amor del alma*)

te pido **yo, yo, ya, ya**
me quiero casar contigo

(AM., *Te propongo matrimonio*)

Es un alma en pena que va arrastrando **cadena**,
qué **condena**.
Es un grito, es un llanto,
es un alma en pena, que va arrastrando **cadena**,
qué **condena**.

(AM., *Un alma en pena*)

2.2.2 Figuras retóricas del nivel morfosintáctico.

Sobre la anáfora el *Diccionario de retórica y poética* de Beristáin menciona, “Figura de construcción porque afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas y con otras palabras.”⁵⁵

En las composiciones juangabrielistas esta figura la hallamos incesantemente, puesto se relaciona, en un extremo, con las figuras del nivel fónico; en el otro, con las figuras del nivel léxico-semántico.

que tú vivieras
que tus ojitos

(BA., AM., *Amor eterno*)

Siempre lo busqué, pero nunca pude encontrar ese amor
siempre lo esperé, y en todas partes que esperaba ese amor
nunca llegó
hoy mi soledad , cada vez más triste y más oscura pueden ver
hoy en esta edad aún me preguntan mis amigos

(BA., *Yo no nací para amar*)

necesito cuidados
necesito de ti

[...]

todo lo que haces por mí
todo lo feliz que soy
todo este grande amor

(BA., *Te lo pido por favor*)

La anáfora, a través de la repetición constante de una palabra o una idea, recrea y modifica la percepción y en último caso, el sentimiento que poseemos sobre el término repetido. En este sentido, las palabras que se repiten una y otra vez son revaloradas.

sin nada, caray,
sin sin dinero, caray,
sin mí, sin nada.

(BA., *Caray*)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

yo jamás sufrí
yo jamás lloré
yo era muy feliz
yo vivía muy bien.

(BA., AM., *Hasta que te conocí*)

que nunca volverás
que nunca me quisiste
se me olvidó otra vez
que sólo te que quise

(BA., AM., *Se me olvidó otra vez*)

Buenos días alegría
buenos días al amor
buenos días a la vida
buenos días señor sol

(BA., *Buenos días señor sol*)

Si nos remitimos al *Diccionario de retórica* para conocer la definición de hipérbaton encontramos lo siguiente, “Figura de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “*transmutatio*”) de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración.”⁵⁶

En ocasiones el hipérbaton se utiliza para facilitar la rima, pero también, si se maneja con originalidad, provoca novedad, extrañamiento o sorpresa. El hipérbaton está presente en varias composiciones juangabrielistas:

sintiendo estoy por usted

(BA. AM., *Me nace del corazón*)

solito quedó el palomo

(BA., *La muerte del palomo*)

que olvidarás todo el pasado **también**
que **arrepentido** estoy del ayer.

(BA., AM., *Me he quedado solo*)

De una chica
yo estoy enamorado

(BA., *No se ha dado cuenta*)

pero así que ser tendrá yo quisiera que jamás
pero mía usted no es.

(A.M., *Pero qué necesidad*)

No me dijiste y sin más nada

⁵⁶ Beristáin. *Op.cit.*, p. 256.

por qué no sé, pero **fue así**
así fue.

(AM., *Así fue*)

En otras ocasiones el hipérbaton es en cierto modo extremo, más evidente:

[...]
pero esta soledad debe no crecer
esta horrible soledad irse **debe de**

Y antes de que acabe con mi vida
debo halla una salida inmediatamente ya

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

Algunas veces el hipérbaton se muestra en los versos redundantes:

más compasión de mí tú **ten**

(BA., AM., *Querida*)

En las composiciones juangabrielistas el polisíndeton tiene la función de, por un lado, revalorar los términos enumerados o expresados; por el otro, colaborar con el ritmo y la melodía de toda la composición. El *Diccionario de retórica* afirma que se trata de una “Figura de construcción opuesta al asíndeton. Consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración.”⁵⁷

El polisíndeton suele presentarse en conjunciones o pronombres monosilábicos como “y” y “que”. Hay que recordar que los monosílabos son hasta cierto punto versátiles en las composiciones poéticas y líricas, pues por sus mismas dimensiones suelen ser más sencillo de ubicar en el verso.

y más blanco **y** más puro,
y más divino **y** más bello,
más divino **y** más humano

(BA., *Amor del alma*)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 403.

La redundancia no es propiamente una figura retórica, pero por su función en algunas obras poéticas y, en este caso, en las composiciones juangabrielistas, sí se considera recurso retórico. Beristáin dice que la redundancia es básicamente una “insistencia repetitiva del mismo significado en diferentes significantes total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza parafrástica”⁵⁸

Esta figura juega un papel interesante en las composiciones juangabrielistas, porque si en el proceso de comunicación el pronombre personal en primera persona del singular es recurrente, o sea, que el elemento de la comunicación predominante es el emisor, la función de la lengua predominante, además de la poética es la emotiva:

yo sabía de cariño de ternura

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

En principio, en el verso anterior la presencia del pronombre de la primera persona del singular no es necesaria para la comprensión de la idea. No obstante al enfatizar el sujeto, se le confiere mayor importancia.

Es usual observar la redundancia a través de diversas composiciones juangabrielistas. Como ya se dijo, no sólo se trata de inserción de palabras, sino de la expresión de diversas funciones de la comunicación.

[...] **Tú** eres la tristeza de mis ojos

tú eres el amor del cual yo tengo

(BA. AM., *Amor eterno*)

Cuando quieras **tú**
divertirte más
y bailar sin fin
yo sé de un lugar

(AM., *El Noa Noa*)

En los versos anteriores aparece el pronombre de la segunda persona del singular. Además, al ser pronombres monosílabos, facilitan su posición en el verso y en consecuencia, auxilian al compositor en la tarea de encontrar el tono y la rima adecuados.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 399.

Por otro lado, la redundancia también asegura la recepción cabal del mensaje, porque los ruidos, cierto automatismo del lenguaje y la presencia de algunas conjugaciones de verbos pueden suscitar confusiones. Por otro lado, esta figura retórica colinda con el pleonasma, porque según Beristáin éste se considera, “Figura considerada por unos retóricos de construcción, y por otros de pensamiento. Resulta de la redundancia o insistencia repetitiva del mismo significado en diferentes significantes total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones de naturaleza parafrásica.”⁵⁹

[...] y después **yo** vi. como iban cambiando
[...] Una soledad cada vez más triste y más oscura **yo viví**
[...] **yo** solía siempre decir:
Yo no nací para amar
(BA., *Yo no nací para amar*)

En el siguiente fragmento la redundancia es más extrema, en este sentido, por un lado, roza la aliteración; por el otro, se asemeja a la repetición que, según Beristáin es un, “Procedimiento retórico general que abarca una serie de figuras de construcción de discurso. Consiste en la reiteración de palabras idénticas”⁶⁰

Tú estás siempre en mi mente
pienso en ti amor cada instante
¿cómo quieres **tú** que te olvide si estás **tú**?
siempre **tú, tú, tú,**
siempre en mi mente.
yo te quiero conmigo
(BA., *Te lo pido por favor*)

En el verso anterior la redundancia también cumple la función de suavizar, de limar el mensaje por decirlo de algún modo. El emisor antes bien, implora, ruega, suplica, no da órdenes. El enfatizar el pronombre en primera persona suele ser un modo emotivo y poético de transmitir el mensaje. Al respecto Jakobson afirma, “La denominada función emotiva o expresiva,

⁵⁹ *Ibid.*, p. 399.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 425.

enfocada hacia el hablante, aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo. Esto tiende a producir la impresión de una cierta emoción, ya sea verdadera o fingida”.⁶¹

En modo similar, el constante empleo del pronombre en segunda persona subraya la función conativa del lenguaje, de ahí que Jakobson afirme, “Orientada hacia el oyente, la función conativa encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo.”⁶² En el grueso de este *corpus* de las composiciones juangabrielistas la función conativa no intenta ordenar, antes bien, procura enaltecer, recordar un estado de persona amante o amada y, en consecuencia, conferir carácter más humano al mensaje. En suma, al enfatizar el pronombre “yo” y el pronombre “tú” en las diferentes composiciones juangabrielistas, se produce un énfasis en las funciones emotiva y conativa, que, por lo demás, son funciones que suelen relacionarse constantemente.

hazlo por quien más quieras **tú**

yo quiero ver de nuevo luz

(BA. AM., *Querida*)

yo sabía de cariño de ternura

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

crees que **yo** no me doy cuenta

Hace tiempo que lo sé y **yo** jamás te dije nada

(BA., *Inocente pobre amigo*)

vida **tú** eres todo lo que tengo

Te juro que **yo** tanto he cambiado por ti

(BA., *Me he quedado solo*)

No tienes **tú** la culpa

(BA., *Mi más bello error*)

yo estoy enamorado

(BA. AM., *No se ha dado cuenta*)

⁶¹ Jakobson, *Op.cit.*, p. 33.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

y mientras tanto **yo**
te seguiré esperando
que **tú** quieras volver
me encuentres todavía

(BA. A.M., *Se me olvidó otra vez*)

Yo te perdono de veras
contigo **yo** no lo niego
fui mucho, muy feliz
porque **yo** estoy llorando
desde que **tú** te fuiste

(BA., *Yo te perdono*)

Ya lo sé que **tú** te vas

(BA. *Ya lo sé que tú te vas*)

si así **tú** me quieres te puedo querer

[..]

Yo se que a mi lado **tú** te sientes

[...]

pero **yo** nací pobre

(BA. AM., *No tengo dinero*)

fuiste **tú** muy feliz

[...]

que a mi lado **tú** eras muy feliz

(BA., *La más querida*)

Hoy esta noche yo saldré algún bar

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin define el epíteto como, “Figura de construcción o de nivel morfosintáctico. Consiste en agregar a un nombre una expresión –palabra, frase u oración- de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados para la significación.”⁶³

En las composiciones juangabrielistas el epíteto, que por lo general suele ser un adjetivo, extrañamente es capaz de extremar el sustantivo hasta el punto de volverlo casi paradójico. Para más claridad mostramos algunos ejemplos:

⁶³ Beristáin, *Op.cit.*, p. 194.

amor **eterno** e **inolvidable**

(BA., *Amor eterno*)

Las palabras “eterno” e “inolvidable” son epítetos que por su ambigüedad, aún siendo frases inveteradas, provocan cierta perplejidad. Además, si el epíteto es un adjetivo y éste antecede al sustantivo, el primero adquiere más relevancia, puesto que en lengua española es más regular que el sustantivo anteceda al adjetivo. Al respecto un ejemplo de esta característica:

Esta **horrible soledad** irse debe de.

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

Los epítetos pueden también acompañar a sustantivos, tal como lo mostramos en la siguiente estrofa.

Entre llantos y suspiros de alguien que arrastra herido por el
suelo un dolor,
un alma **buena enamorada**
un alma en pena **ilusionada**,
busca todo, encuentra nada,
y busca lo que dejó.

(AM., *Un alma en pena*)

Los epítetos no sólo aluden a personas o estados de ánimo, también pueden referirse a una nación:

México es **grande**, México es **grande**
México es **divino**, México es **divino**

(BA., *Viva México*)

En ocasiones para remarcar aún más, los epítetos se valen de adverbios, como lo observamos en el siguiente ejemplo:

Mañana, mañana ya será un día **muy triste**
por que tu te iras y no volverás ya jamás a mi lado
mañana, mañana será un día **muy triste**
y el sueño de amor que vivimos tú y yo
ya lo habrás olvidado.

(AM., *Mañana, mañana*)

Hay casos en que el epíteto se muestra más como adverbio que como adjetivo.

Abrázame **fuerte muy fuerte** amor
y **más fuerte** que nunca
siempre abrázame.

(AM., *Abrázame muy fuerte*)

Quédate conmigo
esta noche y compartamos juntos
su magia **negra y bella**.

(BA., *Quédate conmigo esta noche*)

En el ejemplo anterior los epítetos “negra” y “noche” no se relacionan directamente con la noche, más bien se desprenden de la magia que, aunque no sea adjetivo, sí se sobreentiende como cualidad del sustantivo noche.

2.2.3 Figuras retóricas del nivel léxico-semántico.

Las figuras retóricas del nivel léxico semántico son imprescindibles en las composiciones juangabrielistas. Estas figuras se construyen muchas veces por la presencia de otras figuras del mismo nivel o de los niveles morfosintáctico y fónico.

El apóstrofe, la deprecación y la exclamación son recursos presentes en casi todas las composiciones juangabrielistas de nuestro corpus. Todos tienen en común el exceso de afectividad y pasión como característica principal.

La exclamación es quizá la figura más amplia o la más basta de las figuras retóricas del nivel léxico-semántico, porque suele englobar a otras figuras. El *Diccionario de retórica y poética* dice lo siguiente, “Manifestación vivaz de la afectividad y la pasión mediante el empleo –casi siempre- de palabras o frases interjectivas cuya pronunciación se ve así reforzada”.⁶⁴ Como dijimos más arriba, la exclamación está presente en casi todas las composiciones juangabrielistas del *corpus* analizado, por ello, optamos por poner en “negritas” sólo algunos fragmentos de la estrofa, aunque en algunos casos toda la estrofa posee la figura de la exclamación.

**¡Yo no nací para amar
nadie nació para mí!**

Tan sólo fui un loco soñador no más.

(BA., *Yo no nací para amar*)

**Abrázame fuerte muy fuerte amor
y más fuerte que nunca**

siempre abrázame.

(AM, *Abrázame muy fuerte*)

Necesito que alguien me haga compañía
ya no quiero noches que son de agonía
yo no tengo nada, nadie todavía
y yo necesito que alguien me reviva. Escuchen

⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

¡Ay!, qué soledad, soledad,
¡Ay!, qué soledad, soledad,
¡Ay!, qué soledad, soledad,
¡Ay!, qué soledad

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

Además de las interjecciones, otro indicio frecuente de la exclamación en las composiciones juangabrielistas es justamente el pronombre exclamativo “qué”.

Qué triste es saber, que todo terminó
qué triste es decirle a un amor adiós
si tú lo comprendieras no te irías así
y hubiéramos logrado la felicidad.

(AM., *Mañana, mañana*)

Pero qué necesidad,
para qué tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.

(AM., *Pero qué necesidad*)

Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena.
Es un grito de amor.
Es un alma en pena que va arrastrando cadenas,
qué condena.

(AM, *Un alma en pena*)

En las composiciones juangabrielistas tampoco es raro hallar exclamaciones dentro de signos interrogativos.

Tú estás siempre en mi mente,
¿cómo hiciste tú para olvidarme?

(AM., *Siempre en mente*)

Las interjecciones son signos inequívocos de la presencia de la figura de la exclamación; pero también cuando se manifiesta un deseo, puede tratarse de la deprecación que, según Beristáin es:

Figura de pensamiento, del grupo de las denominadas patéticas (descritas en otro tiempo como “figuras para expresar las pasiones”). Consiste en interrumpir el discurso al dirigir el emisor al juez, al interlocutor, al público, al lector, etc., una humilde súplica para mover su

ánimo en su favor, o un ruego para obtener alguna gracia, ya sea en el discurso oratorio o en la narración, en la poesía, etc.⁶⁵

En estas composiciones juangabrielistas hallamos varios ejemplos de interjecciones:

¡Ay! Quítenme esta soledad

(BA. AM, *Debo hacerlo*)

En nuestro *corpus* es factible descubrir dos figuras del mismo nivel simultáneamente. En este caso, la exclamación (en negritas) y la deprecación (en cursivas) aparecen juntas:

Oh oh querida
Ven a mí que estoy sufriendo
oh *ven a mí* que estoy muriendo

(BA. AM., *Querida*)

Una variante de la deprecación es la obsecración. La definición que da el *Diccionario de retórica* sobre la obsecración es la siguiente, “Cuando la deprecación se produce implorando con insistencia el favor de la divinidad, es una variante denominada obsecración.”⁶⁶

La obsecración la encontramos en diversas composiciones, como en los casos siguientes:

Le he pedido al cielo que regreses a mí...

(BA. AM., *Me he quedado solo*)

En el verso anterior no sabemos a qué o a quién concretamente se refiere el “cielo”, aunque parece ser de índole sobrenatural o divina. En estas composiciones es común encontrar la obsecración cuando se alude al cielo, a Dios o a algún elemento de la tradición astrológica como la luna, las estrellas, los luceros.

Vezaquel lucero, que brilla en el cielo
es el que concede los tres deseos amor,
ayer yo le pedí, que esta noche vinieras
y conmigo estuvieras, y dijeras sí.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁶ *Ídem.*

Al buen lucero pídele tres deseos

mientras yo te admiro y te repito que te quiero amor,
hoy le pedí por ti, que a ti se te realicen
los deseos que pediste y que seas feliz.
hoy le pedí por ti ya que se te realicen
los deseos que pediste

(BA., *Quédate conmigo*)

En los siguientes versos, la petición, al igual que los ejemplos anteriores sigue siendo ambigua porque es dirigida a Dios, éste, además, por el modo de conjugación y la misma narración, no es el destinatario:

a Dios le pide su muerte

(BA., *La muerte del palomo*)

El apóstrofe es una figura retórica importante para las composiciones juangabrielistas, porque expresa sentimientos que son difíciles de contener, como el dolor o la tristeza. Respecto a esta figura retórica Beristáin afirma:

Figura de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) patéticas o “formas propias para expresar pasiones”. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un valor o un bien, o puede ser el emisor mismo.⁶⁷

En ocasiones esta figura se expresa en segunda persona:

Tú eres la tristeza de mis ojos

que lloran en silencio por tu amor
me miro en el espejo
y veo en mi rostro
el tiempo que he sufrido
por tu adiós.

[...]

Cómo quisiera

que tú vivieras

que tus ojitos
jamás se hubieran cerrado nunca

⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

A todas aquellas personas que me conocieron y que siempre
me dieron cariño y amor
**quiero decirles que los recuerdo,
que siempre los llevo conmigo por do quiera que yo voy
y que nunca los voy a olvidar**

(BA. AM., *Amor eterno*)

También el apóstrofe puede estar en tercera persona, como los paisajes, que no son propiamente segunda persona:

Viva la música, viva la libertad
viva la tierra, viva el cielo
viva el mar, que viva el sol
viva la luna y vivan todas las estrellas!

Que viva México!
que viva México! (que viva México!)
que viva México! (que viva México!)
que viva México! (que viva México!)

(BA., *Viva México*)

Otras figuras retóricas del nivel léxico-semántico son la comparación, la sentencia y la antítesis. La figura de la comparación en el corpus analizado no fue tan constante como otras figuras. En el *Diccionario de retórica y poética* aparece lo siguiente:

La comparación retórica es una figura que no siempre se clasifica entre los tropos. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes), la relación de homología, que entraña –o no- otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos.

Un ejemplo de comparación es el siguiente:

Quiero platicar amigos
lo que a mí me sucedió,
me engañaron **como a un niño**
y esto fue lo que pasó.

(BA., *No te vaya a suceder*)

La gradación es otra figura retórica que detectamos nuestro *corpus*. Helena Beristáin define a la gradación así:

Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decreciente, a la inversa.

Un ejemplo de esta figura retórica es el siguiente:

Yo estaba solo, tan solo soñaba,
creía que todos mis sueños estaban tan lejos de ti.
Hasta que llegaste,
se fueron mis penas,
y con tu cariño empecé a olvidar
y a olvidar y a olvidar mi dolor.

(AM., Con tu amor)

La prosopopeya es otra de las figuras retóricas del nivel léxico-semántico. Esta clase de figura es en cierto modo “híbrida,” porque no sólo afecta al nivel léxico-semántico de las palabras, sino a la relación entre varias de éstas, por tanto, es también una metáfora. El *Diccionario de retórica y poética* la define:

metáfora de un tipo especial (denominada “metáfora sensibilizadora”, prosopopeya o personificación o metagoge), en virtud de lo que no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica).

En las composiciones juangabrilistas el sol y los astros tienen una particular relevancia que proporciona la prosopopeya:

Todas las mañanas
que entra por mi ventana **el señor sol**

(BA., *Buenos días Señor Sol*).

En el ejemplo anterior, el compositor, en cierta manera, personifica al sol, adjetivándolo con el nombre “señor”.

Por otro lado, además de prosopopeyas referentes a lugares y a astros hallamos otras que personifican y califican al tiempo:

abrázame que el tiempo pasa
y él nunca perdona,

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**
si tú estás conmigo

(AM., *Abrázame muy fuerte*)

También en la misma composición reconocemos una prosopopeya, pero aludiendo a un sentimiento:

amor yo nunca **del dolor**
he sido partidario

(A.M., *Abrázame muy fuerte*)

La hipérbole es otra figura común en la poesía. Beristáin la define como, “Exageración o audacia retórica consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum propium*”.”⁶⁸ A continuación un ejemplo:

De usted me he enamorado
quiero decirle mil cosas
que no hace poquito tiempo
sintiendo estoy por usted

(BA. AM., *Me nace del corazón*)

El litote es una figura relacionada con el eufemismo, por ello, uno y otro son recursos usuales en la poesía en lengua española y en general en el habla común. La definición de Helena Beristáin es, “Figura de pensamiento de la clase de los tropos. Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más. En este caso suele coincidir con el eufemismo.”⁶⁹

El litote no es una figura que aparezca con frecuencia en nuestro *corpus*. No obstante un ejemplo de esta figura es:

De usted me he enamorado
quiero decirle mil cosas
que no hace poquito tiempo

⁶⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 305

sintiendo estoy por usted

(BA., *Me nace del corazón*)

Una figura retórica semejante al litote es el eufemismo. Esta figura ha sido empleada, sea por vergüenza, por cortesía, por moralidad, por agudeza de ingenio o por alguna razón en particular por los más grandes escritores en lengua española. Esta figura está definida de la siguiente manera, “Estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa”.⁷⁰

El eufemismo es bastante usual en el habla de los mexicanos, quizá por eso, no sea tan extraño encontrar esta figura en las composiciones juangabrielistas:

por aquél humilde amor que yo te tuve, **caray**,
cuando te tuve, **caray**, cuando te tuve.

[...]

Y lloré y lloré y lloré,
noche tras noche, **caray**,
noche tras noche, **caray**,

(BA., *Caray*)

En los versos anteriores, el eufemismo “caray” también funge como interjección. Por otro lado, el eufemismo en ocasiones se manifiesta también por medio de diminutivos característicos en México.

En el siguiente fragmento, el eufemismo es manifiesto principalmente en el diminutivo “ojitos”, para aludir a la muerte.

que tus ojitos
jamás se hubieran cerrado nunca

(BA. AM., *Amor eterno*)

En el siguiente ejemplo el eufemismo también se expresa básicamente con un diminutivo, salvo que en lugar de la muerte como vimos arriba, la soledad es ahora el motivo central.

Solito quedó el palomo

(BA., *La muerte del palomo*)

⁷⁰ *Ibid.*, p. 202.

La reticencia posee cierto parecido con el eufemismo y la hipérbole. Helena Beristáin define a esta figura de la siguiente manera:

Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del discurso que deja inacabada una frase que pierde, así, parte de su sentido. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión. Lo que se sobreentiende se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales.⁷¹

En nuestro *corpus* no es habitual hallar reticencias, debido a que esta clase de recursos no son tan manifiestos en un sentido literal. En cambio, en el registro fónico es más fácil hallarla. A continuación ponemos en negritas las dos palabras en donde podría existir.

crees que yo no me doy cuenta,
lo que pasa es que ya no quiero más problemas
con **tu amor**

(BA. AM., *Inocente pobre amigo*)

Hemos dejado casi para el final de este capítulo el análisis de tres figuras importantísimas, no sólo en nuestro *corpus*, sino en la lírica popular en lengua española en general: la antítesis, el oxímoron y la paradoja.

La antítesis es una figura retórica del nivel léxico-semántico. En ella la lógica cobra un papel relevante, porque expresa premisas o ideas contrapuestas. En este sentido, es un recurso más abstracto que fónico, el *Diccionario de retórica y poética* la define como:

Figura de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes.⁷²

La antítesis guarda cierta relación con la paradoja, aunque no son lo mismo. En las composiciones juangabrielistas hallamos continuamente esta

⁷¹ *Ibid.*, p. 426.

⁷² *Ibid.*, p. 55.

figura y, para facilitar su apreciación, hemos decidido poner en “negritas” y en “cursivas” los elementos antitéticos.

**No sabía de tristeza
ni de lágrimas ni nada
que me hiciera llorar**
*yo sabía de cariño de ternura
porque a mi desde pequeño
eso me enseñó mamá
eso me enseñó mamá
eso y muchas cosas más*
**yo jamás sufrí
yo jamás lloré**
*yo era muy feliz
yo vivía muy bien.*

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

En los tres primeros versos del ejemplo anterior, el adverbio “no” indica la imposibilidad de algo, sin embargo, cuando en el cuarto verso se afirma lo que sí sucedió, siendo esto positivo, aparece la antítesis. La composición *Hasta que te conocí* posee cierta peculiaridad antitética que se manifiesta en varias ocasiones:

Yo vivía tan distinto
algo hermoso algo divino
lleno de felicidad
yo sabía de alegría la belleza de la vida
pero no de soledad
pero no de soledad
de eso y muchas cosas más
yo jamás sufrí yo jamás lloré
yo era muy feliz yo vivía muy bien.

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

La presencia de conjunciones, adverbios y preposiciones como “no,” “pero” y “hasta” respectivamente, no implican que la antítesis no se exprese. En el siguiente ejemplo observamos una antítesis más rebuscada. Las preposiciones, las conjunciones y hasta los verbos configuran una idea que, a un tiempo guarda aspectos negativos y positivos. Esta ambigüedad la señalamos con subrayado, los aspectos negativos y positivos, del mismo modo que en los ejemplos anteriores, los colocamos en “negritas” y “cursivas respectivamente”.

Hasta que te conocí
vi la vida con dolor
no te miento fui feliz
aunque con muy poco amor
y muy tarde comprendí que no te debí amar
porque ahora pienso en ti
más que ayer mucho más.

(BA. AM., *Hasta que te conocí*)

Otra forma en que se expresa la antítesis en las composiciones juangabrielistas es en la relación siempre-nunca.

Siempre lo busqué
pero nunca pude encontrar ese amor
siempre lo esperé
y en todas partes que esperaba
ese amor nunca llegó.

(BA., *A mis dieciséis*)

Entre llantos y suspiros de alguien que arrastra herido por el
suelo un dolor,
un alma buena enamorada
un alma en pena ilusionada,
busca todo, encuentra nada,
y busca lo que dejó.

(AM., *Un alma en pena*)

En el ejemplo anterior la antítesis se halla en el verso tercero, “un alma en pena ilusionada” puesto que, por un lado, “pena” es sinónimo de dolor, aflicción y en suma, algo negativo; por el otro, ilusionada es sinónimo de esperanza y anhelo. En este caso, la antítesis no se produce por una relación completamente opuesta, pero sí admisible.

También encontramos una antítesis en el cuarto verso, “busca todo, encuentra nada” que nos indica una relación de causa-efecto pero acompañados de la relación contraria de todo-nada. Esta clase de relaciones también la advertimos en *Abrázame muy fuerte*.

abrázame que el tiempo es malo
y muy cruel amigo,
abrázame que el tiempo es oro
si tú estás conmigo

(AM., *Abrázame muy fuerte*)

Es importante destacar que son dos antítesis las que indicamos en los versos anteriores. La primera es reconocible por la relación amigo-cruel; la segunda por relación de cierta oposición entre “tiempo malo” con “tiempo es oro”.

Como dijimos anteriormente, la paradoja es una figura retórica de muchísima importancia en la poesía en lengua española y, en nuestro corpus, esta figura es crucial y aparece incesantemente Beristáin la define como:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomara al pie de la letra –razón por la que los franceses suelen describirla como “opinión contraria a la opinión”- pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su significado figurado.

La paradoja es una figura tan interesante y constante en la poesía y en la lírica hispánica, que no renuncio a citar algunas líneas de Vicente Cervera Salinas:

Una de las más sutiles formas de renunciar a la lógica de la explicación racional, sin renunciar por ello al pensamiento intuitivo, consiste en el uso de la paradoja. Etimológicamente, el término griego que acuña por primera vez el concepto, nos revela su contenido semántico distintivo. El prefijo «Para» introduce el término de la contradicción, y lo que queda contrapuesto es la entidad sustantiva de la voz «doza» que representa la «opinión», es decir, la paradoja como limitación impuesta a los sentidos habituales y, por emplear un tópico de la escuela literaria del formalismo ruso, «automatizados» en la experiencia intelectual. A lo cual habría que añadir un sentido superpuesto; no ya sólo lo que «desautomatiza», sino -simultáneamente- lo que introduce la vertiente auténtica de lo comúnmente aceptado. Cabe, por lo tanto, afirmar, que la «paradoja» como elemento reflexivo y lo «paradójico» como impresión resultante de dicha facultad, estriban en una dualidad opositiva de puntos de vista (la «opinión» tradicional y el «envés» de su moneda) que, sin llegar a -ni pretender- destruirse, configuran una noción superior que los contiene y algunas veces sintetiza, hermanando lingüísticamente unos sentidos que, sin ella, se verían aherrojados a los ámbitos de la incomunicación, del imposible diálogo.⁷³

⁷³ Vicente Cervera Salinas, “La lírica de la paradoja: Antonio Machado entre Emily Dickinson y Sor Juana Inés de la Cruz” Antonio Machado hoy: Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machao, Tomo II, s/núm. (1990), pp. 301-314.

A continuación un ejemplo de paradoja en una composición juangabrielista.

que cuando pasa
la estoy mirando,
que estando despierto
la estoy soñando

(BA., *No se ha dado cuenta*)

2.3 Efectos retóricos.

La paradoja es un recurso retórico, no obstante, en nuestro *corpus* hallamos fenómenos retóricos que si bien no son estrictamente paradojas, sí producen un cierto efecto de extrañamiento semejante a esta figura. Por ello, a continuación mostramos algunos casos de esta clase de ambigüedad y contradicción constante de nuestro *corpus*. Para simplificar su conceptualización a estos fenómenos los llamamos paradojas.

Hasta cuando volverás
a mis brazos no lo sé
será una eternidad

(BA., *Ya lo sé que tú te vas*)

En *Ya lo sé que tú te vas* la paradoja es menos evidente, pues la palabra eternidad difícilmente puede utilizarse en algún sentido concreto y por lo general se emplea como hipérbole. No obstante, este vocablo lo entendemos, mejor dicho, lo percibimos con contrariedad, o sea, paradójicamente.

En otras ocasiones la paradoja se vale de expresiones tradicionales que datan de muchos siglos atrás, quizá milenios. Los Siglos de Oro español y en concreto el Barroco empleó esta clase de fórmulas en las que el fuego y sus efectos son la característica predominante. Al respecto, Octavio Paz menciona, “En nuestro barroco el espíritu vence al cuerpo pero el cuerpo halla ocasión de glorificarse en el acto mismo de morir. Su desastre es su monumento.”⁷⁴

Algunos ejemplos de paradojas en las composiciones juangabrielistas con este carácter parecido al del barroco es el siguiente:

Pero es que no aguanto más
este amor me calcina,
me nace del corazón,
y el corazón me domina.

(BA., AM., *Me nace del corazón*)

⁷⁴ Paz. Conjunciones y disyunciones, *Op.cit.*, p. 41.

Otras paradojas de índole semejante en nuestro *corpus*:

**Obligo a que te olvide
el pensamiento,**
pues siempre estoy pensando
en el ayer,
prefiero estar dormido
que despierto,
de tanto que me duele que no estés.

(BA. AM., *Amor eterno*)

La paradoja en los versos anteriores se construye de la siguiente manera. En principio el verbo “obligo” y el verbo “olvide” son más o menos contrarios, pues, el verbo obligar es sinónimo de instar, forzar, precisar, y en general, de todo aquello que nos remite a tener algo presente en la memoria; en cambio, “olvidar” es precisamente dejar de tener en cuenta algo en la memoria o en el pensamiento.

Otro ejemplo de paradoja similar al anterior, salvo que en este caso, el que no puede olvidar a alguien, pide precisamente a ese alguien que le ayude a olvidarle. Independientemente de los medios que tanto una como otra persona empleasen para hacerse olvidar, la perplejidad paradójica se lleva a cabo.

tú estás siempre en mi mente
cómo hiciste tú para olvidarme?
ayúdame a olvidar
que en mi mente siempre estás
siempre tú, tú, tú.
siempre en mi mente.

(AM., *Siempre en mi mente*)

Además en *Siempre en mi mente*, la paradoja se refuerza por la repetición de palabras como “siempre” y el pronombre personal “tú” que no admiten el olvido.

Los recursos fónicos, morfosintácticos y léxico-semánticos son capaces de colaborar en la creación de paradojas. Tales son los casos siguientes:

Y con tu cariño

**empecé a olvidar
y a olvidar y a olvidar mi dolor.**

(AM., *Con tu amor*)

La paradoja en *Con tu amor*, por decirlo de algún modo, se esconde, pues no se encuentra propiamente en el dominio de las ideas o del pensamiento. Para llegar a ella es necesario percibir, por un lado, la rima en eco; por otro, la aliteración; y por último, la reduplicación. Todos estos factores son a su vez, modos concientes o inconcientes de recordar algo. La paradoja se cumple.

Otro ejemplo análogo al anterior es el siguiente:

Probablemente estoy
pidiendo demasiado,
**se me olvidaba que
ya habíamos terminado,
que nunca volverás,
que nunca que quisiste,
se me olvidó otra vez,
que sólo yo te quise.**

(BA. AM., *Se me olvidó otra vez*)

Del mismo modo que en *Con tu amor*, en *Se me olvidó otra vez*, la paradoja se presenta esencialmente por medios fónicos. Desde el verso “se me olvidaba que” la paradoja cobra vida y se acentuará en los versos siguientes conforme el ritmo y el tono se repitan cíclicamente hasta que se produzca en el oyente otro choque cuando aparezca la frase “se me olvidó otra vez”.

Por otro lado, existen casos en los que en una misma estrofa o grupo de versos se encuentran distintos recursos del nivel léxico-semántico, como la paradoja que es una figura lógica y el apóstrofe que es una figura afectiva, tal como en el siguiente ejemplo:

Cómo quisiera
que tú vivieras,
que tus ojitos
jamás se hubieran cerrado nunca
y estar mirándolos

(BA., AM., *Amor eterno*)

En el ejemplo anterior, la paradoja es patente porque el receptor no vive. Los elementos de la comunicación están incompletos. No importa si el

emisor es religioso, el propósito fundamental a través de la paradoja, es propiciar perplejidad. Por otro lado, la paradoja, que es una figura de tipo lógica se refuerza por el apóstrofe que es una figura de tipo afectivo. Además, otros aspectos como la carga acentual en el adverbio exclamativo “cómo” consolidan aún más el sentido de la paradoja de esta composición. Cabe señalar que como el verso es demasiado largo, lo ponemos más pequeño.

En la hoguera se oye un grito, una amenaza, que se vuelve una
venganza, una promesa, entre fuego y dolor,
poco a poco va cayendo el cuerpo al fuego, calcinado condenado a
morir así en el nombre de Dios.

Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena.
Es un grito de amor.
Es un alma en pena que va arrastrando cadenas,
qué condena.

(AM., *Un alma en pena*)

Existen básicamente dos paradojas en el ejemplo anterior. La primera se manifiesta cuando se alude a un cuerpo que cae calcinado como si fuese por mandato de Dios, en ese sentido, es factible también hallar dos paradojas más, una que se desprende de la tradición de la creencia en un Dios misericordioso; la otra, en la dificultad que supone un mandato divino de un ser sobrenatural.

La segunda paradoja en *Un alma en pena* se reconoce cuando advertimos que un alma en pena sufre, pero grita de amor.

El oxímoron es otra figura retórica del nivel léxico-semántico. Esta figura es puntualizada en el *Diccionario de retórica y poética* de la siguiente manera:

Figura retórica del nivel léxico/semántico, es decir tropo que resulta de la “relación sintáctica de dos antónimos”. Es a la vez, una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra.⁷⁵

En las composiciones juangabrielistas es factible hallar oxímoron incluso en los títulos de algunas de sus composiciones, como en *Mi más bello error*, porque si bien, por un lado, “bello” y “error” no son antónimos; por el otro, el contenido semántico dado a estas palabras tiende a favorecer cierta

⁷⁵ Beristáin, *Op.cit.*, p.374.

contradicción. Por si fuera poco, el adverbio “más” extrema los términos. El oxímoron es manifiesto.

2.4 Metáforas.

Las metáforas son tropos tan antiguos que no se puede determinar cuándo el hombre comenzó a emplearlos, incluso, algunos estudiosos han afirmado que la génesis de las metáforas es la misma que del lenguaje. En el *Diccionario de retórica* aparece la definición de metáfora del siguiente modo,

Figura importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al nivel léxico/semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin verbo).⁷⁶ De hecho, las palabras o los vocablos son en sí, metáforas. Para justificar esta afirmación citamos algunas líneas de Octavio Paz, “No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones.”⁷⁷

En la historia de la lírica mexicana vemos a diferentes compositores que se valen incesantemente de las metáforas. Un ejemplo es Agustín Lara, que cultivó abundantemente la metáfora, en parte, debido al legado de la corriente poética modernista.

A diferencia de las composiciones de Lara, en nuestro corpus, las metáforas no son tan cuantiosas ni tan elaboradas. Juan Gabriel pertenece a una época que presta su atención a otros aspectos, tales como la creación de composiciones que contengan recursos retóricos de los niveles fónicos, morfo-sintácticos y léxico-semánticos.

Algunos ejemplos de metáfora en nuestro corpus:

Adelante, **proseguiré mi camino**

(BA., AM., *Mi fracaso*)

El verso anterior contiene una metáfora lexicalizada o metáfora fósil que como tal, es tan natural en el habla que casi es imperceptible, por ello, “forma parte, con pleno derecho, de un inventario inmenso de expresiones conocidas

⁷⁶ *Ibid.*, p. 310.

⁷⁷ Paz, *El mono gramático*, *Op.cit.*, p. 28.

al alcance de cualquier inteligencia dotada de un acervo lingüístico funcional, utilizable.”⁷⁸

Por lo general, la localización de las metáforas lexicalizadas en nuestro *corpus* es más sencilla que la detección de otra clase de metáforas, sin embargo, hay veces que precisamente por su evidencia, pasan inadvertidas.

Una de las metáforas más recurrentes este *corpus* es la que alude al corazón, sea como fuente de buenos sentimientos, sea como la esencia de la nobleza.

No me vuelvo a enamorar
totalmente para que
si la primera vez que entregué mi
corazón me equivoqué

(BA., *No me vuelvo a enamorar*)

Me nace del **corazón**
decirle que usted es mi vida
que no se vivir sin usted
disculpe que se lo diga.

(BA., AM., *Me nace del corazón*)

También es posible observar que las metáforas y las prosopopeya actúan conjuntamente.

Pero esta soledad debe no crecer
Esta soledad irse debe de.
Me ata, me araña
me muerde, me daña, me hiere de más
me enferma, me hunde
me quema, me mata al final.

Y antes de que acabe con mi vida
debo hallar una salida inmediatamente ya

(BA., AM., *Debo hacerlo*)

La alegoría es una clase de metáfora común en la poesía y en la lírica en lengua española. El *Diccionario de retórica* afirma que, “conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades” [...] lo que permite que haya un

⁷⁸ David Huerta, “El ala del sombrero”, *Revista de la Universidad de México*. s/Tomo, núm. 49 (2008), pp. 104-106.

sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo”⁷⁹

A la alegoría también se le conoce como metáfora continuada, “La alegoría o metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) se ha descrito como una figura que en un nivel inferior de lengua, se compone de metasememas, mientras en un nivel superior constituye un metalogismo”⁸⁰ Algunos ejemplos de esta clase de metáfora en las composiciones juangabrielistas son los siguientes:

quiero beber de sus labios
el agua de amor divina
tomarla de beso en beso
me estoy muriendo de sed.

(BA., AM., *Me nace del corazón*)

Las alegorías tienen también semejanza con las prosopopeyas, mejor dicho, éstas se incluyen en aquéllas, como lo observamos en el siguiente ejemplo:

Nunca volverás **paloma**
triste está el **palomar**
solito quedó el **palomo**

(BA., *La muerte del palomo*)

El palomo es una alegoría, pero también es una prosopopeya. *La muerte del palomo* es una composición que se desliza entre estas dos figuras de pensamiento, de ahí su particularidad.

⁷⁹ Beristáin, *Op.cit.*, p. 25.

⁸⁰ *Idem.*

3. PERFORMANCE

Es común hallar en internet, periódicos y revistas diversos artículos biográficos, ensayos sociológicos, psicológicos o antropológicos acerca de Juan Gabriel o su carrera artística, pero regularmente, lejos de iluminarnos, nos imponen prejuicios insustanciales, desproporcionados y aun aberrantes. Creemos que, por lo insignificantes y por la falta de seriedad de dichos escritos, es irrelevante citarlos.

En este capítulo analizamos el performance de Juan Gabriel en el Palacio de Bellas Artes. Para ello, el texto escrito y el texto sonoro son insuficientes, de ahí que nos basemos también en la reproducción audiovisual *Juan Gabriel en el Palacio de Bellas*⁸¹ en el que se representaron treinta y cuatro composiciones de nuestro *corpus*.

El término “performance” lo encontramos cada vez más en distintos ensayos de semiótica y de teoría estética. Una noción sobre los estudios de performance la hallamos en *Performance Studies: An introduction* de Richard Schechner:

Performance studies starts from the premise that its objects of studies are not to be divided up and parceled out, medium by medium, to various other disciplines – music, dance, dramatic literature, art history-. The prevailing division of the arts by medium is arbitrary, as is the creation of fields and departments devoted to each.⁸²

Existen diversos tipos de performance: lo es un ritual; un concierto orquestal sinfónico; un recital; también puede ser un espectáculo que reúna diversas producciones artísticas de distintos géneros, como la declamación poética o el teatro, éste según explica Erika Fisher puede generar diversos significados:

⁸¹ Juan Gabriel en el Palacio de Bellas. DVD, 1990.

⁸² Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, Routledge, Great Britain, 2006.p.3. “Los estudios de performance parten de la premisa de que sus objetos de estudios no se pueden dividir ni fraccionar, parte, por parte, en otras tantas disciplinas –música, danza, literatura dramática, historia del arte- la división prevaleciente de las artes es arbitraria, como lo es la creación de campos para su estudio”.

El teatro entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significados. Los sistemas culturales no producen simplemente un significado (lo que sería de por sí una contradicción), sino algo que siempre se pueda percibir por los sentidos; sonidos, hechos y temas, en los que partiendo de su relación con la cultura en la que han sido creados, se pueda incluir un determinado significado.⁸³

En resumen, el performance engloba tal cantidad de elementos que su análisis resulta demasiado arduo. Por esta razón, para la elaboración del presente capítulo fueron imprescindibles las siguientes estudios: *Performance Studies: An Introduction* de Richard Schechner⁸⁴. Este libro nos orientó en diversas cuestiones tales como las clases de performance y sus elementos más constantes; la obra *Semiótica del teatro* de Erika Fisher⁸⁵ fue imprescindible para entender plenamente los signos del performance y del performer; *Verbal Art as Performance* de Richard Bauman nos mostró el aspecto lingüístico y comunicativo del performance, sobre todo cuando menciona:

We will be concerned in this paper to develop a conception of verbal art as performance, based upon an understanding of performance as a mode of speaking. In constructing this framework for a performancecentered approach to verbal art, we have started from the position of the folklorist, but have drawn concepts and ideas from a wide range of disciplines, chiefly anthropology, linguistics, and literary criticism. Each of these disciplines has its own distinctive perspective on verbal art, and a long tradition of independent scholarship in its study. From at least the time of Herder, however, there has been an integrative tradition as well in the study of verbal art, manifested in the work of such figures as Edward Sapir, Roman Jakobson, and Dell Hymes, scholars who have operated at an intellectual level beyond the boundaries which separate academic disciplines, sharing an interest in the esthetic dimension of social and cultural life in human communities as manifested through the use of language. The present paper is offered in the spirit of that integrative tradition.⁸⁶

⁸³ Fischer-Lichte, *Op.cit.*, p.15.

⁸⁴ Schechner, *Op.cit.*

⁸⁵ Fischer-Lichte, *Op.cit.*

⁸⁶ Bauman, Richard. "Verbal art as performance" *American Anthropologist*, s/Tomo, núm. 77 (1975), p. 290. "En este escrito procuraremos desarrollar una concepción de arte verbal como performance, basado en un entendimiento del performance como modo de comunicación. En la construcción de este marco centrado en un performance aproximado al arte verbal, hemos de comenzar desde la posición del folclorista, pero asimilando conceptos e ideas desde una amplia gama de disciplinas principalmente de la antropología, lingüística y crítica literaria. Cada una de estas disciplinas posee una perspectiva propia sobre el arte verbal, y una larga tradición para su estudio. Por lo menos desde la época de Herder, de cualquier manera, ha habido una tradición integral sobre el arte verbal, manifiesto en el trabajo de diversos personajes como Edward Sapir, Roman Jakobson y Dell Hymes, estudiosos que han ido más allá de los límites que separan las disciplinas académicas, compartiendo un interés en la dimensión estética de la vida social y cultural de las comunidades humanas como manifestación a través del uso del lenguaje".

Otro ensayo que nos orientó sobre el performance fue “Construction of identity in Michael Jackson’s Jam” de Radan Martinec,⁸⁷ puesto que nos hizo enfatizar la importancia de la paradoja en el performance; asimismo, el artículo *Cultura popular y sexo de los ángeles* de Gustavo Geirola nos permitió ahondar performance juangabrielista en Bellas Artes y sobre la figura de Juan Gabriel, sobre todo cuando explica:

La primera pregunta que uno puede hacerse, a momento de tener que escribir sobre Juan Gabriel, impone hacerse cargo del efecto de los textos de Monsiváis: por un lado, esa múltiple presentación del objeto (en el colmo, uno no sabe realmente de qué hablar, si del muchachito de Juárez, si del autor, o del cantante, si del fenómeno cultural o comercial, o del poeta), y por el otro, el pasmo intelectual que supone sumergirse en una ambigua zona de textos descalificados académicamente, gestos y poses sospechosos socialmente, y al fin éxitos y consagraciones culturales (¿popular o masivo? ¿popular o populista?) en los que, por gustos o por formación, uno no puede participar.⁸⁸

Cabe mencionar que el libro *Teoría poética y estética* de Paul Valéry⁸⁹ fue indispensable para subrayar los elementos estéticos y poéticos del fenómeno poético y musical para considerar la obra como algo inseparable.

Como se dijo más arriba, el performance posee diversos factores. El performance juangabrielista del 9 de mayo de 1990 se configuró por diversos elementos que fueron, por un lado, los coristas, los músicos y los instrumentos musicales; por otro, el recinto, los objetos decorativos, los aparatos tecnológicos y de iluminación; el actor, su vestuario y todo lo ejecutado por él en el escenario, como el canto y la danza, la representación y la declamación; por último, el público.

Algunas de las herramientas que facilitaron la realización de este capítulo fueron, por un lado, su grabación audiovisual; por el otro, los diversos sitios en internet que contienen gran cantidad de información sobre la obra de Juan Gabriel. En suma, todos estos recursos tecnológicos nos permitieron

⁸⁷ Martinec, art. cit.,

<http://web.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:8080/ehost/pdfviewer/pdfviewer?hid=14&sid=63f60bf5-5932-4219-8c43-7fd73b7aa72c%40sessionmgr4&vid=3>

⁸⁸ Gustavo Geirola “Juan Gabriel: Cultura popular y sexo de los ángeles”, *Latin American Music Review*, Tomo XIV, núm. 2, (1993), p. 232.

⁸⁹ Paul Valéry. *Teoría poética y estética*. 2ª.ed., Visor, España, 1998.

rememorar detalles que muchas veces no se aprecian debido a la simultaneidad de los elementos en acción.

El inicio del performance lo marcamos cuando la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Patrón de Rueda, comienza a interpretar una melodía basada en la composición *Mi fracaso*; el final, cuando la orquesta concluye la musicalización de *Adiós amor te vas*, después de más de dos horas y media.

3.1. El concierto.

La lírica puede involucrar elementos verbales y no verbales. La palabra concierto alude a la unidad entre los diversos géneros musicales y, en el presente caso, a distintas situaciones sociales. Erika Fischer explica más a fondo sobre la diversidad de funciones del concierto:

La cultura europea, como otras culturas, trabaja con tal correlación de situación social y género musical pero ha definido dos nuevas situaciones extremas de empleo de la música que contradicen esta relación. Ha introducido una situación que está determinada por la única función de servir al oyente de la música, el concierto. La música que aquí se realiza puede provenir de cualquier género musical, sin que la relación entre este género y una situación social determinada tenga relevancia para la situación del concierto: en el concierto se realzan todas las cuestiones “prácticas” de la música, su función consiste la mayor parte de las veces en su falta de función principal respecto a todas las funciones sociales reales.⁹⁰

El concierto musical crea sistemas independientes. Del mismo modo, el performance emplea mecanismos de distintos campos y se rige bajo sus propias reglas y finalidades. Las definiciones de concierto y de performance son muy similares entre sí, aunque el segundo más bien engloba al primero.

En suma, el concierto musical es un fenómeno amplio y, por estar formado de distintos elementos es capaz de generar emociones que difícilmente podríamos experimentar en otras áreas del arte. Al respecto Valéry afirma:

El más rico, el más resonante poema de Víctor Hugo, está lejos de comunicar a su auditor esas ilusiones extremas, esos estremecimientos, esos

⁹⁰ Fischer, *Op.cit.*, pp. 241-242.

transportes; y, en el orden *quasi* intelectual, esas imágenes de una extraña matemática ejecutada, que libera, dibuja o fulmina la sinfonía; que ella extenua hasta el silencio, o que ella aniquila de improviso, dejando tras de sí en el alma la extraordinaria impresión de la omnipotencia y de la mentira.⁹¹

El performance juangabrielista en Bellas Artes, no sólo tuvo un carácter de concierto sinfónico, además, existieron elementos semejantes al recital poético y a la actuación dramática. En suma, fueron diferentes los géneros musicales y artísticos vinculados. Por ejemplo, cuando la Orquesta Sinfónica comienza a ejecutar la interpretación musical de *No discutamos* el carácter del performance es esencialmente de concierto orquestal, pero cuando Juan Gabriel ingresa en el escenario e interpreta *Yo te perdono*, el género artístico, además de ser concierto musical, se asemeja a la actuación dramática. Esta clase de ambigüedades entre géneros es una nota característica que veremos durante todo el performance en Bellas Artes.

Otro ejemplo de consideración acerca de la mezcla de géneros musicales y artísticos es apreciable cuando Juan Gabriel interpreta *Amor eterno*. El performer no sólo canta la composición en cuestión, sino que antes de iniciar propiamente la interpretación advierte al público que,

más que una canción, es una oración de amor, que quiero dedicar como siempre con el mismo amor, cariño y respeto, a todas las mamás que esta noche me han venido a visitar; sobre todo para aquellas que están un poquito más lejos de mí⁹²

De este modo, el performance de *Amor eterno*, además de fungir como pieza musical, posee un carácter cercano al ritual o ceremonia religiosa. Por si fuera poco, antes de finalizar la interpretación, el performer añade algunos fragmentos de la composición *Mis ojos tristes*⁹³ que, por el tono y la dicción, son más bien declamados que cantados:

Ojos que, hayan derramado
tantas lágrimas por pena,
de dolor, de amor de tantas
despedidas y de esperas.

⁹¹ Valéry. *Op.cit.*, p.13.

⁹² Amor eterno Bellas Artes 1990

⁹³ Mis ojos tristes del año 1978

Soledad, eso es todo lo que tengo ahora
y tus recuerdos
que hacen más
triste la angustia de vivir pensando como siempre en ti.

Ojos, que te vieron tanto
y que no han vuelto a verte hasta el sol de hoy
tristes de tanto extrañarte
y de tanto esperarte desde aquel adiós.

Soledad, eso es todo lo que tengo ahora
y eso es todo lo que tengo ahora
y tus recuerdos
que hacen más
triste la angustia de vivir
pensando como siempre y para siempre y por siempre en ti.
(BA., *Mis ojos tristes*)

En este sentido *Amor eterno* es un performance con rasgos evidentes de concierto, de obra dramática, de ritual y por supuesto, de recital.

3.2. La actividad del performer.

A continuación se explican algunos aspectos elementales del performer durante el performance en Bellas Artes en mayo de 1990.

Las acciones en el escenario son diversas, no obstante, nos enfocaremos más a las actividades propiamente de Juan Gabriel, pues es el ejecutante central del performance.

3.2.1 Signos de la lengua:

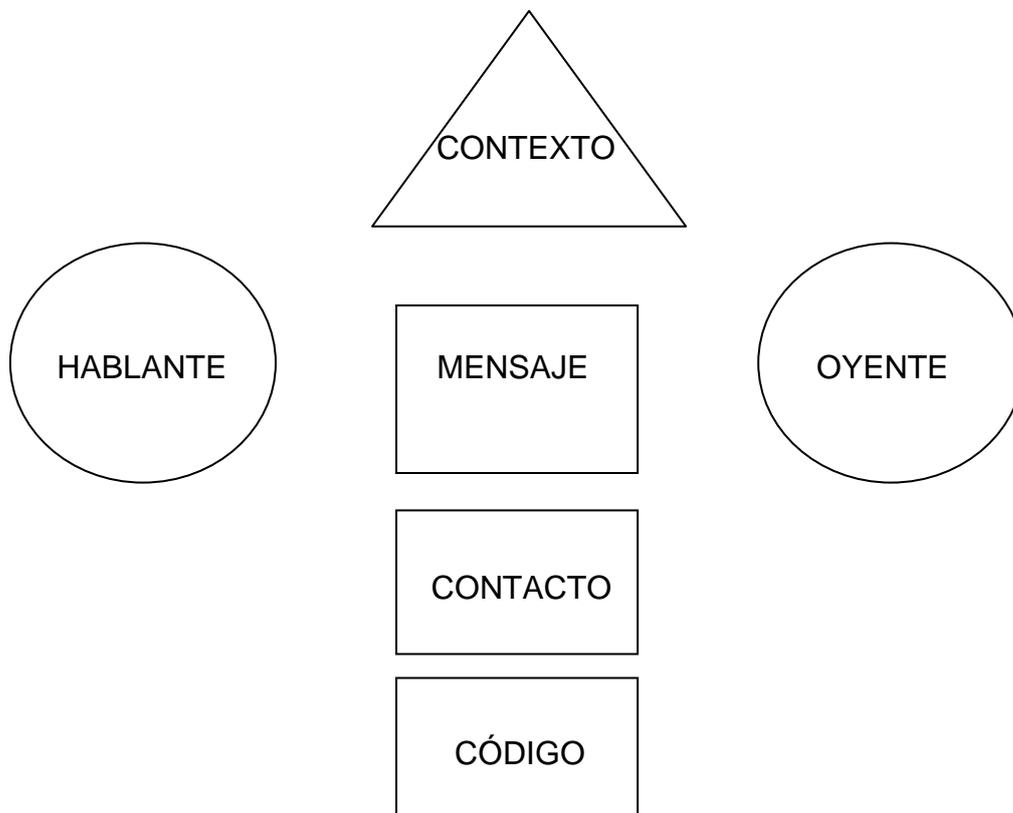
3.2.1.1 Signos lingüísticos

Los signos lingüísticos forman la lengua, además, son los signos más estudiados por el hombre. Al respecto, Fischer afirma lo siguiente, “El estudio de la lengua como un sistema creador de significado está tan avanzado como ninguna otra semiótica. No existen tantas teorías redactadas para ningún otro sistema de signos, ningún otro puede mostrar una tradición de investigación tan larga y continuada.”⁹⁴

⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

Las funciones de la lengua son, en cierto sentido, una corroboración de la existencia de los signos lingüísticos, además, nos permiten establecer un puente entre distintos elementos, como las figuras retóricas y el performance. De ahí que revaloremos las afirmaciones de Jakobson sobre los elementos de la comunicación y las funciones del lenguaje:

la comunicación verbal de una manera inalienable pueden ser esquematizados de la siguiente forma:



Cada uno de esos seis elementos determina una función diferente del lenguaje. Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos, apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizaran un cometido único.⁹⁵

En el performance juangabrielista se advierten distintas funciones de la lengua. Por ejemplo, cuando Juan Gabriel interpreta *No les vaya a suceder* narra una experiencia. La función de la comunicación, además de la poética, es predominantemente la referencial, puesto que el discurso de la composición es una narración.

Quiero platicar amigos
lo que a mí me sucedió
me engañaron como a un niño
y esto fue lo que pasó.

(BA., Juan Gabriel)

Por otro lado, cuando Juan Gabriel canta *Debo hacerlo*, las funciones de la comunicación más sobresalientes son la emotiva y la poética. Apenas se advierte cuál de las dos sobresale. Véase la siguiente transcripción de la grabación audiovisual.

¡Ay! qué soledad,
¡Ay! qué soledad,
¡Ay! qué soledad.

(BA., *Debo hacerlo*, Juan Gabriel)

Las interjecciones que encontramos en el fragmento anterior son un indicio para hallar la función emotiva, porque según la afirmación de Jakobson:

El estrato de una lengua está representado por las interjecciones, que difieren de los medios de una lenguaje referente por su patrón sonoro (secuencias de sonido peculiares o incluso de sonidos que en otra parte resultarían poco usuales) y por su papel sintáctico (no son componentes sino equivalentes de oraciones). La función emotiva, puesta de manifiesto en las interjecciones sazona, hasta cierto punto, todas nuestras locuciones en su nivel fónico, gramatical y léxico.⁹⁶

⁹⁵ Jakobson, *Op.cit.*, pp. 32-33.

⁹⁶ *Ibid.*, p.33.

Además de la función referencial y emotiva, la función conativa es constante en el performance juangabrielista. A propósito de esta función Jakobson afirma: “Orientada hacia el oyente, la función conativa encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo.”⁹⁷ Un ejemplo de esta función es:

Querida,
ven a mí que estoy sufriendo,
oh, ven a mi que estoy muriendo

(BA., *Querida*)

3.2.1.2 Signos paralingüísticos

A partir de la definición que hallamos en *Semiótica del teatro*, los signos paralingüísticos son, “todos los sonidos vocales realizados, que ni son producidos como signos lingüísticos, ni musicales, ni icónicos no producidos por el hombre.”⁹⁸

Por sus características básicas el signo paralingüístico puede dividirse en auditivos y sustanciales. Los signos paralingüísticos auditivos están relacionados al tono, a la articulación y al ritmo principalmente. Fischer comenta, “Como características auditivas pueden actuar la elevación, la intensidad y el desarrollo del tono, duración, articulación, entonación, calidad, ritmo, resonancia, compás, etc.”⁹⁹

Por otro lado, las características esenciales de los signos paralingüísticos sustanciales, según Fischer son, “como características sustanciales la intensidad, el tiempo, la frecuencia básica como su desarrollo y el de los formantes.”¹⁰⁰

Algunos ejemplos de signos paralingüísticos que enriquecen el performance juangabrielista los advertimos, por un lado, en la interpretación de *Quédate conmigo esta noche.*, porque si bien el performer repite varias veces algunas estrofas, el tono y la acentuación varía en cada repetición; además sus

⁹⁷ *Ibid.*, p.35.

⁹⁸ Fischer, *Op.cit.*, p.54.

⁹⁹ *Ibid.*, p.55.

¹⁰⁰ *Idem.*

gestos y mímica expresan emociones distintas. Entonces se dice lo mismo pero de distinto modo

De esta manera, se busca sorprender al auditorio y expresarle sentimientos de alegría, de ilusión, de conmoción. Además, otros signos que veremos más adelante remachan más el objetivo central del performer, que en esencia es comunicar, expresar y conmover.

Al buen lucero
pídele tres deseos
mientras yo te admiro
y te repito que te quiero, amor,
(BA., *Quédate conmigo esta noche*)

Otro ejemplo similar lo observamos en la interpretación de *Hasta que te conocí*.

Hasta que te conocí
vi la vida con dolor
no te miento fui feliz
aunque con muy poco amor
(BA., *Hasta que te conocí*)

Cuando el performer interpreta en repetidas ocasiones las estrofas anteriores, emplea diferentes tonalidades y, a su vez, crea un tipo distinto de discurso. Si en un principio el tema de la composición es predominantemente el amor desdichado, conforme avanza el performance los distintos matices de tono nos sugieren aspectos diversos y hasta contradictorios respecto a las cuestiones propiamente dichas o cantadas.

Un ejemplo claro lo apreciaremos en la siguiente transcripción de la interpretación de *Hasta que te conocí* durante el performance en Bellas Artes.

Y ahora quiero que me digas
si valió o no la pena,
ay haberte conocido
porque no te quiero ver.
Y es que tú fuiste mala
Sí, muy mala conmigo
Ay, por eso no te quiero
no te quiero ver jamás
(BA., *Hasta que te conocí*)

Si se repara sólo en el discurso escrito del fragmento anterior, se podría suponer que el tema es esencialmente del amor desdichado; pero en el performance de nuestro *corpus* se expresa un tono y un modo alegre que no corresponde con el discurso negativo. Esta peculiaridad de decir algo triste, pero expresando algo opuesto por el tono y el modo es una de las características de este performance. Respecto a esta ambivalencia, Gustavo Geirola afirma:

En el caso de la canción popular, aun cuando muchas partituras se editen a partir de la notación musical moderna: son posibles de permitir al intérprete innumerables tipos de variaciones y recreaciones, aceleraciones o retardamientos. En el caso de Juan Gabriel, incluso con sus propias canciones, podemos observar la diferencia de interpretación que puede admitir una misma composición. “Querida”, por ejemplo, en sus registros fonográficos y videográficos, asume diversas manifestaciones. Ni qué decir cuando esas canciones pasan a ser ejecutadas por otros intérpretes. Lo fundamental, tanto para los trovadores como para los cantautores masivo-populares del siglo veinte, es la melodía, a partir de la cual se reconoce el origen, la pertenencia y el modelo primitivo, a pesar de las transformaciones acústicas que pudiera asumir, sea por modernización o por asimilación, a un otro orden de dinámica cultural¹⁰¹

No hay que olvidar que existen también otros signos propios de la voz que permiten conocer rasgos fisiológicos y culturales del performer. Estos signos no se consideran paralingüísticos, Erika Fischer afirma, “Las cualidades relativas a la voz, tal como la concebimos, ya no puede pertenecer, (o bien todavía no) en sentido estricto a los signos paralingüísticos”¹⁰²

A pesar de que los signos fisiológicos de la voz no se consideran signos paralingüísticos, no significa que el performer no los reconozca o no se valga de ellos. Por nuestra parte, no nos es posible afirmar concluyentemente que durante el performance Juan Gabriel emplee premeditadamente elementos propios del tono de su voz, como la risa, para lograr un objetivo específico con el público.

¹⁰¹ Geirola, art. cit., p. 239.

¹⁰² Fischer, *Op.cit.*, p. 56.

3.2.2 Los signos cinéticos.

3.2.2.1 Signos mímicos, gestuales y proxémicos.

Existen distintos tipos de signos cinéticos. Por un lado, los signos cinéticos mímicos, que remiten el rostro del performer. Acerca de esta clase de signos, Fischer dice “son signos que significan emociones del sujeto, se presentan evidentemente representados en el plano que se genera significado, el plano del sujeto;”¹⁰³ por otro lado, los signos cinéticos gestuales son los que el performer expresa a través del movimiento de sus manos. Fischer afirma que esta clase de signos son, “los signos realizados con las manos;”¹⁰⁴ por último, los signos cinéticos que, siguiendo la definición de también de la misma autora son, “signos que se realizan como desplazamiento, es decir, como movimiento a través del espacio”.¹⁰⁵

En suma, estas los signos cinéticos y los signos de la lengua son de vital importancia en el performance juagabrielista, porque enfatizan o contradicen lo expresado. Por ejemplo, en la interpretación de *Amor eterno* Juan Gabriel dirige una mirada conmovida hacia el cielo y a la vez señala con la mano hacia arriba. Estos signos mímicos y gestuales remiten en cierta manera al cielo o al firmamento, pero en sentido religioso, pues en el contexto de la cultura occidental, sobre todo en la tradición cristiana, el cielo es donde se encuentran las almas que viven felizmente con Dios.

En la interpretación de *Caray* notamos diferentes expresiones mímicas del performer que expresan sobre todo gestos de tristeza, de enfado o de alegría. Esta manera de alternar diferentes expresiones mímicas y gestuales en las distintas partes del performance arroja significados que, por lo contradictorios son difíciles de conceptuar.

Una de las interpretaciones más extensas de todo el performance es la de *Hasta que te conocí*. Como composición en el capítulo primero la clasificamos dentro de la temática del amor infeliz, sin embargo, a pesar de que el performer hable o narre principalmente malas experiencias, sinsabores,

¹⁰³ *Ibid.*, p.69.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.87.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.125.

amores y desamores, etc. No obstante, conforme el performance continúa, los gestos y la mímica, así como los signos de la lengua que vimos anteriormente expresan ideas y sentimientos que ya no son negativos, sino positivos. De esta manera, el discurso refiere algo negativo, pero el performer expresa también por medio de otros signos algo positivo.

Todas las razones mencionadas nos hacen recapacitar acerca de la complejidad de formular un tomo concreto y definitivo para cada composición y menos aún, cuando se ejecuta el performance.

Además de los signos mímicos y gestuales, los desplazamientos del performer a través del escenario son profundamente importantes. En el performance juangabrielista esta clase de movimiento es notorio, pues está relacionado con un sentimiento de alegría o de tristeza, a veces ajeno con el discurso de la composición, que subyace y caracteriza la interpretación y en general el performance. En este sentido, aunque el grueso de las composiciones del performance trate sobre el Amor infeliz, la mayor parte del tiempo el performer se traslada por el escenario y se balancea y baila expresando sentimientos esencialmente positivos y alegres.

En la interpretación de *Quédate conmigo esta noche* puede notarse un proceso de desplazamiento peculiar.

Al buen lucero
pídele tres deseos,
mientras yo te admiro
y te repito que te quiero amor
Hoy le pide por ti.

(B.A., *Quédate conmigo esta noche*)

En la interpretación anterior, el performer se traslada constantemente por el escenario y refiere cosas alegres, pero en uno de los estribillos, cambia el gesto de alegría a cierta seriedad conmovida; asimismo si estaba balanceándose notoriamente, en ese momento cesa de hacerlo; y además, el performer disminuye la velocidad de canto y baja el tono voz. En suma, con tales tácticas el performer logra crear una imagen no de tristeza, sino de emoción onda.

En suma, en el performance juangabrielista los signos de la lengua y los signos cinéticos son de vital importancia, porque no sólo acentúan la carga

emotiva de una composición, sino que en algunos casos, la contradicen. De esta manera, el discurso, los movimientos, los gestos y el diferente tono que el performer emplea para expresar ideas y sentimientos generan extrañamiento.

2.3.2 El aspecto del performer: la cara y el cuerpo.

A diferencia de otros elementos del performance, la cara y el cuerpo, más que signos, son hechos naturales, tal y como asevera Fischer ““Ya que el significado de hechos naturales no se constituye de forma hermenéutica como el de los culturales, que se realizan ya como signos, sino que hay que estudiarlos como signo de diagnóstico.”¹⁰⁶ A partir de esta afirmación se desprende, que, la importancia de abordar el aspecto del performer radica más como diagnóstico que como una interpretación.

Entre los años 1985 a 1990, gracias a las grabaciones audiovisuales en la internet podemos afirmar que Juan Gabriel medía aproximadamente un metro con sesenta centímetros; pesaba entre setenta y ochenta kilogramos; color de piel, apiñonado; cuello, corto; nariz, un tanto chata; hombros, angostos; cabello, abundante. Todas estas características también expresan, pero depende mucho de quién sea el que decodifique esa información. Sin embargo, los rasgos físicos nos ayudan a interpretar cuestiones semióticas y psicológicas relacionadas con los efectos sociológicos y psicológicos producidos en el performance.

En el presente trabajo no ahondaremos en dichas cuestiones, no obstante es importante tenerlas presente, porque significan. De hecho, es esencial reflexionar en el aspecto del performer, aunque no emitamos afirmaciones de inmediato.

Asimismo, otros signos del aspecto del performer son el peinado, Fischer expresa, “Como «peinado» se debe entender el arreglo especial del cabello y del vello facial (barba) y el vestuario.”¹⁰⁷

Es necesario subrayar que las aseveraciones de Fischer están más relacionadas con el teatro que a nuestro performance. De ahí que en el caso presente es difícil, por no decir imposible, que con base en la observación del

¹⁰⁶ Fischer, *Op.cit.*, p.144.

¹⁰⁷ Fischer, *Op.cit.*, p.161.

peinado de Juan Gabriel en el performance en Bellas Artes en 1990 podemos aseverar su condición social o cuestiones semejantes. No obstante, lo único que podemos afirmar es que el peinado de nuestro performer fue similar al usado al principio de su carrera artística, a comienzos de la década de los setentas, esto es, el cabello color castaño oscuro un tanto esponjado y no muy largo.

El vestuario es otro signo importante. En el performance en Bellas Artes Juan Gabriel empleó dos cambios de vestuario. La primero, una especie de frac blanco con lentejuelas; el segundo, un traje regional de color oscuro con decorados dorados en el saco, con cierto parecido al traje mariachi.

Por las dimensiones de este trabajo no es posible adentrarnos más en todos estos signos aspectuales; pero es importante ponderarlos aunque sea brevemente, ya que están relacionados con el performance juangabrielista. Por tanto, estos y otros signos expresan una diversidad de cuestiones que escapan a las clasificaciones simplistas.

A pesar de todo, no renunciamos a formular ciertas hipótesis acerca de algunos rasgos físicos de nuestro performer, que, en principio, confrontan y relativizan la cultura en la que se circunscribe el performance: la cultura mexicana a finales del Siglo XX. Al respecto citamos algunas líneas de Gustavo Geirola:

toda la estrategia de su figura consiste otra vez en el doble juego paradójico propuesto por él y al que, propuesto por los otros, se somete: propuesto, porque la ambigüedad de su figura, de sus gestos y de su vestimenta, hacen perder consistencia a la fuerte oposición macho y hembra de la cultura mexicana; sometiendo, por cuanto Juan Gabriel no quiere hacer jugar la sexualidad en peligroso cause de una reivindicación (ni revolucionaria ni de otro tipo).¹⁰⁸

Juan Gabriel transgrede varias normas implícitas de la sociedad mexicana en la que vive. Viste como charro, pero no parece personificar el estereotipo del macho mexicano; baila moviendo la pelvis y las caderas, cuando eso no es lo propio en un varón de nuestra sociedad; el tono de su canto lejos de ser grave es atiplado. En suma, Juan Gabriel no sólo contradice

¹⁰⁸ Geirola, art. cit., p. 237.

y enrarece sus composiciones y su performance, también su aspecto físico es ambiguo; pero esta característica lejos de ser repulsiva, es enigmática.

Antes de concluir este trabajo quisiéramos añadir una hipótesis respecto al performance y es, que gracias a la diversidad de los elementos del performance se relacionan y vinculan aspectos de las funciones de la lengua, a saber, los géneros literarios o poéticos, que son precisamente clasificaciones sumarias, no sólo de obras literarias, poéticas o filosóficas, sino de aspectos emotivos que pueden ser apreciados en un performance. Para justificar esta afirmación citamos algunas líneas de Jakobson:

Las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta a la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial de lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía de la segunda persona está imbuida de la función conativa y es, o apelativa o exhortativa, según que la primera persona esté subordinada a la segunda o la inversa.¹⁰⁹

De este modo, en el performance además de encontrar características de la clasificación temática y elementos de las figuras de los niveles fónico, morfosintáctico, léxico semántico y tropos, es factible percibir o relacionar, por medio de la apreciación de las funciones de la lengua, así como de la interacción de la orquesta sinfónica y de los signos lingüísticos, paralingüísticos, cinéticos y aspectuales entre otros, a un momento del performance con alguno de los tres géneros literarios: épico, lírico y poético. Al respecto Gómez Capuz menciona:

Los géneros literarios son, en el fondo, una serie de tipos textuales, es decir, convenciones formales y temáticas fijadas a lo largo del tiempo y que los artistas de todas las épocas deben conocer y recrear: elegía, epístola y oda proceden de la lírica griega clásica. Pero en ocasiones, algunas letras de canciones recrean o parodian géneros discursivos actuales y cotidianos¹¹⁰

¹⁰⁹ Jakobson, *Op.cit.*, p.39.

¹¹⁰ Gómez Capuz, Juan. "Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y bachillerato". *Tonos digital.*, s/Tomo, núm. 17 (2009), p.7.

Pero no es exclusivo de la lírica popular del Siglo XX la mezcla entre las funciones de la comunicación y los géneros literarios, puesto que siglos atrás, la poesía popular también nos ha ofrecido casos semejantes. A propósito Marco Antonio Molina explica:

En la actualidad, gracias a los estudios que se han hecho en distintas tradiciones, ya no hay duda de que dentro de la literatura oral existen diversos tipos de textos y de que el papel de la memoria y la improvisación puede ser diferente en función de cada género. Para el estudio de la topada es importante tener en cuenta este punto de vista. Primero, porque es un género híbrido, con rasgos de poesía lírica, de poesía narrativa e, incluso, de poesía épica.¹¹¹

Un ejemplo de esta miscelánea de géneros literarios se advierte en la interpretación de *Querida*, puesto a su comienzo el yo lírico implora en segunda persona y, tanto por el tono y los signos mímicos del performer, así como por otros signos orquestales aseveramos que este momento del performance pertenece al género lírico. A continuación la transcripción de lo cantado por el performer:

Querida,
cada momento de vida
yo siempre pienso solamente en ti
mira mi soledad,
mira mi soledad
que no me sienta ay nada bien
oh ven ven ven

(BA., *Querida*)

Como se dijo anteriormente, nótese el argumento del discurso y las interjecciones de los últimos versos, “ay” y “oh”. Cabe mencionar que la primera interjección “ay”, sutilmente se vale de “sienta” para crear una sinalefa” Ambas interjecciones entre otras cosas expresan pena. En suma, el género lírico es perceptible. Pero conforme avanza la interpretación también, por los signos mímicos y gestuales del performer, se entrevé otro género: el dramático. Juan Gabriel fija su mirada en una parte determinada como si en verdad estuviese hablando con alguien. De este modo, la actuación en este momento del

¹¹¹ Molina Zamora, Marco Antonio. “La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada” *Revista de literaturas populares*, Año X, núm. 1 y 2 (2010), p.185.

performace adquiere una importancia crucial y nos sentimos en un ambiente eminentemente dramático.

Sin embargo, antes de finalizar la interpretación de *Querida* los signos comienzan a cambiar. Uno de los rasgos más significativos de dicha transformación es que la interacción con el público se hace más notoria, en ese sentido, el performance casi cesa de ser del género dramático y, poco a poco, por los signos cinéticos expresados en los desplazamientos del performer, por los signos gestuales y los signos mímicos que irradian alegría, así como la vinculación del performer con un referente poderoso que es el público, el género se transforma en épico. Por su parte el género lírico persiste como tal, aunque es menos emotivo en el sentido de la función de la comunicación.

La interpretación de *Querida* es una de las más extensas de todo el performance, además, antes de que finalice se intercalan otras interpretaciones. Una de ellas es *La diferencia*. Entonces, si hasta ese momento del performance los géneros más sobresalientes son el épico y el lírico, cuando comienza esta interpretación el performer nuevamente cesa de desplazarse y evoca signos propios de la actuación. De nuevo, el género dramático, el género lírico y la función emotiva adquieren decididamente más relevancia. En este sentido, no sólo cambian las interpretaciones, sino los géneros que, como vimos arriba, se relacionan con muchos signos del performance.

Otro fenómeno de cambio de géneros durante el performance podemos apreciarlo en la interpretación de *Hasta que te conocí*, porque considerando los signos de la lengua, tales como el discurso en primera persona y el tono de voz del performer; contemplando los signos cinéticos, como lo es el poco desplazamiento; y por último, advirtiendo otros signos no lingüísticos, como la interpretación de la orquesta y el coro, asociamos este momento del performance con el género lírico y en cierto modo con el dramático, ambos géneros con una fuerte carga emotiva del performer. Por ejemplo, cuando el performer interpreta la siguiente estrofa, el género literario, además del lírico es el dramático.

No sabía de tristeza
ni de lágrimas ni nada

que me hicieran llorar

(B.A. A.M., *Hasta que te conocí*)

Sólo después, cuando el episodio avance y los signos cambien, podremos asociarlo al género épico, esto es, que el elemento de la comunicación del contexto adquiere más relevancia y la función de la lengua remarque el referente, no tanto en la narración de algo, sino en la expresión de elementos externos, puesto que el performer interactúa más con el público desplazándose por el escenario y los músicos de la Orquesta Sinfónica y el coro se integran más al performance. En este sentido, durante la interpretación de *Hasta que te conocí* se alternan sucesivamente signos de los tres géneros que producen un cambio incesante de emociones.

CONCLUSIONES.

Desde principios del siglo pasado la lírica popular mexicana propone, hereda, retoma y readapta ideas de la poesía, del habla común y de otras corrientes artísticas, sociales y culturales. Este fenómeno de entrecruzamientos de ideas y cosmovisiones se acentúa a partir de la segunda mitad del Siglo XX.

Las composiciones de Juan Gabriel aparecen en la década de los setentas, donde la globalización económica, social y cultural es una realidad. En este sentido, la lírica juangabrielista no es una mera sucedánea de la lírica popular hispánica, sino de otras corrientes culturales mundiales.

A diferencia de otros cantautores mexicanos del Siglo XX como Agustín Lara y José Alfredo Jiménez, Juan Gabriel, no emplea tantas metáforas en sus composiciones; en cambio, sí recurre constantemente a las figuras retóricas de los diferentes niveles, sobre todo la aliteración, la anáfora, la antítesis y la paradoja.

Respecto a las figuras del nivel léxico-semántico de nuestro *corpus*, la paradoja es una de las más representativas; asimismo también hallamos efectos retóricos paradójicos, porque éstos aparecen por medio de otras figuras de los niveles fónico y morfosintáctico. Por ello, es difícil hallar en nuestro *corpus* alguna composición que sólo contenga figuras retóricas de un solo nivel. Este fenómeno de entrecruzamientos y mezclas de recursos retóricos pueden producir ambivalencia en la temática de nuestro *corpus*.

Creemos que Juan Gabriel está conciente de la ambigüedad que se produce entre la temática y los recursos retóricos de sus composiciones. Por tanto, no puede aseverarse que las obras de este cantautor se basan en meros artificios líricos, puesto que las contradicciones que se gestan en su interior no podrían existir si no hubiese una cierta organización que las equilibrara.

Por otro lado, el performace como arte verbal y como espectáculo está compuesto por diversos factores: los distintos signos que producen el performer y todos los miembros del espectáculo; las funciones de la lengua y los tres géneros literarios: épico, lírico y dramático.

En esencia, el performance juangabrielista, por un lado, remata la ilusión de lo expresado; por el otro, acentúa la contradicción que antes advertimos

entre la temática y los recursos retóricos. En este sentido el performance flexiona nuevamente lo expresado. Por ejemplo, si el discurso de una composición refiere cuestiones negativas, el performer lo desmiente con gestos alegres; si en un momento del performance la composición narra algo triste, el performer remata la ilusión expresando signos dramáticos y aun épicos.

En suma, el performance juangabrielista es el punto de reunión de muchos elementos vinculados entre sí y, lo más importante, es también la manifestación viva de rasgos ambivalentes que se expresan entre la relación de la temática y los recursos retóricos que hallamos en nuestro *corpus* de composiciones escritas. A diferencia de Agustín Lara y José Alfredo Jiménez, Juan Gabriel se caracteriza por un performance más elaborado y complejo.

Es imposible aseverar que este entretreído de elementos y signos tanto del *corpus* escrito como del performance juangabrielista sea producto de la casualidad, más bien, todo parece indicar que Juan Gabriel desea, por un lado, causar cierta perplejidad en su público por medio de la contraposición entre lo referido y los recursos retóricos que hallamos en sus composiciones escritas y en el *corpus* sonoro; por el otro, transgredir o crear géneros híbridos para suscitar en los receptores emociones diversas y entremezcladas.

Por último, después de observar la ambivalencia que se produce entre la temática, esto es, lo estrictamente referido; los recursos retóricos de los tres niveles; y el performance, no sólo es difícil, sino parece una locura creer que las composiciones de este *corpus* no poseen un profundo grado de organización y complejidad poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, 4ª.ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Bauman, Richard. "Verbal art as performance" *American Anthropologist*, s/Tomo, núm. 77 (1975), p. 290.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª.ed., Porrúa, México, 2003.
- Cervera Salinas, Vicente. "La lírica de la paradoja":
"Antonio Machado entre: Emily Dickinson y Sor Juana Inés de la Cruz" *Antonio Machado hoy: Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Tomo II, s/núm. (1990), pp. 301-314.
- De la Cruz, Sor Juana, *Poesía, teatro y prosa*. .ed., Porrúa, México, 2000.
- Fischer, Erika. *Semiótica del teatro*, ed., Arco/Libros, España, 1999.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México*, .ed., Colmex, México, 1975.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México*, .ed., Colmex, México, 1977.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México*, .ed., Colmex, México, 1982.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México*, .ed., Colmex, México, 1982.
- Geirola, Gustavo. "Juan Gabriel: Cultura popular y sexo de los ángeles", *Latin American Music Review*, Tomo XIV, num. 2, (1993).
- Gómez Capuz, Juan. "Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y bachillerato". *Tonos digital.*, s/Tomo, núm. 17 (2009), p.7.
- Huerta, David "El ala del sombrero", *Revista de la Universidad de México*. s/Tomo, num 49 (2008), pp. 104-106.
- Martinec, Radam "Construction of identity in Michael Jackson's Jam", *Social Semiotics*, Tomo X, num. 3 (2000), pp. 313-329.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Mis páginas preferidas*, 1ª. ed., Gredos, 1957.
- Molina Zamora, Marco Antonio. "La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada" *Revista de literaturas populares*, Año X, núm. 1 y 2 (2010),

- Parker, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, .ed., Cátedra, España, 1986., p. 22.
- Paz, Octavio. *Hombres en su siglo y otros ensayos*, ed., Seix Barral, México, 1984.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*, .ed., Planeta, México, 1991.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*, .ed., Seix Barral, México, 1975.
- Quilis, Antonio. *Métrica Española*, .ed., Ariel, Barcelona, 2004.
- Roman. *Lingüística y poética*, Cátedra, España, 1988.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*, Routledge, Great Britain, 2006.p.3.
- Valenzuela Arce, José Manuel. (coord)., *Los estudios culturales en México*, ed., FCE, 2003.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. 2ª.ed., Visor, España, 1998.
- Guitarra fácil ANTOLOGIA JUAN GABRIEL “Los éxitos de Juan Gabriel” (VOL.I)
- Guitarra fácil ANTOLOGIA JUAN GABRIEL “Los éxitos de Juan Gabriel” (VOL.II)
- Guitarra fácil ANTOLOGIA JUAN GABRIEL “Los éxitos de Juan Gabriel” (VOL.III)
- Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/>

Discografía:

- Valadez Aguilera, Alberto, “Juan Gabriel en el Palacio de Bellas”. BMG, DVD, 1990.
- Valadez Aguilera, Alberto, “El alma musical de Juan Gabriel”. BMG, CD, 2000.

ANEXO: CORPUS DE COMPOSICIONES.

No discutamos.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 No discutamos,
 porque después de la primera discusión hay muchas más,
 hoy terminamos
 no discutamos,
- 5 tuve la culpa, fue mi error por no decirte francamente que
 ya no te amo.
- Ya te pedí perdón y no me quieres perdonar,
 ¿qué quieres que yo haga?
 ¿qué me quede o que me vaya porque no puedes evitar que yo yo quiera,
10 es más lo amo.
- No me preguntes que cuando comenzó éste amor,
 porque por Dios, por Dios que no, que no me acuerdo
 Tan solo sé que lo encontré, que de él me enamoré y hoy lo quiero,
 es más, lo extraño.
- 15 No discutamos, tienes razón, tuve la culpa,
 fue mi error, por no decirte francamente que, ya no te amo.

Mi fracaso.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 Adelante, proseguiré mi camino
 evitando, fracasar, con otro amor,
 olvidando, todo lo sucedido,
 y perdonando, todo, sin rencor.
- 5 No te guardo rencor
 eres libre de ti,
 pero te pido un favor,
 que no hables bien y mal de mí.
- 10 Olvidarnos tú y yo
 será mucho mejor,
 fácil es para ti,
 pues ya que tienes otro amor.
- 15 El amor, no puedo ser posible,
 que penetrara, en ti, mi ansiedad,
 ya que dices, tener a otro cariño,
 que lo que quieres, todo, te lo da.
- No te guardo rencor,
 eres libre de ti,
 pero te pido un favor,

20 que no hables bien y mal de mí.

Olvidarnos tu y yo
será mucho mejor,
fácil es para ti,
ya que tienes otro amor.

25 Muchas gracias te agradezco
los momentos de felicidad,
te deseo buena suerte,
porque no me veras ya jamás.

30 Muchas gracias te agradezco
los momentos de felicidad,
te deseo buena suerte,
porque no me veras ya jamás.

Jamás, jamás, jamás.

Adiós, amor, te vas.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Me pides tanto, que te dé, tu libertad,
has cuanto quieras, lo que quieras
con quien tú quieras que mas da.

5 Ya he comprendido, que no quieres
de mi vida nada ya,
el día que quieras, puedes irte
para que hacerte esperar.

10 Adiós, amor, adiós mi amor te vas,
Adiós, amor que seas feliz demás,
si un día quieres tú, volver a mí
regresa a casa cuando quieras regresar.

15 Good-bye my love, good-bye my love, good-bye,
good-bye my love, good-bye my love, good-bye,
si un día quieres tú, volver a mí,
regresa a casa cuando quieras regresar.

20 Dios te bendiga, buena suerte, que mas te puedo desear.
Te quiero tanto, tanto, tanto, que te doy tu libertad,
si un día comprendes, que me quieres,
que me quieres, en verdad,
regresa a casa, cuando quieras, regresar.

Adiós, amor, adiós mi amor te vas, adiós
Adiós, amor, que seas feliz demás, adiós
si un día quieres tu, volver a mí,
regresa a casa cuando quieras regresar.

25 Good-bye my love, good-bye my love, good-bye,
good-bye my love, good-bye my love, good-bye,
si un día quieres tú, volver a mí
regresa a casa cuando quieras regresar.

30 Good-bye my love, good-bye my love, good-bye, good-bye,
good-bye my love, good-bye my love, good-bye, good-bye.

Yo te perdono.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Aunque tú tengas, la culpa
de toda mi soledad,
sin ti aprendí tantas cosas,
entre ellas, perdonar.

5 Yo te perdono de veras.
sin recordar tu traición,
para mí es la experiencia
más grande de mi amor.

10 Contigo, yo no lo niego,
fui mucho, muy feliz,
y ahora que sin ti vivo, no puedo decir
que no, que no vale la pena llorar más por ti

15 Porque yo estoy llorando,
desde que tu te fuiste,
pero a ti que te importa,
si no sabes de mí.

20 Pero yo te perdono
toda tu ingrata ausencia,
no importa que a mi vida
la vuelvas soledad.

Contigo, yo no lo niego,
fui mucho, muy feliz,
y ahora que sin ti vivo, no puedo decir
que no, que no vale la pena, llorar más por ti.

25 Porque yo estoy llorando
desde que tu te fuiste,
pero a ti que te importa,
si no sabes de mí.

30 Pero yo te perdono
toda tu ingrata ausencia,
no importa que a mi vida
la vuelvas soledad.

Yo no nací para amar.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 A mis dieciséis

anhelaba tanto un amor que no llegó,
siempre lo esperé,
todos mis amigos se encontraban en la misma situación.

5 Y después yo vi,
como iban cambiando su manera de vivir,
todos con su amor,
cada uno de ellos muy sonrientes, muy felices menos yo.

10 Una soledad cada vez más triste y más oscura yo viví,
y a esa edad todos preguntaban los motivos,
yo solía siempre decir.

Yo no nací para amar,
nadie nació para mí,
tan sólo fui un loco soñador no más.

15 Yo no nací para amar

nadie nació para mí
mis sueños nunca se volvieron realidad.

20 Siempre lo busqué,
pero nunca pude encontrar ese amor,
siempre lo esperé,
y en todas partes que esperaba ese amor nunca llegó.

25 Hoy mi soledad,
cada vez más triste y más oscura pueden ver,
hoy en esta edad, aún me preguntan mis amigos
y es tan triste responder.

Yo no nací para amar,
nadie nació para mí,
tan sólo fui un loco soñador no más.

30 Yo no nací para amar
nadie nació para mí
mis sueños nunca se volvieron realidad.

Yo no nací para amar,
nadie nació para mí,
tan sólo fui un loco soñador no más.

35 Yo no nací para amar,
nadie nació para mí

Mis sueños no se realizaron
yo no nací para amar.

No tengo dinero.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Voy por la calle, de la mano,
platicando con mi amor,
y voy recordando cosas serias
que me pueden suceder.

5 Pues ya me pregunta
 que hasta cuando
 nos iremos a casar,
 y yo le contesto que soy pobre
 que me tiene que esperar.

10 No tengo dinero, ni nada que dar,
 lo único que tengo es amor para amar,
 si así tu me quieres, te puedo querer,
 pero si no puedes, ni modo qué hacer.

15 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, que va.

20 Yo quisiera tener todo
 y ponerlo a tus pies,
 pero yo nací pobre
 y es por eso, que no me puedes querer.

Me he quedado solo.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Ahora que te encuentras tan lejos de mí,
 comprendo lo mucho que te quiero mi amor,
 me siento tan cansado de pensar en ti,
 de preguntarme donde estarás.

5 Me he quedado solo, sin tus besos,
 estoy solo triste abandonado,
 vida tú eres todo lo que tengo,
 me has dejado solo estoy llorando,
 le he pedido al cielo que regreses, a mí.

10 Quisiera que volvieras muy pronto mi amor,
 que olvidaras todo el pasado también,
 te juro que yo tanto he cambiado por ti,
 que arrepentido estoy del ayer.

15 Me he quedado solo, sin tus besos,
 estoy solo triste abandonado,
 vida tu eres todo lo que tengo,
 me has dejado solo estoy llorando,
 le he pedido al cielo que regreses, a mí.

20 Ahora que te encuentras tan lejos de mí,
 comprendo lo mucho que te quiero mi amor,
 me siento tan cansado de pensar en ti,
 de preguntarme donde estarás.

25 Me he quedado solo, sin tus besos,
 estoy solo triste abandonado,
 vida tú eres todo lo que tengo,
 me has dejado solo estoy llorando,

le he pedido al cielo que regreses, a mí.

30 Me he quedado solo, sin tus besos,
estoy solo triste abandonado,
vida tú eres todo lo que tengo,
me has dejado solo estoy llorando,
le he pedido al cielo que regreses, a mí.

35 Me he quedado solo, sin tus besos,
estoy solo triste abandonado,
vida tú eres todo lo que tengo,
me has dejado solo estoy llorando,
le he pedido al cielo que regreses, a mí.

No se ha dado cuenta.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 De una chica
yo estoy enamorado,
pero nunca
le he hablado por temor,
5 tengo miedo
de que ella me rechace,
o que diga
que ya tiene otro amor.

10 No se ha dado cuenta
que me gusta,
No se ha dado cuenta,
que le amo,
que cuando pasa
la estoy mirando,
15 que estando despierto
la estoy soñando.

Que de mi vida
ya se ha adueñado,
que en mis pensamientos
ella siempre ha estado.
Es así

25 De esa chica
yo estoy enamorado,
pero nunca
le he hablado por temor,
tengo miedo
de que ella me rechace,
o que diga
que ya tiene otro amor.

30 No se ha dado cuenta
que me gusta,
no se ha dado cuenta
que le amo,

35 que cuando pasa
 la estoy mirando,
 que estando despierto,
 la estoy soñando.

35 Que de mi vida
 ya se ha adueñado,
 que en mis pensamientos
 ella siempre ha estado.
 Es así.

Buenos días.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Todas las mañanas
 que entra por mi ventana
 el señor sol,
5 doy gracias a Dios,
 por otro día más.

10 Hoy como otros días
 yo seguiré tratando
 de ser mejor,
 y sonriendo haré
 las cosas con amor.

15 Buenos días alegría,
 buenos días al amor,
 buenos días a la vida,
 buenos días señor sol

15 Yo seguiré tratando
 de ser mejor,
 yo seguiré tratando
 de ser mejor

Amor del alma.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Es más fácil esperar que tú me quieras,
 a que esperes que algún día yo te vea.
 Yo daría toda mi vida por mirarte,
 y mi muerte porque un día me quisieras.
5 Tú puedes ser la luz de mi camino,
 prometo estar contigo hasta que mueras,
 simplemente sólo dame una esperanza,
 que yo sin verte te daré mi vida entera.

10 Amor del alma, en el silencio de mi obscuridad, te veo,
 que eres linda, que eres buena, que eres santa,
 porque es simplemente lo que yo deseo.
 Amor del alma, que me importa si jamás he de mirarte,

15 si es más fácil esperar que tú me quieras,
que yo sin verte te daré mi vida entera,
que yo sin verte te daré.

Amor del alma, amor del alma,
amor del alma, amor del alma,
amor del alma, amor del alma,
amor del alma, amor del alma.

Ya lo sé que tú te vas.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Hoy me he despertado
con mucha tristeza,
sabiendo que mañana
ya te vas de mí.
5 Te juro mi vida,
que pensando en lo nuestro,
me pasé la noche,
casi sin dormir.

10 Ya lo sé que tú te vas,
que quizás no volverás,
que muy tristes hoy serán
mis mañanas si te vas.

15 Hasta cuando volverás
a mis brazos no lo sé,
será una eternidad,
creo que te voy a perder.

20 Ya lo sé mi amor
que te vas, te vas,
que ha llegado la hora
de decirnos adiós,
te deseo buena suerte,
hasta nunca, mi amor.

Adiós amor, adiós amor
Adiós amor, adiós amor,
adiós amor, adiós amor,
adiós amor.

Se me olvidó otra vez.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Probablemente ya
de mí te has olvidado,
y mientras tanto yo
te seguiré esperando,
5 no me he querido ir,
para ver sí algún día

que tú quieras volver,
me encuentres todavía.

10 Por eso aún estoy
en el lugar de siempre,
en la misma ciudad,
y con la misma gente,
para que tú al volver
15 no encuentres nada extraño,
y sea como ayer,
y nunca más dejarnos.

20 Probablemente estoy
pidiendo demasiado,
se me olvidaba que
ya habíamos terminado,
que nunca volverás,
que nunca me quisiste,
se me olvido 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 mas dejarnos.

35 Probablemente estoy
pidiendo demasiado,
se me olvidaba que
ya habíamos terminado,
que nunca volverás,
que nunca me quisiste,
se me olvido otra vez,
40 que sólo yo, te quise.

La muerte del palomo.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Nunca volverás paloma,
triste está el palomar,
solito quedó el palomo,
ahogándose entre esos sollozos,
pues ya no puede llorar.

5 Pobrecito del palomo,
cansado esta de sufrir,
y mirando para el cielo,
a Dios le pide su muerte,
que así no quiere vivir.

10 En llorar, en llorar, en llorar,
desde que te fuiste,
se le fue al palomo, en puro llorar.

15 Por llorar, por llorar, por llorar,
ya no puede ver,
ni puede volar,
se acerca su muerte,
está agonizando, de tanto esperar.

20 Morirá, morirá, morirá
morirá el palomo,
porque así es la muerte,
cuando hay soledad.

25 Mirara hacia el cielo,
te verá volando,
te dará las gracias,
por esos recuerdos,
y al cruzar las alas
que te cobijaron,
ahogará su sueños
que no despertaron.

30 Morirá, morirá, morirá,
morirá el palomo,
porque así es la muerte,
cuando hay soledad.

35 Mirará hacia el cielo
te verá volando,
te dará las gracias,
por esos recuerdos,
y al cruzar las alas
que te cobijaron,
40 ahogara su sueños
que no despertaron

Me nace del corazón.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Me nace del corazón
decirle que usted es mi vida,
que no sé vivir sin usted,
disculpe que se lo diga.

5 Pero es que no aguanto más
este amor me calcina,
me nace del corazón
y el corazón me domina.

10 Quiero sentir sus besos
sus manos que me acaricien,
quiero comprobar que vivo,
no quiero morir de amor,
Hasta que escuche su boca
decir que me quiere mucho,
15 y que ese amor que usted siente
le nace del corazón.

20 Me nace del corazón
decirle que usted es mi vida,
que no sé vivir sin usted,
que no sé vivir sin usted,
disculpe que se lo diga.

25 Pero es que no aguanto más
este amor me calcina,
me nace del corazón,
y el corazón me domina.

30 De usted me he enamorado,
quiero decirle mil cosas,
que no hace poquito tiempo
sintiendo estoy por usted,
quiero beber de sus labios
el agua de amor divina,
tomarla de beso en beso,
me estoy muriendo de sed,
me nace del corazón.

35 De usted me he enamorado,
quiero decirle mil cosas,
que no hace poquito tiempo,
sintiendo estoy por usted,
quiero beber de sus labios
40 el agua de amor divina,
tomarla de beso en beso.
Me estoy muriendo de sed.

45 Quiero sentir sus besos,
sus manos que me acaricien,
quiero comprobar que vivo,
no quiero morir de amor.
Hasta que escuche su boca
decir que me quiere mucho,
y que ese amor que usted siente...

50 Me nace del corazón.

Caray.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Si nosotros nos hubiéramos casado,
hace tiempo, cuando yo te lo propuse,
no estarías hoy sufriendo, ni llorando,
5 por aquel humilde amor que yo te tuve, caray,
cuando te tuve, caray, cuando te tuve.

10 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.

15 Y lloré y lloré y lloré,
noche tras noche, caray,
noche tras noche, caray,
noche tras noche.

20 Ahora soy yo, quién vive feliz,
formé un hogar, cuando te perdí.
después, después, yo te olvidé,
y te perdoné, yo no puedo hacer,
ya nada por ti, ya nada por ti,
ya nada por ti.

25 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 mi, sin nada.

30 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,
35 sin, sin dinero, caray,
sin mí, sin nada.

40 Y 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.

45 Ahora soy yo, quien vive feliz,
formé un hogar, cuando te perdí.
Después, después, yo te olvidé,
y te perdoné, yo no puedo hacer,
ya nada por ti, ya nada por ti,
ya nada por ti.

No les vaya a suceder.

1 Quiero platicar amigos,
lo que a mi me sucedió,
me engañaron como a un niño
y esto fue lo que paso:

5 Bien me acuerdo de esa tarde,
cuando yo la vi venir,
me saludó como siempre,
y me pregunto así:
oye vida de mi vida, tienes mucho rato aquí
10 yo le conteste amoroso: siempre esperaré por ti.

Platicamos como siempre,
y entonces le pregunté,
quieres casarte conmigo,

y sorpresa le causé.

15 Tengo que hablar con tus padres,
y ella me contestó,
no te preocupes mi vida,
con ellos hablaré yo,
y aceptaron sus padres,
20 y la boda se aplazó,
mientras que se cumplía el plazo
ella se fue a Nueva York.

Según, me platicaba
su hermana la menor,
25 que con otro allá andaba,
y que era mejor que yo.

Regresó para el pueblo,
pues con otro se casó,
vino de luna de miel,
30 te imaginas como estoy.

Ojalá pronto se vayan,
pues no puedo soportar
que me pongan en mi cara
con quien se vino a casar.

35 Esto es todo mi amigo,
en ellas no hay que creer,
anda con mucho cuidado,
no te vaya a suceder.

Te lo pido por favor.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Donde este hoy y siempre,
yo te quiero conmigo,
necesito cuidados,
necesito de ti.

5 Si me voy, donde vaya,
yo te llevo conmigo,
no me dejes ir solo,
necesito de ti

10 Tú me sabes bien cuidar,
tú me sabes bien guiar,
todo lo haces muy bien tú,
ser muy buena es tu virtud

15 Cómo te puedo pagar,
todo lo que haces por mí,
todo lo feliz que soy,
todo este grande amor.

Solamente con mi vida,
ten mi vida,
te la doy.

20 Pero no me dejes nunca,
nunca, nunca,
te lo pido por favor

Tú me sabes bien guiar,
tú me sabes bien cuidar,
25 todo lo haces muy bien tú,
ser muy buena es tu virtud.

Cómo te puedo pagar,
todo lo que haces por mí
todo lo feliz que soy,
30 todo este inmenso amor.

Solamente con mi vida,
ten mi vida,
te la doy.

35 Pero no me dejes nunca,
nunca, nunca,
te lo pido por favor.

Pero no me dejes nunca,
nunca, nunca,
te lo pido por favor.

Amor eterno.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Tú eres la tristeza de mis ojos,
que lloran en silencio por tu amor.
Me miro en el espejo
y veo en mi rostro,
5 el tiempo que he sufrido
por tu adiós.

Obligo a que te olvide
el pensamiento,
pues siempre estoy pensando
10 en el ayer,
prefiero estar dormido
que despierto,
de tanto que me duele que no estés.

15 Cómo quisiera,
que tú vivieras,
que tus ojitos
jamás se hubieran cerrado nunca,
y estar mirándolos.

20 Amor eterno e inolvidable,
tarde o temprano estaré contigo
para seguir amándonos.

Yo he sufrido tanto por tu ausencia,
desde ese día hasta hoy no soy feliz,

aunque tengo tranquila mi conciencia,
sé que pude haber yo hecho más por ti.

30 Oscura soledad estoy viviendo,
la misma soledad de tu sepulcro,
tú eres el amor del cual yo tengo
el más triste recuerdo de Acapulco.

Hasta que te conocí.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010,
disponible en: <http://www.juangabriel.com.mx/>

1 No sabía de tristeza,
ni de lágrimas ni nada
que me hicieran llorar,
yo sabía de cariño de ternura,
5 porque a mí desde pequeño
eso me enseñó mamá,
eso me enseñó mamá,
eso y muchas cosas más.

10 Yo jamás sufrí,
yo jamás lloré,
yo era muy feliz,
yo vivía muy bien.

15 Yo vivía tan distinto,
algo hermoso, algo divino,
lleno de felicidad.
Yo sabía de alegría, la belleza de la vida,
pero no de soledad,
pero no de soledad,
de eso y muchas cosas más.

20 Yo jamás sufrí, yo jamás lloré
yo era muy feliz, yo vivía muy bien.

25 Hasta que te conocí,
vi la vida con dolor,
no te miento fui feliz,
aunque con muy poco amor.
Y muy tarde comprendí que no te debí amar,
porque ahora pienso en ti
más que ayer mucho más.

30 Hasta que te conocí
vi la vida con dolor,
no te miento fuí feliz,
pero con muy poco amor.
Y muy tarde comprendi que no te debi amar
porque ahora pienso en ti
más que ayer mucho más.

35 Yo jamás sufrí, yo jamás lloré,
yo era muy feliz,
pero te encontré.

Ya no me vuelvo a enamorar.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 No me vuelvo a enamorar
Totalmente, ¿para qué?,
si la primera vez que entregué mi
corazón, me equivoqué.
No me vuelvo a enamorar,
porque esta decepción,
me ha dejado un mal sabor,
me ha quitado el valor,
de volverme a enamorar,
ya jamás tropezaré,
en nadie me fijaré,
no me vuelvo a enamorar .

Quédate conmigo esta noche

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

 Quédate conmigo
 esta noche, te invito una copa,
 te cantaré canciones,
 que dicen cosas bellas.

5 Quédate conmigo
 esta noche y compartamos juntos
 su magia negra y bella.

 Quédate conmigo
 esta noche, hagamos una fiesta
10 bajo la luna llena,
 contaremos las estrellas,
 a ver quién cuenta más,

 El que gane, destapa la champaña,
 se queda hasta mañana,
15 ven que te voy a enseñar.

 Ves aquel lucero,
 que brilla en el cielo,
 es el que concede los tres deseos,
 ayer yo le pedí,
20 que esta noche vinieras,
 que conmigo estuvieras
 y que fuera así.

 Al buen lucero
 pídele tres deseos,
25 mientras yo te admiro,
 y te repito que te quiero, amor,
 hoy le pedí por ti.
 Ya que se te realicen
 los deseos que pediste
30 y que seas feliz.

 Ves aquel lucero,
 que brilla en el cielo,

35 es el que concede
los tres bellos deseos, amor,
ayer yo le pedí,
que esta noche vinieras,
que conmigo estuvieras
y que fuera así.

40 Al buen lucero
pídele tres deseos,
mientras yo te admiro
y te repito que te quiero, amor,
hoy le pedí por ti,
45 Ya que se te realicen
los deseos que pediste,
y que seas feliz.

Tenías que ser tan cruel

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Te vas yo me quedo triste y sola,
tenías que ser tan cruel al despedirte,
¿qué clase de cariño tú me diste?,
qué caro estoy pagando por quererte.

5 Te juro que jamás había llorado
todo, todo fue triste entre nosotros,
sabía que tendrías un día que irte,
pero nunca imagine de este modo.

10 Pero que yo te olvide no es tan fácil,
aunque el tiempo que viví fue sólo un sueño,
y ahora que te vas despierto de mi sueño,
para que pague por soñar, lo que no debo.

15 Pero muy caro pagará haberte amado,
me dejas con la deuda y te vas,
pero qué orgullo no se te hace demasiado,
para que seas tan cruel,
para que seas tan cruel,
para que seas tan cruel,
hasta el final

De mí enamórate.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Para realizar mi sueño, ¿qué haré?,
¿por dónde empezar?, ¿cómo realizaré
tú tan lejano amor?,
si lo único que sé,
es que ya no sé quién soy
5 de dónde 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.

10 Mira qué 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.

15 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 desde el día en que.

Tú de mí amor, te enamores tú,
yo veré por fin, de una vez la luz.

Mi más bello error.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 No tienes tú la culpa,
esto es lo que resulta,
cuando alguien se enamora,
en este caso yo,

5 Olvida la experiencia,
perdona la insistencia
de haber estado amando
a un imposible amor.

10 Ahora es que comprendo
el mal que estaba haciendo,
yo nunca había tenido
a nadie como tú.

15 Si yo vivía tan triste y tan solo,
sin nadie en este mundo,
y hasta este vagabundo
llegó tu juventud

Por eso es que te quise
y por eso es que deshice
mi vida rutinaria tan llena de dolor.

20 Yo pensaba ser tu amigo,
pero al dormir contigo
pasó algo más hermoso
y más blanco y más puro
y más divino y más bello,
25 más divino y más humano,
que el mismo amor.

30 Mi error fue haberte amado,
y estar siempre a tu lado,
yo te pido me perdones
y escucha por favor,
que de este amor tan grande,
que yo nunca había vivido,

35 es que no estoy arrepentido,
yo no estoy arrepentido
fue mi más bello error.

Querida.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Querida,
cada momento de mi vida,
yo siempre pienso en ti,
mira mi soledad, mira mi soledad,
que no me sienta nada bien, oh, ven

5 Querida,
no me ha sanado bien la herida,
te extraño y lloro, todavía,
mira mi soledad, mira mi soledad,
10 que no me sienta nada bien, oh, ven, ven, ven.

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, ven, ven, ven

15 Querida,
hazlo por que mas quieras tú
yo quiero ver de nuevo luz,
en todas mis casa

Oh, oh, querida,
ven a mí que estoy sufriendo,
20 oh, ven a mí que estoy muriendo,
en esta soledad, en esta soledad,
que no me sienta nada bien, oh, ven.

Querida,
por lo que quieras tú más ven,
25 más compasión de mí tú ten
mira mi soledad, mira mi soledad,
que no me sienta nada bien

Dime cuándo tú, dime cuándo tú,
dime cuándo tú vas a volver,
30 dime cuándo tú, dime cuándo tú,
dime cuándo tú vas a volver.

Debo hacerlo

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Necesito un buen amor,
porque ya no aguanto más,
veo la vida con dolor,
quitenme esta soledad.

5 Necesito que alguien me haga compañía,

ya no quiero noches, que son de agonía,
yo no tengo nada, nadie todavía,
y yo necesito que alguien me reviva. Escuchen

10 ¡Ay! qué soledad, soledad
¡ay! qué soledad, soledad
¡ay! qué soledad, soledad
¡ay! qué soledad.

15 Porque es que más, no puedo,
no es bueno, no debo,
ni quiero llamar soledad.

Yo espero, yo busco,
yo quiero amor encontrar.

Si en el mundo hay tanta gente diferente,
una de esas tantas gente me amara.

20 Pero esta soledad, debe no crecer,
esta soledad irse debe de.

25 Me ata, me araña,
me muerde, me daña, me hiere de más,
me enferma, me hunde,
me quema, me mata al final.

Y antes de que acabe con mi vida,
debo hallar una salida inmediatamente, ya.

Pero esta soledad, debe no crecer,
esta horrible soledad irse debe de.

30 Debo hacerlo todo con amor,
hoy esta noche yo saldré a algún bar,
si no me escapo de ella va a acabar,
con esta fuerza de voluntad,
y me va dejar toda el alma enferma.

35 ¡Ay!, es que debo hacerlo todo con amor,
quizá esta noche sea mi noche, y ya,
quiero sentirme vivo una vez más.
Este caso en realidad es de vida o muerte,
necesito un buen amor urgentemente.

40 ¡Ay!, quítenme esta soledad

Yo necesito de alguien, de alguien,
de alguien para revivir,
yo necesito de alguien, de alguien,
de alguien para no llorar.

45 Yo necesito de alguien, de alguien,
de alguien para no morir.

Yo necesito de alguien, de alguien,
de alguien para despertar, ahora.

50 Porque es que más, no puedo,
no es bueno, no debo,
ni quiero llamar, soledad,

yo espero, yo busco,
yo quiero amor, encontrar.

60 Si en el mundo hay tanta gente diferente
una de esas tantas gentes me amará.

Alguien, alguien ay, ya,
pero esta soledad, debe no crecer,
esta horrible soledad, irse debe de.

La más querida

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Me conformo mi amor
con verte sonreír,
y con verte pasar
nada más junto a mí.

5 Me conformo mi amor
con saber, que a mi lado,
fuiste tú muy feliz,
aunque hoy te olvides, de mí.

10 Así es la vida mi amor,
todo tiene un principio y un fin,
mas yo creía mi amor,
que a mi lado tú eras muy feliz

15 Pero me conformo mi amor
con saber que fuiste mía,
y que eres en mi vida
todavía, la más querida,
la más querida.

20 Así es la vida mi amor
todo tiene un principio y un fin,
mas yo creía mi amor,
que a mi lado tú eras muy feliz

25 Pero me conformo mi amor
con recordar, que fuiste mía,
y que eres en mi vida
todavía la más querida
la más querida.

Lo pasado, pasado.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Ya lo pasado, pasado,
no me interesa,
si antes sufrí y llore,
todo quedo en el ayer.

5 Ya olvidé, ya olvidé
ya olvidé.

Tengo en la vida por quien vivir,
amo y me aman, (soy feliz)
ya nunca más estaré
solo y triste otra vez,
10 es el ayer, ya olvide,
ya olvide.

Pido un aplauso para el amor
que a mi ha llegado,
mil gracias, por tanto
15 y tanto amor,
vivo enamorado,
y me he enamorado,
que feliz estoy.
Ya todo he olvidado,
20 ya todo el pasado,
ya le dije adiós (ya lo olvide).

Pido un aplauso para el amor
que a mi ha llegado,
mil gracias, por tanto
25 y tanto amor,
vivo enamorado,
y me he enamorado,
que feliz estoy.
Ya todo he olvidado,
30 ya todo el pasado,
ya le dije adiós (ya lo olvide).

Viva México.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Viva la música, viva la libertad,
viva la tierra, viva el cielo,
viva el mar, que viva el sol,
viva la luna y vivan todas las estrellas!

5 ¡Que viva México!,
¡que viva México! (que viva México!)
¡que viva México! (que viva México!)
¡que viva México! (que viva México!)

¡Que viva México!
¡en la faz de la tierra como México no hay dos!
10 Que viva México!
¡en la faz de la tierra como México no hay dos!
Que viva México!
¡en la faz de la tierra como México no hay dos!
15 Que viva México!
¡en la faz de la tierra como México no hay dos!

¡Que viva México!
¡en la faz de la tierra como México no hay dos!
¡Que viva México!
en la faz de la tierra como México no hay dos!

20 México es grande, México es grande,
México es divino, México es divino,
México es grande, México es grande,
México es divino, México es divino,
25 México es grande, México es grande,
México es divino, México es divino,

En la faz de la tierra como México no hay dos!,
en la faz de la tierra como México no hay dos!,
en la faz de la tierra como México no hay dos!,
en la faz de la tierra como México no hay dos!,

30 ¡Que viva! México!

La diferencia

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Aunque malgastes
el tiempo sin mi cariño,
y aunque no quieras
este amor que yo te ofrezco,

5 Y aunque no quieras
pronunciar mi humilde nombre,
de cualquier modo,
yo te seguiré queriendo.

10 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 quiero enamorarme.

15 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,
yo te quiero tal cual y sin condiciones,
sin esperar que un día tú me quieras como yo,
conciente estoy mi amor que nunca me querrás.

20 Tal vez, mañana yo despierte solo,
pero por el momento quiero estar soñando,
no me despiertes tú,
no ves que así yo soy feliz,
consciente estoy mi amor
25 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
sería corazón, que yo en tu lugar,
30 que yo en tu lugar
sí te amaría

Abrázame muy fuerte amor

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:

<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 Cuando tú estás conmigo
 es cuando yo digo,
 que valió la pena todo,
 todo lo que yo he sufrido.
- 5 No sé si es un sueño aún
 o es una realidad,
 pero cuando estoy contigo
 es cuando digo,
 que este amor que siento es porque
- 10 tú lo has merecido,
 con decirte amor que otra vez
 he amanecido
 llorando de felicidad
 a tu lado yo siento que estoy viviendo.
 Nada es como ayer.
- 15 Abrázame que el tiempo pasa
 y él nunca perdona,
 ha hecho estragos en mi gente
 como en mi persona
- 20 Abrázame que el tiempo es malo
 y muy cruel amigo,
 abrázame que el tiempo es oro,
 si tú estás conmigo
 Abrázame fuerte, muy fuerte
 y más fuerte que nunca.
- 25 Siempre abrázame.
- 30 Hoy que tú estás conmigo,
 yo no sé si está pasando el tiempo
 y tú lo has detenido,
 así quiero estar por siempre,
 aprovecho que estás tú conmigo.
 Te doy gracias por cada momento de mi vivir
- 35 Tú cuando mires para el cielo,
 por cada estrella que aparezca
 amor es un te quiero
- 40 Abrázame que el tiempo hiera
 y el cielo es testigo
 que el tiempo es cruel y a nadie quiere,
 por eso te digo:
- 40 Abrázame muy fuerte amor
 mantenme así a tu lado,
 yo quiero agradecerte amor
 todo lo que me has dado

45 Quiero corresponderte
de una forma o a diario.
Amor yo nunca del dolor
he sido partidario

50 Pero a mí me tocó sufrir,
cuando confié y creí
en alguien que juró que daba
su vida por mí.

Abrázame que el tiempo pasa
y ése no se detiene,
abrázame muy fuerte amor,
que el tiempo en contra tienes.

55 Abrázame que Dios perdona,
pero el tiempo a ninguno.
Abrázame que a él no le importa
saber quién es uno

60 Abrázame que el tiempo pasa
y nunca perdona,
ha hecho estragos en mi gente
como en mi persona

65 Abrázame que el tiempo es malo
y muy cruel amigo.
Abrázame muy fuerte amor.

Así fue

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Perdona si te causo dolor,
perdona si te digo adiós,
cómo decirle que te amo,
si me ha preguntado
yo le dije que no,
5 yo le dije que no.

Soy honesto con ella y contigo,
a ella la quiero y a ti te he olvidado,
si tú quieres seremos amigos,
yo te ayudo a olvidar el pasado.
10 Yo te aferres, ya no te aferres
a un imposible, ya te hagas,
ni me hagas más daño, ya no.

Tú bien sabes que no fue mi culpa,
tú te fuiste sin decirme nada,
15 y a pesar que lloré como nunca,
ya no seguías de mí enamorada.
Luego te fuiste, y que regresabas,
no me dijiste y sin más nada,
por qué, no sé,
20 pero fue así, así fue.

Te brinde la mejor de las suertes,
yo me propuse no hablarte y no verte,
y hoy que has vuelto ya ves sólo hay nada,
ya no debo, no puedo quererte,
25 ya no te amo, me he enamorado
de un ser divino, de un buen amor,
que me enseñó a olvidar y a perdonar.

Aunque te enamores

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Aunque te enamores
otra vez, mi vida,
aunque tengas todo,
aunque seas feliz.

5 Aunque te enamores
y te quieran mucho,
vivirás pensando
siempre, siempre en mí.

10 Siempre, siempre me llevarás
y en tu corazón, viviré.
Siempre, siempre recordarás
y no olvidarás que te amé.

15 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.

20 Siempre, siempre me llevarás
y en tu corazón, viviré.
Siempre, siempre recordaras
y no olvidarás que te amé.

25 Siempre, siempre me llevarás
y en tu corazón viviré
siempre, siempre me llevarás
y no olvidarás que te amé.

Con tu amor.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Yo estaba solo, vivía muy triste,
creía que nunca iba a encontrar un amor.
Hasta que llegaste, se fueron mis penas,
y con tu cariño empecé a olvidar el dolor.

5 Yo estaba solo, tan sólo soñaba,
creía que todos mis sueños estaban tan lejos de ti.

Hasta que llegaste, se fueron mis penas,
y con tú cariño empecé a olvidar
y a olvidar y a olvidar mi dolor.

10 Con tu amor, se fueron mi penas
y llegó la felicidad, gracias a ti
no siento tristeza, ni dolor.
Hoy soy muy feliz.

Costumbre

1 Háblame de ti,
cuéntame de tu vida.
Sabes tú muy bien
que yo estoy convencida
de que tú no puedes,
5 aunque intentes olvidarme.

Siempre volverás
una y otra vez,
una y otra vez,
siempre volverás,
10 aunque ya no sientas
más amor por mí, sólo rencor;
yo tampoco tengo nada que sentir,
y eso es peor.

15 Pero te extraño,
también te extraño
no cabe duda
que es verdad
que la costumbre
es más fuerte que el amor.

20 No cabe duda
que es verdad
que la costumbre
es más fuerte que el amor.

25 El día que me acaricies lloraré.
Si te preguntaras por qué
te quiero tanto,
ni yo mismo se por qué,
ni yo mismo se por qué,
mas yo te amo.

30 No creo hacerte daño con quererte,
no importa que no llegues a quererme.
Estoy acostumbrado a tus desprecios
que el día que me acaricies lloraré.
Te quiero tanto y tanto que aunque quiera
35 dejarte y olvidarte no podré.

Si tú quisieras dejarme,
lo hubieras hecho de una vez ya,
pero es que hasta tú comprendes

40 que es muy difícil otro encontrar, amor,
que a cambio de tus desprecios
te dé su amor y mil cosas mas.

Te digo que a tus desprecios
me he acostumbrado y es la verdad
y que, tan solo con verte y estar a tu lado,
yo vivo muy feliz, amor,
que sufro cuando te miro que estás muy triste
y creo que es por mí.

Noa, Noa

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

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

10 Quieres bailar esta noche,
vamos al Noa-Noa, Noa- Noa
Noa-Noa, Noa-Noa, Noa-Noa,
Noa vamos a a bailar.

Vamos al Noa-Noa, Noa- Noa
Noa-Noa, Noa-Noa, Noa-Noa,
Noa vamos a bailar.

15 Este es un lugar de ambiente
donde todos es diferente,
donde siempre alegremente
bailarás toda la noche

20 Este es un lugar de ambiente
donde todos es diferente,
donde siempre alegremente
bailarás toda la noche.

Eternamente agradecido.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

Cada vez que paso por la calles de Juárez,
me traen muchos recuerdos de cuando era niño,
me parece ver a las gentes,
las cuales, recuerdo con mucho cariño.

Ha cambiado mucho mi barrio,
poco a poco van habiendo más casas
con agua, gas y luz.
No quiero que se respire la misma pobreza,
la cual, me da tristeza desde mi juventud.

Las señoras, amigas de mi madre,
¿cuándo voy a olvidarles?
Nunca, son todas un amor.
A cada una le digo, a nombre de ella y mío,
que las bendiga dios

Con cariño y respeto yo recuerdo a todos mis maestros,
pues de ellos parte soy.
Hoy suspiro por todos esos años
recuerdos de momentos que hoy extraño,
gracias por tanto amor,
gracias por tanto amor.

A los siete años tuve mi primer gran amigo,
un lindo viejecito que se llamaba, Juan,
por él me puse ese nombre tan bonito,
porque ese viejecito me enseñó a trabajar,
Juan, Juan, Juan.

Mujer fuerte, audaz, capaz bastante,
activa y muy constante,
tal y como era mi escuela,
directora amiga, profesora
y todo una señora,
su nombre, Micaela.

A todas aquellas personas que me conocieron
y que siempre me dieron cariño y amor,
quiero decirles que los recuerdo,
que siempre los llevo conmigo por do quiera que yo voy
y que nunca los voy a olvidar.

Ni a Micaela, ni a mis maestros,
ni a las amigas de mi madre, ni a mi gran amigo,
Juan, Juan, Juan.
Eternamente agradecido
Alberto Aguilera Valadez

Juárez,
Oh, Juárez, es mi ciudad,
es mi gente, es Juárez,

Oh, Juárez, aquí es donde nace el amor,
arriba Juárez, arriba Juárez,
Juarez, Oh Juarez, es mi ciudad, es mi gente, es Juárez.
Juárez es siempre mi guía,
mi tarde, mi noche, mi luna y mi sol.
A todo Juárez, las gracias le doy,
las gracias le doy,
las gracias le doy.

He venido a pedirte perdón.

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Canto de tristeza,
porque lo nuestro terminó, te vas,

ya nunca volverás, te olvidarás de mí
y hoy muy triste me quedo solo sin ti.

5 Que seas muy feliz, deseo mi amor,
 que nunca llores, que nunca sufras así.

Escucha esta canción que escribí para ti, mi amor,
con esta mi canción he venido a pedirte perdón,
que nunca llores, que nunca sufras así.

10 Que encuentres cariño y todo el amor
 que yo jamás te pude dar.
 Tú que eres tan buena mereces
 ternura y cariño.
15 Yo tuve la culpa de todo no supe tu amor aquilatar
 merezco tu olvido y tu ausencia, ya nunca tendré
 más tu amor.

 Adiós, mi amor,
 hoy con esta canción que escribí
 para ti, mi amor,
20 he venido a pedirte que perdones
 por favor, por amor , mi error.

 Sé que nunca tú querrás volver
 y yo quiero por último decirte amor que,
 yo te seguiré amando, adiós, mi amor
25 hoy con esta canción que escribí
 para ti, mi amor
 he venido a pedirte que perdones
 por favor, por amor, mi error.

Mañana, mañana

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Qué triste es saber
 que todo terminó,
 que triste es decirle
 a un amor adiós.
 Si tú me comprendieras
5 no te irías de mí,
 lo que yo más quería es que fueras feliz

 Y mañana, mañana
 ya será un día muy triste,
 porque tú te irás
10 y no volverás
 ya jamás a mi lado

 Y mañana, mañana
 ya será un día muy triste
 porque el sueño de amor
15 que vivíamos tú y yo
 ahora se ha despertado.

 Ya no quiero pedirte
 que te quedes más,
 ni quiero preguntarte

20 para dónde vas,
ya sé que tú has venido,
a decirme adiós,
que tengas buena suerte,
hasta nunca amor.

25 Y mañana, mañana
ya será un día muy triste
porque el sueño de amor
que vivíamos tú y yo
ahora lo has despertado.

No me arrepiento de nada

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

1 Ya lo pensé una vez más
y no está bien,
no debo estar
con alguien que me haga daño,
y tú, me haces llorar
5 tú me haces sufrir
tú me haces mal
y no está bien
que me deje llevar por tu juventud

10 Podemos encontrar el verdadero amor,
toma otro rumbo
porque yo ya decidí que no,
por que yo ya decidí que no,
por que yo ya decidí que no, no, no.

15 Ya lo pensé una vez más
y no esta bien, adiós, adiós,

Adiós,
yo te deseo mucho éxito en la vida
Y en las cosas del amor, Dios te bendiga,
si alguien tiene que decir adiós, soy yo.

20 Adiós
Yo te ame tanto como nunca amé en la vida,
mas yo te juro que no estoy arrepentida,
como tampoco me arrepiento

25 Que te enamores,
que nunca llores
que seas dichoso
que no te digan, jamás adiós.

30 Yo te deseo tanto éxito en la vida
y en las cosas del amor, Dios te bendiga,
si alguien tiene que decir adiós, soy yo.

Pero qué necesidad

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 Es difícil aceptar que me tenga que quedar
algún día sin usted,
pero así que ser tendrá yo quisiera que jamás
pero mía, usted no es.
- 5 Pero qué necesidad,
para que tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.
- 10 Pero qué necesidad,
para qué tanto problema,
mientras yo le quiero ver feliz, cantar, bailar,
reír, soñar, sentir, volar, ellos le frenan.
- 15 Pero mientras llegue el día me imagino de que es mía
y más le amo, cada vez
y aprovecho tiempo y vida a su amor, aunque a escondidas
nos tengamos ya que ver.
- 20 Pero qué necesidad,
para que tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.
- 25 Pero qué necesidad,
para que tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.
- 30 Se muy bien que sus papás más y más le pedirán,
ay que me deje de querer,
noche a noche rezarán, día a día le dirán
que eso que hace no está bien.
- 35 Pero qué necesidad,
para que tanto problema,
no hay como la libertad de ser, de estar, de ir,
de amar, de hacer, de hablar, de andar así sin penas.
- 40 Pero qué necesidad,
para que tanto problema,
mientras yo le quiero ver feliz, cantar, bailar,
reír, soñar, sentir, volar, ellos le frenan.
- 45 Y quizás hasta querrán que me lleve para allá
la tristeza de una vez,
daño yo no le hago al verle, con amarle y con tenerle,
más que un daño le hago un bien.

Siempre en mi mente

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 Tú estás siempre en mi mente,
pienso en ti amor cada instante,
¿cómo quieres tú
que te olvide?, si estas tú?,

- 5 siempre tú, tu, tu,
 siempre en mi mente.
- Tú estás siempre en mi mente,
 pienso en ti amor cada instante,
 ¿cómo quieres tú
 que te olvide?, si estas tú?
- 10 Siempre tú, tu, tu,
 siempre en mi mente.
- ¿Qué voy a hacer?, no sé,
 no encuentro nada, nada, nada.
 La solución, no sé como encontrarla,
15 Y me trato de olvidarte,
 y quiero olvidarte
 y yo no sé cómo te olvido
- Tú estas siempre en mi mente,
 ¿cómo hiciste tú para olvidarme?
20 Ayúdame a olvidar
 en mi mente siempre estás.

Te propongo matrimonio

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 Te propongo matrimonio,
 te propongo que conmigo seas feliz,
 que vivamos siempre juntos.
 Anda di, que sí.
- 5 Cásate conmigo vida,
 realicemos nuestros sueños tú y yo.
 Te propongo matrimonio.
 Anda di, que si.
- 10 Te pido yo, yo, ya
 me quiero casar contigo,
 llevarte al altar y nuestra felicidad,
 compartiremos por siempre,
 siempre, siempre , siempre, juntos.
- 15 Cásate conmigo vida,
 realicemos nuestros sueños tu y yo
 Te propongo matrimonio.
 Anda di, que sí

Un alma en pena

En: Juan Gabriel, Sitio disponible oficial. Fecha de consulta: 4 de julio de 2010, disponible en:
<http://www.juangabriel.com.mx/>

- 1 En el año mil seis cientos veintisiete
 en tiempos crueles de la Inquisición,
 unos sacerdotes infames condenaron a muerte a una mujer por amor.
 En la hoguera se oye un grito, una amenaza que se vuelve una venganza,
 una promesa, entre fuego y dolor.

- 5 Poco a poco va cayendo el cuerpo al fuego,
calcinado, condenado a morir así en el nombre de Dios.
- Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena,
es un grito de amor.
- 10 Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena.
por las noches entre llantos, entre quejas.
Todo el pueblo entero escucha lo que hacen unas muchas
hace más de cuatro siglos pasó.
- Se oyen voces, ruidos, pasos, risas, cantos, gritos, quejas
de alguien que murió por amor.
- 15 Entre llantos y entre suspiros
de alguien que arrastra herido, por el suelo un dolor.
- Un alma buena enamorada
un alma en pena ilusionada,
busca todo, encuentra nada,
20 y quiere lo que dejó
- Por las noches viene y va,
habla, ríe, baila y canta,
llora, grita, ama y canta
y busca lo que perdió, por amor.
- 25 Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena.
Es un grito, es un llanto.
Es un alma en pena que va arrastrando cadenas, qué condena.
- Por la noche, entre llantos, entre quejas, todo el pueblo entero escucha lo que
hace más de cuatro siglos pasó.