



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

---

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ARAGÓN

“EL DISCURSO AMOROSO EN LA RADIO  
COMO ESTRATEGIA COMUNICATIVA EN  
CONTROL SOCIAL SOBRE LA MUJER”

**T E S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y  
PERIODISMO

P R E S E N T A :  
DIANA MUNGUÍA CHIRINO.

ASESOR: LIC. JUAN ARELLANO ALONSO



FES Aragón

MÉXICO 2012



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

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad de desarrollar mi formación profesional en la Facultad de Estudios Superiores Aragón.

Agradezco al Mtro. Juan Arellano Alonso excelente asesor, guía y profesor porque ver la realidad a través de su filtro es mirar al mundo por primera vez, le agradezco su incondicional paciencia, apoyo y dedicación en el desarrollo de este proyecto.

A los sinodales:

La Mtra. Isabel Ángela Luis Juárez quien con su sabia colaboración otorgó dirección y sentido a la investigación.

Al Lic. Mario Monroy Santos por sus indispensables aportaciones para la conclusión del trabajo.

Doy las gracias al Lic. Roberto Gutiérrez Pérez por su valiosa cooperación.

Por su tiempo y amable participación, le agradezco al Lic. José Antonio Zavaleta Landa sus aportes prestados a esta tesis.

A los profesores que fueron parte de mi formación y aportaron los conocimientos necesarios para concluir uno de los ciclos más importantes de mi vida.

## DEDICATORIAS

Retribuyo el esfuerzo y la dedicación a las personas que han hecho posible la conclusión de esta etapa tan significativa para mí:

Mamá, la vida es un gran regalo en sí misma, sin embargo, el verdadero obsequio me lo dio la suerte, el destino, aquella energía indescriptible por haberme colocado en tus manos, en los brazos del cariño, el nido de la literatura y el jardín del pensamiento. Esta tesis es para ti, simplemente, tu resultado.

Papá, el compañero eterno de mis viajes más largos y excitantes, hemos recorrido tantos caminos juntos, aquí concluye uno de los más importantes, aunque tu ejemplo y dedicación me conducirán por siempre.

Adri, en 12 años de vida nunca imaginé que la palabra hermana fuera tan significativa, importante y valiosa hasta que la llenaste de significado con tu llegada.

Para el último ángel en la tierra, porque no existe nadie que mejor, se apegue a dicha descripción. Al ángel que no sólo iluminó mi camino, también lo impulsó, especialmente para ti tía Irma.

A mi amada familia por brindarme todo su amor y apoyo, supieron procurar los elementos suficientes para procurarme el éxito.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
 <b>Capítulo 1</b>	
<b>1. El discurso amoroso enfocado hacia una necesidad social en los medios de comunicación</b> .....	10
1.1. Las emociones como un control social .....	11
1.1.1. Los sentimientos desde la perspectiva psicológica humanista .....	14
1.1.2. El significado del amor a través de la historia .....	16
1.1.3. La composición del discurso amoroso en el presente .....	20
1.2. El discurso amoroso en los medios de comunicación masiva .....	22
1.2.1. El guión que se representa en los medios sobre el amor..	24
1.2.2. La representación del amor a través de la literatura, la radio, el cine y la televisión .....	26
 <b>Capítulo 2</b>	
<b>2. El discurso amoroso en la radio mexicana</b> .....	31
2.1. La canción popular .....	32
2.1.1. La canción popular a través del tiempo .....	34
2.1.2. El uso de la canción como control en las instituciones sociales .....	39
2.1.3. La canción popular de amor .....	42
2.2. La radio .....	44
2.2.1. El lugar ocupado por la radio entre los medios de comunicación .....	46
2.2.2. La programación radiofónica .....	48
2.2.3. El discurso amoroso inmerso en la radio .....	50
2.3. El discurso amoroso en la radio mexicana .....	52
2.3.1. La programación radiofónica en México .....	56
2.3.2. La principal audiencia de radio en México .....	58
2.3.3. El discurso amoroso en la radio mexicana .....	61

**Capítulo 3**

<b>3. El análisis del discurso amoroso en la canción transmitida por la radio mexicana</b> .....	65
3.1. El análisis del discurso.....	66
3.1.1. El análisis del discurso en el estudio comunicacional lingüístico.....	71
3.1.2. El análisis del discurso en la composición lírica .....	73
3.1.3. El análisis del discurso a través de la mirada de distintos autores.....	76
3.2. Descripción del análisis del discurso amoroso en la canción popular como estrategia comunicativa en control social sobre la mujer .....	81
3.2.1. El discurso amoroso en la canción popular mexicana.....	145
3.2.2. El control social en la canción popular .....	148
<b>Conclusiones</b> .....	151
<b>Bibliografía</b> .....	157

## **INTRODUCCIÓN**

La presente investigación surge a partir de cuatro tópicos: amor, control social, medios de comunicación masiva (en especial la radio), y el discurso conformado por los otros tres ¿Qué relación de trascendencia social ocurre al mezclar estos temas? La respuesta descansa en los contenidos expuestos en televisión, cine, prensa y radio: cada medio masivo proyecta argumentos e historias veraces o ficticias, las cuales giran en torno al ser humano, a las emociones humanas, y en particular, al amor.

El amor es la temática más recurrida por los *mass media*; es un argumento por defecto en películas, series, libros, noticias, canciones, etc., se encuentra en la película infantil y en la de acción, en la serie de zombis, en los libros de horror y en casi todas las canciones de la radio ¿Es la audiencia quien así lo quiere o son los medios los que decretan dicho contenido? El amor es una actividad biológica y le incumbe al hombre por el hecho de ser un proceso natural como lo es crecer, sin embargo, la prioridad que le dan los medios al amor como forma de realización personal es sospechosa.

En el argumento amoroso mediático, el amor es la cumbre de la felicidad, si un individuo no tiene amor en su vida debe buscarlo para realizarse, si lo tiene debe cuidarlo como el más grande tesoro, si lo perdió tiene que recuperarlo o encontrar uno nuevo; el amor y el desamor reinan. Así, el verdadero cuestionamiento no es quién elige qué, sino qué dicen sobre el amor y cómo lo hacen los medios de comunicación masiva, porque el discurso se construye a partir de símbolos y signos que generan acciones en el hombre y al mismo tiempo constituyen su realidad, realidad abstracta reflejada en la opinión, en modelos de comportamiento, cultura, etc., pero igualmente establecen orden y control.

Visto así, podría hablarse sobre un modelo de control social basado en un discurso conformado por el amor para procurar la vida en sociedad cohesionando a sus miembros, primero en pareja a través del matrimonio, el cemento social por excelencia según Augusto Comte; posteriormente en familia y finalmente en sociedad. Ese podría ser el argumento de cualquier medio de



comunicación masiva donde el discurso amoroso se encuentre presente, entonces ¿Por qué la radio ocupa el lugar central en esta investigación?

La radio es uno de los medios con mayor credibilidad para las personas y tiene la ventaja de traspasar las barreras del analfabetismo, además, la canción posee propiedades que le permite a la gente recordar el discurso sin mucho esfuerzo, por esto, la hipótesis central de esta investigación es: El discurso amoroso presente en las canciones populares transmitidas por la radio comercial en México es determinante para la adquisición de actitudes y comportamientos estereotipados, mismos que adopta la mujer mexicana de nuestros días; en consecuencia se puede considerar a dichos mensajes como una estrategia de control social.

El objetivo general que surgió a partir de tal hipótesis fue: Analizar las canciones programadas con mayor frecuencia en la radio mexicana para conocer el tipo de discurso que se presenta en las canciones y su relación directa con el estereotipo amoroso presente en dichos mensajes. Para esto se llevó a cabo un monitoreo de radio durante un periodo de 15 días a partir del 2 al 16 de Junio de 2011, por una hora en las estaciones de radio: *Los 40 principales* disponible en la sintonía 101.7 FM, perteneciente al grupo Prisa Radio; a la estación *Amor* localizada en la frecuencia 95.3 FM de grupo ACIR y la estación de radio denominada *La Z* en 107.3 del grupo Radio Centro.

Las estaciones antes mencionadas fueron elegidas ya que contaron con mayor audiencia según el Anuario 2009-2010 Audiencias y Medios en México que publicó el IBOPE en Febrero del 2010. En total fueron elegidas 6 canciones, dos de cada estación: Los cuarenta principales, Amor y La Z, cuya aparición fue destacada durante el monitoreo, esta muestra sería sometida al análisis del discurso con tal de llegar a un acercamiento de carácter semiótico para responder a los objetivos particulares:

- Describir el discurso amoroso presente en los mensajes transmitidos en la radio mexicana.

- Señalar estereotipos presentes en el mensaje transmitido por la canción popular.
- Encontrar figuras de construcción textual en el género lírico.
- Distinguir figuras retóricas presentes en el discurso de la canción.
- Reconocer la presencia de agentes psicológicos-sentimentales en el discurso amoroso.

La información que a continuación se presenta plasma el contexto de los cuatro tópicos mencionados al inicio de esta introducción, la unión de dichos elementos, dio paso al estudio del discurso amoroso en el campo de las emociones como un control social histórico y como un guión representado por la literatura, televisión, cine y radio. Este último medio fue estudiado históricamente para comprender a la canción popular, el principal objeto de estudio en esta investigación y así dar paso al Análisis del Discurso y develar los pasos a seguir para llevar a cabo el AD en las nueve canciones previamente colectadas.

Finalmente el amor, el control social, los medios de comunicación masiva y el discurso se encuentran con la práctica del Análisis del discurso para darle corpus y hallazgos a la investigación; en este punto cada capítulo cobra sentido y confiere las ideas pertinentes para llegar a una conclusión dotada de verdades y rechazos entre la hipótesis inicial y la realidad plasmada a través de un medio de comunicación social: la radio.

# CAPÍTULO 1

## EL DISCURSO AMOROSO ENFOCADO HACIA UNA NECESIDAD SOCIAL EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

El ser humano en la cultura occidental, esencialmente, ha sido educado para ver sus emociones como elementos incontrolables, sin darse cuenta que en el mayor de los casos utiliza el enfado, la tristeza, la alegría... para manipular a quienes los rodean, tal educación es parte de un medio de control social, ya que las emociones pueden prevenir antes que corregir la conducta del hombre, manipulando los estímulos que darán paso a las emociones. En el presente capítulo se dará cuenta del control social mediante el discurso amoroso, un discurso que favorece directamente al matrimonio e indirectamente a la cohesión social.

Las emociones serán escudriñadas y explicadas mediante la corriente psicológica humanista, la tercera corriente de la psicología más utilizada para encontrar las respuestas a la conducta humana. Dentro de las emociones, el elemento que reluce por obiedad en la investigación es el amor; se considerará su historia a través de las épocas y corrientes del pensamiento que lo han modificado conceptualmente, así como las condiciones por las que ha circulado para poder consumarse entre la humanidad y obtener las características que hasta hoy podemos percibir en él.

Tal exploración permitirá entender las propiedades del amor en el presente y describir la apreciación del amor en los medios de comunicación masiva, éstos últimos, los indicadores más representativos de la concepción de las características generales que atañen un discurso. Así, el amor será contemplado como un guión encarnado por los medios de comunicación más importantes: la radio, televisión, cine y literatura.

## 1.1. LAS EMOCIONES COMO UN CONTROL SOCIAL

Desde que el hombre vive en sociedad tuvo la necesidad de establecer reglas para convivir en armonía, los diez mandamientos que la religión cristiana trajo consigo son un claro ejemplo de ello. A lo largo de la historia, un control parecido se ha visto presente en todas las sociedades, incluso Augusto Comte, hablaba de la llamada *religión de la humanidad*<sup>1</sup>, en la que se mantiene a la sociedad pendiente de los sentimientos, pues dominar las emociones, es controlar al individuo en todo momento, no únicamente cuando existe una fuerza de por medio que imparte control.

Las emociones son el conjunto de los resultados a partir de las experiencias de procesos de adaptación y selección natural por los que ha pasado el ser humano, son la respuesta a estímulos que conllevan a la acción; el efecto del estímulo<sup>2</sup>. Esta definición entra en el sistema de respuesta<sup>3</sup> *fisiológico-adaptativo*, no obstante, existen otros dos sistemas: *cognitivo-subjetivo* y el *conductual-expresivo*, cada uno de los cuales trabaja bajo el principio del estímulo respuesta, sin embargo, la diferencia estriba en las dimensiones manejadas por cada cual.

Las personas están altamente moldeadas por sus emociones, éstas determinan las futuras conductas que el individuo tendrá y, de acuerdo a la interacción que la persona conlleve con ellas podrían surgir trastornos que a su vez, provocarían alteraciones del comportamiento de carácter patológico. Así, la racionalidad conductual depende de la experiencia entre el individuo y sus emociones, ya que, la mayoría de los componentes de las respuestas dadas a partir de una emoción llegan a ser inconscientes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Auguste Comte. *La Filosofía Positiva, Proemio, Estudio, Introductivo, Selección y análisis de los textos por Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, México, 1990, pág. 102.

<sup>2</sup>Miguel Ángel Pérez Nieto et. al. (2008). Aproximaciones a la emoción de ira: de la conceptualización a la intervención psicológica. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*. Núm. 28. Recuperado el 6 de octubre de 2011 de <http://reme.uji.es/articulos/numero28/article6/article6.pdf>

<sup>3</sup>Mariano Chóliz. *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.uv.es/choliz/Proceso%20emocional.pdf>

<sup>4</sup>Carlos Belmonte Martínez. *Emociones y cerebro*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.rac.es/ficheros/doc/00472.pdf>.

Las emociones como tales tienen varias funciones, la más generalizada consiste en adecuar al organismo para que ejecute eficazmente la conducta exigida por las condiciones ambientales, canalizando la energía y dirigiendo el comportamiento, ya sea atrayéndolo o alejándolo hacia un objetivo determinado. En este sentido, Plutchik (1980), destaca ocho funciones principales de las emociones y hace la correspondencia entre la emoción y su función, en la siguiente tabla<sup>5</sup> se puede notar dicha clasificación:

<i>Lenguaje subjetivo</i>	<i>Lenguaje funcional</i>
Miedo	Protección
Ira	Destrucción
Alegría	Reproducción
Tristeza	Reintegración
Confianza	Afiliación
Asco	Rechazo
Anticipación	Exploración
Sorpresa	Exploración

Tales emociones pueden desembocar en conductas no apropiadas para la vida social, por ejemplo, la agresividad para Freud<sup>6</sup> es una tendencia innata del hombre hacia la destrucción y surge por la frustración de sus deseos instintivos como una exigencia de la civilización con el objeto de armonizar la vida del hombre en sociedad, lo que termina oponiéndose a la naturaleza humana, y, por lo tanto, es la causa principal de todas las enfermedades mentales que puede llegar a padecer el humano.

El hombre primitivo, creía Freud<sup>7</sup>, estaba sano y era feliz por el hecho de vivir satisfaciendo sus instintos fundamentales, sin embargo, no podía gozar los

<sup>5</sup> Tabla 1. Las emociones y su función. Mariano Chóliz. *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.uv.es/choliz/Proceso%20emocional.pdf>

<sup>6</sup> Cit. por. Erich Fromm. *Psicología de la sociedad contemporánea*. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires, 1964, pág. 69

<sup>7</sup> Sigmund Freud. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Editorial Alianza, Madrid, 1970, pág. 123.

beneficios de la cultura. Así, la sociedad se encarga de moldear y controlar la energía de sus miembros para conseguir un fin común.<sup>8</sup> A través de la historia, la sociedad se ha valido de instituciones como la iglesia cuya doctrina enseña conformidad y sometimiento mediante instrumentos como el miedo al castigo y el deseo de recompensa<sup>9</sup>, de esta forma se implementa la moral como una exigencia de dios y no como una manera consciente de guardar el orden dentro de la sociedad.

Uno de los sentimientos más comunes de los que se vale la sociedad para moldear el comportamiento es la culpabilidad<sup>10</sup>, la mayoría de las prisiones la ocupan, con el fin de que la persona pase suficiente tiempo pensando en lo malo que ha sido, y se espera que gracias a la culpa se convierta en una mejor persona. Es un sentimiento utilizado para adiestrar al individuo, no sólo en la prisión, con el objeto de que cumpla una serie de reglas que se esperan de él desde que pertenece a un grupo social, por medio de relaciones humanas vinculadas por títulos como padre, madre, hijo, seres queridos, etc.

Las diversas obligaciones, reglas morales y éticas, han hecho que el hombre quede dividido en tres partes: el ello, yo y superyó<sup>11</sup>. Tal es así, que la moral se refugia en el superyó, la naturaleza del hombre en el ello y en medio de ambos, comandando las órdenes lideradas por el superyó y resistiéndose al ello, se encuentra el yo. Desde el punto de vista freudiano, la creación del superyó y el confinamiento del *ello* en el inconsciente han sido el máximo logro como control por parte de la sociedad.

---

<sup>8</sup> Tópico referido en el capítulo anterior.

<sup>9</sup> W. Dyer Wayne. *Tus zonas erróneas*. Debolsillo, México, 2007, pág. 41.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Pág. 120.

<sup>11</sup> Cfr. Véase. Sigmund Freud. *El yo y el ello*. Editorial Alianza, Madrid, 1973, 220 págs.

### 1.1.1. LOS SENTIMIENTOS DESDE LA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA HUMANISTA

La perspectiva de la psicología antes de la aparición de la psicología humanista,<sup>12</sup> era reconocer al hombre como un robot, se creía que su destino estaba determinado por las relaciones sociales, los elementos culturales, los condicionamientos, genes, instintos, las experiencias tempranas, entre otros factores, y no se admitía que pudiera elegir libremente haciendo uso de su voluntad, o que tuviera la capacidad de generar ideales no ligados a los factores anteriores.

La psicología humanista, también conocida como "teoría del yo" o "teoría de la realización",<sup>13</sup> es considerada la tercera fuerza en la psicología estadounidense; las otras dos se refieren al psicoanálisis y al conductismo. A diferencia de las demás corrientes psicológicas, ésta tiene como principal objetivo que el individuo se haga responsable de sí mismo y de su devenir, logrando así que viva y construya su personalidad a partir de ciertos objetivos; considerando el objetivo más alto: la autorrealización.

La base de esta corriente psicológica recae en la llamada *pirámide de Maslow*,<sup>14</sup> un diagrama cuya base es la satisfacción de las necesidades primarias o fisiológicas del hombre, aquellas que dominan al organismo y de las que depende la vida de éste; en el siguiente nivel coloca las necesidades de seguridad, la búsqueda por estabilizar el entorno; le sigue la necesidad de amor, dar y recibir amor; luego están las necesidades de estima, autor-respeto o auto-estimación y estimación de otros; y en el nivel más alto se encuentra la auto-realización, la sensación de que el individuo está haciendo aquello para lo que es adecuado.

---

<sup>12</sup> A partir del año 1960, Ramón Rosal. *Por qué y para qué surgió el movimiento de la psicología humanista*. Recuperado el 12 de octubre de 2011 de [http://www.instfromm.org/doc/1.1.1\\_doc\\_ph.pdf](http://www.instfromm.org/doc/1.1.1_doc_ph.pdf)

<sup>13</sup> Ramón Rosal. *Por qué y para qué surgió el movimiento de la psicología humanista*. Recuperado el 12 de octubre de 2011 de [http://www.instfromm.org/doc/1.1.1\\_doc\\_ph.pdf](http://www.instfromm.org/doc/1.1.1_doc_ph.pdf)

<sup>14</sup> Abraham H. Maslow. *Teoría de la motivación humana*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.blauconsulting.com/articulos/teoriadelamotivacionhumana.pdf>

Imagen 2. Pirámide de Maslow.<sup>15</sup>



De acuerdo a la pirámide, el individuo debe ir completando cada necesidad hasta alcanzar su propia realización, sin embargo, no siempre logra superar las etapas y termina estancado resolviendo alguna, posiblemente, durante toda su vida.<sup>16</sup> En la psicología humanista, los sentimientos no son simples emociones que le suceden al individuo sin que éste pueda hacer algo al respecto, al contrario, son reacciones elegidas por él mismo, es decir, se entiende la existencia de una inteligencia emocional que se controla mediante la mente.<sup>17</sup>

En la cultura popular, el hombre se convierte en un esclavo de sus emociones, un ser psicológicamente dependiente de las relaciones sentimentales que la sociedad imponga como obligatorias o necesarias, un comportamiento dirigido hacia los demás, comportamiento que se ha visto vinculado en las relaciones amorosas a través de la historia.

<sup>15</sup> Tedesco, Marcelo (2009, 11 de marzo). *¡Necesito!, necesito... ¿necesito?*. El universal. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de [http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle7152.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle7152.html).

<sup>16</sup> Abraham H. Maslow. *Teoría de la motivación humana*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.blauconsulting.com/articulos/teoriadelamotivacionhumana.pdf>

<sup>17</sup> W. Dyer Wayne. *Tus zonas erróneas*. Debolsillo, México, 2007, pág. 21



### 1.1.2. EL SIGNIFICADO DEL AMOR A TRAVÉS DE LA HISTORIA

A lo largo de la historia, el hombre ha representando al amor a través de diversos símbolos; en la antigua Grecia , por ejemplo, durante los siglos XV y XVI J. C., lo simbolizaban mediante una diosa, Afrodita, la deidad de la belleza y el amor, que además abarcaba la reproducción y la fecundidad. Su mito en sí mismo refleja los atributos que los griegos le cedían al amor: Afrodita fue la causante de los diversos arrebatos pasionales que sufrió Zeus, el más poderoso de los dioses, de tal forma que conferían al amor un poder ilimitado.<sup>18</sup>

La cultura griega veía a Afrodita vinculada a la guerra y a la muerte, dos elementos indispensables para la renovación de los ciclos vitales del hombre, esto hace del amor un proceso natural de la vida. El complemento de Afrodita era Eros, él como amor que desea y ella como amor que posee,<sup>19</sup> juntos se adueñaban de la voluntad y la mente del enamorado, controlando dioses y mortales. El escaso albedrío que tenía el hombre sobre el terreno amoroso-sexual, le permitía al ciudadano impregnar su entorno de signos eróticos-sexuales de forma natural.

Más tarde, la figura de Afrodita fue adoptada por los romanos, cambiando su nombre a Venus, sin embargo, ellos consideraban a la diosa anárquica y peligrosa por influir tan eficientemente en el ser humano. Finalmente fue consagrada como la diosa de la atracción universal sin la cual la creación permanecería inmóvil e inerte.<sup>20</sup> Otras culturas como la egipcia, china, india, etc., también simbolizaron el amor mediante una deidad que, aunque tenía diferencias, lideraba, además del amor, la fertilidad, la primavera y la sexualidad.

---

<sup>18</sup> Monimbo, Nueva Nicaragua. *Afrodita: la diosa del amor*. Edición 515. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de <http://www.monimbo.us/files/AFRODITA.pdf>

<sup>19</sup> Wenceslao Maldonado. Entre Afrodita y Eros. *Deseo, amor y sexo en la poesía de Grecia y Roma*. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de <http://images.milcris.multiply.com/attachment/0/R4Ys4woKCE8AAGNNIM81/Wenceslao%20Maldonado%20-%20Entre%20Afrodita%20y%20Eros.pdf?nmid=76978555>

<sup>20</sup> Pierre Grimal. *El amor y lo sagrado*. Recuperado el 14 de octubre de 2011 de <http://www.conversiones.com/nota0378.htm>

Con el paso del tiempo, las costumbres de la mayoría de las culturas antes mencionadas fueron abolidas por la religión cristiana, haciéndolas parecer bárbaras e inapropiadas. La iglesia, se convirtió en la base de la sociedad al ser el único aparato con la autoridad de decidir lo que estaba bien y lo que estaba mal. Su alcance fue tal que pudo explicar fenómenos meteorológicos, procesos evolutivos, curas y enfermedades, abarcando dichos espacios, no es de extrañarse que accedieran también, en las relaciones familiares y de pareja así como a las prácticas sexuales entre ellos.<sup>21</sup>

El amor en la religión cristiana se dirigía hacia el ámbito de la gracia divina, un modelo pleno, lleno de perfección proyectado a través del amor de dios hacia los hombres, un amor inmerecido que se le otorga a cualquiera sin condiciones, incluso a quien lo despreciaba; tal ideología se ve reflejada mediante el ícono de la crucifixión del hijo de dios, dando la vida por el amor insensato que éste sentía por la raza humana.<sup>22</sup> En la religión cristiana, la mujer debía alcanzar el símbolo de la virgen, una mujer casta, pura y sumisa.

El amor durante la edad media (del año 476 a 1453), fue institucionalizado en el matrimonio,<sup>23</sup> éste debía celebrarse entre dos personas del sexo opuesto, y las relaciones sexuales que sostuvieran tendrían el único objeto de la reproducción. La mujer pasaba a ser más objeto que sujeto y tenía que mantenerse virgen hasta formar parte de la unión marital. El término amor como tal estaba entendido como una pasión irrefrenable fruto de una relación fuera del matrimonio.

Durante esta época nació el llamado *Amor Cortés*,<sup>24</sup> que estaba en medio del deseo erótico y el logro espiritual, aunque en él, el caballero se enamora de la mujer pura o casada, puede admirarla de lejos y sacrificar su

---

<sup>21</sup> Ana Molina Reguilón. *Sexo y amor en la Edad Media*. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de <http://www.templemexico.org/sexo%20y%20amor%20en%20la%20edad%20media.pdf>

<sup>22</sup> Libia Brenda Castro R. El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales. *Revista unam.mx*, núm11. Recuperado el 22 de octubre de 2011 de <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/int92.htm>

<sup>23</sup> Ana Molina Reguilón. *Sexo y amor en la Edad Media*. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de <http://www.templemexico.org/sexo%20y%20amor%20en%20la%20edad%20media.pdf>

<sup>24</sup> Jacinto Choza y Witold P. Wolny, (coords.). *Infieles y bárbaros en las tres culturas*. Fondo editorial de la fundación San Pablo Andalucía CEU, España, año 2000, pág. 29.

vida por ella, pero nunca consumir su amor. El tópico del amor en la religión cristiana no se limitaban al matrimonio solamente, se predicaba un afecto general basado en el sacrificio personal, la sumisión y explotación del hombre por el hombre practicando así, el amor hacia a los demás.

La Edad Media dominó a la sociedad casi cien años bajo el mismo esquema, con el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento (siglo XV y mitad del siglo XVI), el amor sufre algunas transformaciones dentro de su concepción: es dividido en el amor material y en el sagrado.<sup>25</sup> El primero es asociado a la figura humana desnuda, retomada de las culturas griega y romana, se refiere al amor sublime y se enfoca en la razón, la belleza y pureza del cuerpo humano. El segundo se refiere a la pasión, al deseo carnal que condena la religión cristiana.

En el Renacimiento, el papel de la amada sigue siendo idealizado y además es visto como un vehículo que podrá conducir hacia el bien y la bondad. Este etapa de la historia se caracterizó por la creación de poemas, canciones y obras literarias en las que el amor es la principal temática, con una particular característica: el hombre debía aprovechar el momento antes de que la vejez o la muerte lo marchitara todo, convirtiendo al amor en una experiencia contradictoria, pues el placer y el dolor se hacen uno.<sup>26</sup>

El Renacimiento terminó con el oscurantismo al aportar conocimientos; gracias a su llegada, el hombre pudo hacer el transe, primeramente, a la edad moderna y posteriormente al mundo contemporáneo, donde nace el Romanticismo en el siglo XIX. Se trata de una retrospectiva a la Edad Media, en la que el hombre desconfía de la razón<sup>27</sup> y defiende las emociones, las cuales determinan su conducta y le marcan el camino a seguir. Se trata de un movimiento cultural que hace al hombre consiente del “Yo” como una unidad autónoma.

---

<sup>25</sup> Enrique Valdearcos (2007). *El renacimiento italiano del siglo XVI*. Clio Núm. 33. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://clio.rediris.es/n33/n33/arte/14RenaXVI.pdf>

<sup>26</sup> C.-O. Carbonell. *La historiografía. Renacimiento y clasismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://www.mcgraw-hill.es/bcv/guide/capitulo/8448169506.pdf>

<sup>27</sup> Javier Osset Martín. *Arte contemporáneo. Romanticismo y realismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://www.educahistoria.com/javierosset/documentos/Romanticismo%20y%20Realismo.pdf>

El romántico, no obedece moralidad ni religión, su comportamiento es dictado por sus pasiones, por esto, ve a la sociedad como una traba a su libertad, volviéndose rebelde contra las normas y lo establecido. Para él, el amor tiene un significado elevado, es el mayor sentimiento y tiene dos matices que pueden ser una impetuosa pasión o una dolorida melancolía.<sup>28</sup> La rebeldía la transfiere al sentimiento amoroso rompiendo así, las convenciones sociales. El carácter específico en el amor romántico es un alcance nacionalista, engrandeciendo las costumbres populares y el folclore.

A principios del siglo XIX, nace la corriente Positivista, ésta ve al amor y a la fe como dos conceptos consolidados y desarrollados por una actividad en la que cada operación implica un carácter verdaderamente religioso.<sup>29</sup> Los positivistas creían que en cada frase o modo cualquiera de la existencia individual o colectiva, se debía siempre aplicar la fórmula sagrada: el amor por principio, el orden por base, el progreso por fin, esta doctrina fue caracterizada como la religión del amor, la religión del orden, o la religión del progreso, según se aprecie su aptitud moral, su naturaleza intelectual, o su destino activo.

En la era contemporánea, que abarca de 1789 hasta nuestros días, la cultura se ha ido convirtiendo en un fenómeno masivo, de modo que, progresivamente, el concepto de amor podría unificarse en todo el mundo a partir el sistema vigente en ésta era: el sistema capitalista. En la sociedad actual, el capitalismo no sólo es un modo de producción, también es adoptado como una forma de vida que ejerce en la cotidianidad del hombre moderno una honda influencia dentro de la estructura caracterológica.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Ana Romero y Lourdes Domenech. *Materiales de lengua y literatura. El romanticismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de [http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA\\_LITERATURA/LARRA/f\\_larra\\_romanticismo\\_caracteristicas.pdf](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf)

<sup>29</sup> Auguste Comte. *La Filosofía Positiva, Proemio, Estudio, Improductivo, Selección y análisis de los textos por Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, México, 1990, pág. 102.

<sup>30</sup> Erich Fromm. *El arte de amar*. Paidós, México, Buenos Aires, Barcelona, 2001, pág. 84.

### 1.1.3. LA COMPOSICIÓN DEL DISCURSO AMOROSO EN EL PRESENTE

La cultura de una sociedad consta de ciertos rasgos que dependen de la época, la región, el contexto histórico, el contexto social, las costumbres, entre otras. El discurso amoroso, como parte de la cultura social del presente, está intensamente marcado por el estigma del sistema capitalista, modo de producción que abarca a la mayoría de los elementos culturales actualmente. Dicho modo abarca la producción e intercambio de bienes con el objetivo de acumular ganancias para luego reinvertirlas y así, reiniciar el ciclo con tal de conseguir una mayor acumulación cada vez. Dentro de este orden social, el amor es un lazo de dominación e interés en el que la pareja está unida por lo que puede obtener de dicha unión; sin embargo, tal razón puede variar dependiendo del nivel social al que pertenezcan los integrantes de la misma.

Las clases sociales que conforman al capitalismo son la clase burguesa (los dueños de los medios de producción), y la clase obrera (los que trabajan en los medios de producción para la clase burguesa). Para los primeros el amor es una negociación en la que se procura ganar algo con la unión, para los segundos, existe el amor romántico, aquel que se encuentra fuera de los intereses, no tiene ninguna riqueza material que ganar o perder,<sup>31</sup> y su condición se remonta al amor pasional que suele ser visto como un atentado contra el orden moral y jurídico.

El discurso amoroso en la actualidad es parecido al arreglo mercantil en el que se da esperando recibir, no obstante, la mayoría de las veces, se malentende la idea de dar por renunciar, es decir, sacrificarse, un símbolo heredado del cristianismo y que en la cultura contemporánea se traduce como la preferencia a sufrir privación en vez de experimentar alegría;<sup>32</sup> una concepción que viene arrastrando ideologías tanto cristianas como románticas al presentar al sacrificio y la renunciación como entrega a la melancolía.

---

<sup>31</sup> Eva Illouz. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz editores, Buenos Aires, 2009, pág. 20.

<sup>32</sup> Erich Fromm. Op. Cit. pág. 31

Con anterioridad, la cultura era transmitida por la palabra, el teatro, la canción popular cantada por el juglar, más tarde por la imprenta, y así hasta llegar a los transmisores actuales, los medios de comunicación masiva. Éstos envían mensajes iguales a millones de personas al mismo tiempo, lo que ha provocado que el hombre pierda su individualidad: las personas tienen las mismas diversiones, leen los mismos periódicos, ven los mismos programas y por lo mismo, obtienen ideas idénticas relativas a diversos temas, entre ellos el significado del amor.

El amor en el presente es una combinación de las diversas corrientes por las que fue marcado al cabo de la historia. Conserva un símbolo de la mitología griega, la imagen de *Eros* equivalente a *Cupido* por la cultura romana, los lineamientos del matrimonio cristiano típico de la Edad Media; del Renacimiento la búsqueda por el amor puro y no el carnal, discurso que influyó en los artistas del siglo XIX durante el Romanticismo y que casi siempre está presente en la música popular, los libros, los programas de televisión, películas en el cine, etc., de la actualidad.

Una herencia particular del pasado en el discurso amoroso es la legitimación del matrimonio como cohesión social concebida en el positivismo y por supuesto, finalmente el legado de la era contemporánea que se vive hasta nuestros días: el trato mercantil del amor y la imagen del mismo como un comercio sustentable.<sup>33</sup> Una huella importante del consumo en la actualidad, es la publicidad, aquella que no sólo enfatiza la característica de los productos sino que los liga a bienes intangibles como la felicidad, la moda, la belleza, la fama e incluso el amor.

El logro central de la publicidad, es igualar los bienes materiales a nivel espiritual y de esta forma aumentar el consumo satisfaciendo deseos de índole espiritual mediante objetos materiales, de ahí que las relaciones y las propias personas están mediadas por objetos materiales.<sup>34</sup> El discurso amoroso en el presente se basa en el consumo y la competencia reflejada a través de las

---

<sup>33</sup> Eva Illouz. Op. cit. Pág. 31.

<sup>34</sup> Eulalio Ferrer. *La publicidad. Textos y conceptos*. Editorial Trillas, México, 1992, Pág. 61.

estrategias comunicativas que se van adueñando del entorno público, y repitiendo su contenido a través de las herramientas más eficaces para la propagación de la cultura en el presente: los medios masivos de comunicación.

## 1.2. EL DISCURSO AMOROSO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA

Los medios de comunicación masiva están plenamente introducidos en la vida cotidiana del hombre, la falta de uno de ellos, (la televisión, la radio, prensa, internet, etc.), supone la carencia de un órgano casi vital; sí, los medios se han convertido en las extensiones del hombre,<sup>35</sup> una prolongación del sistema nervioso central, una simulación técnica de la conciencia. La raza humana, en su gran mayoría, ha prolongado sus sentidos valiéndose de los diversos medios masivos y ha confiado a ellos importantes procesos biológicos como las relaciones sociales y en particular, las relaciones amorosas.

El amor es un fenómeno que le acontece a una persona en particular, sin embargo la forma en que se lleva a cabo dicho proceso está influido por factores que escapan de su control, factores biológicos, condiciones físicas y metabólicas; factores histórico-culturales, conceptos formados por el individuo a partir de su experiencia y dinámica con otros individuos; factores interpersonales, opiniones y comportamientos de otras personas asiduas al amor; factores del propio individuo, autoestima, preferencia sexual o habilidades de comunicación; y factores sociales: los *mass media*.<sup>36</sup>

El papel de los medios como *educadores* en el proceso de socialización romántica muestran cómo, cuándo, dónde, por qué y de quién debe considerar enamorarse el individuo y qué se supone que ello debe significar. Los medios son fábricas de relaciones imaginarias, las relaciones amorosas que suceden alrededor, las reales, son convencionales, la tragedia implicada en ellas es

---

<sup>35</sup> McLuhan dice que la rueda a sustituido al pie, pues los hombres ya no utilizan los pies para recorrer grandes distancias, utilizan los automóviles, las bicicletas, una extensión de su propia invención, de su cabeza. Marshall McLuhan. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. Editorial Diana, México, 1989, págs. 44-45.

<sup>36</sup> Carlos Yela. Del amor adictivo. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de <http://www.institutospiral.com/cursosyseminarios/encuentros/resumenes/Carlos%20Yela.pdf>

ordinaria y vulgar, por lo que el hombre busca darle un sentido más significativo a sus historias de amor, y esa ficción la encuentran en los medios.<sup>37</sup>

Las historias relatadas en los medios contienen el simbolismo impuesto por el pensamiento clásico grecolatino y la matriz judeocristiana,<sup>38</sup> de los cuales se recibe una herencia cultural que promete recompensar al individuo si éste se entrega al amor y sufre las penas que conlleva. Se trata de un patrón narrativo construido a partir de aspiraciones y significados promotores de nuevas historias fuera de lo común, una distracción de las relaciones ordinarias.

Las industrias culturales mediáticas impulsaron una imagen del matrimonio romántico eterno y emocionante,<sup>39</sup> creando nuevos ideales sobre la pasión, misma que sobreviviría longevamente con el solo hecho de comprar los bienes necesarios. Al ser el amor, el tema central de la mayoría de las *industrias culturales*, la idea del amor pasa al plano de la centralidad, creando una dependencia entre el amor y la felicidad,<sup>40</sup> una felicidad bien ganada por sufrir los obstáculos impuestos por el amor, o una desgracia merecida por colocar las trabas.<sup>41</sup>

Emoción y ficción no son los únicos elementos agregados a las historias de amor en los medios, también se suman símbolos que con el paso del tiempo se vuelven un requisito para consumir dichas historias en el terreno de la realidad. Paulatinamente, esos símbolos cambian de acuerdo al contexto histórico que se éste consumando. En la actualidad, la imagen de la pareja se asocia a los productos y aparatos domésticos, el romance tiene una faceta

---

<sup>37</sup> Carlos Yela. Del amor adictivo. Universidad complutense de Madrid. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de <http://www.institutospiral.com/cursosyseminarios/encuentros/resumenes/Carlos%20Yela.pdf>

<sup>38</sup> Libia Brenda Castro R. El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales. *Revista unam.mx*, núm11. Recuperado el 22 de octubre de 2011 de <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/int92.htm>

<sup>39</sup> El cine, la prensa, la televisión, la radio y, la publicidad implícita en cada uno de éstos.

<sup>40</sup> Por lo general las decisiones que llevan a la felicidad merecida o desmerecida, son llevadas a cabo por un protagonista femenino, mismos que decidirán el fin de la historia.

<sup>41</sup> Luis Sandoval. *El amor en los medios de comunicación*. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de <http://www.nombrefalso.com.ar/el-amor-en-los-medios-de-comunicacion/?format=pdf>



opulenta y un suave carácter erótico, complemento mayormente utilizado en los medios masivos.<sup>42</sup>

### 1.2.1. EL GUIÓN QUE SE REPRESENTA EN LOS MEDIOS SOBRE EL AMOR

Los medios de comunicación reproducen situaciones ideales, explotan la capacidad onírica y la fantasía del público,<sup>43</sup> otorgándole un mundo alterno en dónde él podría ser el protagonista. El éxito de los contenidos mediáticos radica en que ayudan a olvidar lo simple que se ha vuelto la realidad comparada con esos contenidos. Las formas de vida reflejadas por ellos son utopías que trasgreden las diferencias entre las clases sociales y grupos culturales y le otorgan un determinado comportamiento tanto a la mujer como al hombre.<sup>44</sup>

Cuando los medios relatan un suceso de la vida cotidiana pueden ofrecen dos formas narrativas: la parábola *melodramática* y la *épica*,<sup>45</sup> El melodrama tiene elementos conservadores, éstos divulgan valores o condiciones poco innovadoras a diferencia del tipo épico, cuya estructura es innovadora. Sin embargo, ambas comparten el hecho de recompensar al personaje que sigue los códigos o valores aceptados o legitimados por la sociedad en la que se produce el relato, y al contrario, es sancionado el personaje que no sigue dichos valores.

Los papeles más concurridos en una narración de tipo épica son tres:<sup>46</sup> *la víctima*, quien recibe las acciones de los otros dos personajes y recibe una

---

<sup>42</sup> Eva Illouz. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz editores, Buenos Aires, 2009, pág. 70.

<sup>43</sup> Por lo general sucede con los jóvenes, quienes utilizan el contenido para llenar vacíos o insatisfacciones, los medios aprovechan que éstos no tiene un prototipo de cómo es y debería ser la situación que ve en los medios, pero en el momento en que lo sabe la importancia de éstos desaparece.

<sup>44</sup> Mercedes Charles. *Los medios de comunicación en la construcción de la cultura de los jóvenes*. Recuperado el 25 de octubre de 2010 de [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf)

<sup>45</sup> Revilla Basurto, Mario A. (2008). Representaciones de género: Una mirada (más bien) conservadora. *Revistas científicas complutenses. Mediaciones sociales*. Núm. 3 Recuperado el 29 de octubre de 2010 de <http://revistas.ucm.es/inf/19890494/articulos/MESO0808220199A.PDF>

<sup>46</sup> Revilla Basurto, Mario A. (2008). Representaciones de género: Una mirada (más bien) conservadora. *Revistas científicas complutenses. Mediaciones sociales*. Núm. 3 Recuperado el 29 de octubre de 2010 de <http://revistas.ucm.es/inf/19890494/articulos/MESO0808220199A.PDF>

recompensa, esa recompensa depende de la acción del *justiciero*, el personaje que mantiene el orden moral o legal persiguiendo al tercer personaje, el *villano*, el cual amenaza el orden y daña a la víctima. La víctima por lo general es una mujer, un ser delicado y emotivo dedicado, casi siempre, a las labores domésticos: el cuidado del marido, la educación de los hijos, custodiada por el esposo o el padre. El hombre es representado por un ser fuerte y valiente, capaz de proteger a su familia y es guía apoyo de la mujer.

En la narración melodramática los personajes nucleares son los mismos que en la épica, aunque el escenario es, por lo general, doméstico y el tema principal es el amor y la familia. El personaje central es la víctima y su objetivo varía, continuamente, entre el amor, el reconocimiento de su origen o la limpieza de su nombre, debido a que las fechorías que se cometen en este tipo de relato son de carácter moral, por lo que es posible que la víctima haya cometido alguna falta y tendrá que cumplir alguna penitencia para lograr el perdón.

El amor presentado en los medios de comunicación es el romántico o amor reserva,<sup>47</sup> institucionalizado en el matrimonio. El amor pasional es asociado a la sexualidad y hace referencia a un entorno fuera de lo doméstico y lejos de la figura femenina de esposa y madre, transformándola en la querida o la prostituta. En este sentido, se plantea un amor restringido a la esposa, pues un amor escandaloso podría confundirse con amor pasional,<sup>48</sup> no obstante, no debe compartir a quien ama con nadie.

Se ha atribuido al amor un sentido sumiso, ya que el enamorado tiene que soportar lo insoportable por el simple respeto al amor y a la persona amada.<sup>49</sup> Esta figura es adoptada, continuamente por la mujer, pues el discurso amoroso, en los medios de comunicación, por lo general, está dirigido a ella,

---

<sup>47</sup> Auguste Comte. *La Filosofía Positiva, Proemio, Estudio, Introductivo, Selección Y Análisis De Los Textos Por Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, México, 1990, pág. 132.

<sup>48</sup> Sarah Corona Berkin y Zeyda Rodríguez Morales. *El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas*. Recuperado el 7 de octubre de 2010 de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/espinalpdf/Espiral17/49-70.pdf>

<sup>49</sup> Antonio Palomo-Lamarca. *Heterodoxia como una forma de control social*. Recuperado el 28 de octubre de 2010 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/palomo.pdf>

debido a su papel como intermediario entre la humanidad y los hombres como lo había decretado la iglesia.<sup>50</sup> A lo largo de la historia, la mujer ha conservado las emociones y sentimientos como una parte importante de la humanidad.

Los guiones de televisión, cine y radio, ejercen influencia sobre sus receptores, una influencia negativa para los que buscan un modelo a seguir en los hombres y mujeres ficticias e inconsistentes de dichos guiones, para los que se ven inmersos en una tendencia a copiar comportamientos y anhelan historias inventadas. Positiva para los que encuentran en el control social una forma segura para la conservación y el orden de la vida en sociedad, sin embargo, como se vio anteriormente, cualquier discurso es una alteración que le obliga al hombre a pensar ajeno.

### **1.2.2. LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR A TRAVÉS DE LA LITERATURA, LA RADIO, EL CINE Y LA TELEVISIÓN**

Pese al medio del que se hable: radio, televisión, cine o literatura, el discurso amoroso siempre es el tema que más se repite, la diferencia radica en las herramientas que utiliza cada medio para reproducirlo: la literatura describe historias a través de palabras y sirve como guión para crear películas que posteriormente se proyectarán en cine, y de igual forma, pueden servir para darle bases a las series de televisión, novelas u otros productos televisivos; en algunas ocasiones inspira a la canción de amor o el dialogo de algún locutor.

La literatura como palabra escrita, se encuentra inmersa en cada uno de los medios, es el primer paso para la construcción del contenido, el plan de cada película, canción, programa o serie de televisión. El texto rebaja el papel de los demás sentidos,<sup>51</sup> oído, tacto y gusto, ya que a través de la lectura el individuo puede mecanizar toda clase de construcción y producción mental haciendo conexiones implícitas, cubriendo huecos, intuyendo e imaginando los

---

<sup>50</sup> Auguste Comte. *La Filosofía Positiva, Proemio, Estudio, Introductivo, Selección Y Análisis De Los Textos Por Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, México, 1990, pág. 132

<sup>51</sup> Marshall McLuhan. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Editorial Diana, México, 1989, págs 116-117

elementos que el argumento vaya erigiendo mediante una construcción literaria.

El amor no sólo abarca el amor erótico, también trata el amor fraterno, el filantrópico, el divino, etc. Dentro del amor erótico, que suele ser el más auxiliado en la historia de la literatura,<sup>52</sup> existen dos variantes: el amor idealizado, el cual trata las relaciones sexuales como un contacto espiritual en el que las almas son las que se aman al contrario del cuerpo; y la otra variante trata el amor pasional cuyo objetivo principal, o de al menos uno de los dos amantes, es encontrar el placer a través del encuentro sexual.

Las emociones, como ya se ha visto, son el tema central de las obras literarias, no obstante, las predominantes son las emociones negativas, mismas que se vieron reflejadas en el amor cortés,<sup>53</sup> un privilegio de la aristocracia y las costumbres de la corte. Con el tiempo, el amor cortés se fue expandiendo a las otras capas de la sociedad, y no es hasta el siglo XIX cuando se vuelve un tema recurrente y popular. El discurso amoroso tal como lo conocemos hoy dentro de la literatura tiene sus orígenes en la música durante el siglo XII, con la poesía de los trovadores provenzales.<sup>54</sup>

Así, la música, contenido obvio de la radio, pasa a ser parte de todos los espacios de la vida cotidiana como *música de fondo*,<sup>55</sup> incluso se presenta como complemento del cine y la televisión, en este sentido ayuda a enfatizar el carácter emocional del argumento visual. La canción en la radio comprende el discurso amoroso en las letras populares, sobre todo en las últimas tres décadas,<sup>56</sup> anteponiendo a la persona amada sobre todas las cosas y la atención recae en el emisor, a través de estructuras como:

---

<sup>52</sup> José Ma. González-Serna Sánchez. *Introducción a la historia de la literatura*. Recuperado el 25 de octubre de 2011 de <http://www.auladeletras.net/material/lituni01.pdf>

<sup>53</sup> Referido en un capítulo anterior como la consumación que estaba en medio del deseo erótico y el logro espiritual.

<sup>54</sup> Rafael Bisquerra Alzina. *Educación emocional y lengua*. Recuperado el 25 de octubre de 2011 de <http://www.encuentro-practico.com/pdf08/bisquerra.pdf>

<sup>55</sup> Javier Quesada. *La música de fondo. Desde Hohann Scheln hasta Brian Eno*. Recuperado el 26 de octubre de 2011 de <http://www.studioplato.com/lmf.pdf>

<sup>56</sup> W. Dyer Wayne. *Tus zonas erróneas*. Debolsillo, México, 2007, pág. 84.

- "Si tú te vas."
- "No puedo vivir, si vivir significa estar sin ti."
- "Si yo no estoy contigo es muy fría la noche."
- "Me haces sentir como una mujer."
- "No eres nadie hasta que alguien te quiere."
- "Todo depende de ti."
- " Lo mejor que me ha pasado fue verte por primera vez."
- "Mientras él me necesite."

El discurso amoroso en la canción apela al diálogo íntimo de las relaciones de pareja, se trata de una poesía oral, donde el espacio auditivo es dinámico y omnidireccional, es decir que momento a momento crea sus propias dimensiones. Por lo general, la canción es sólo presente, existe a medida que se va reproduciendo,<sup>57</sup> el ritmo y la reiteración marcan el tiempo. El argumento de la canción, al igual que en la literatura, implica un planteamiento, un desarrollo y un desenlace y el hilo conductor de la obra es la melodía.

La canción de amor expresa los estados por los que transita el enamorado y las emociones propias de cada etapa a través de seis funciones:<sup>58</sup> la referencial (contextualiza la temática), la expresiva (muestra la actitud del exponente), la conativa (búsqueda de una respuesta por parte del hablante), la poética (estructuración del discurso), la metalingüística (adecuación del mensaje de acuerdo al código del contexto), la fática (mantiene el canal de comunicación abierto). Estas funciones desarrollan la incertidumbre del enamorado hacia el sentir del ser amado, los sentimientos desatados por el amor correspondido, celos, resentimiento, nostalgia, deseos de venganza, etc.

Las funciones antes mencionadas pueden verse combinadas en tres grupos de canciones distintos: La canción lírica, el apóstrofe lírico y la enunciación lírica. En la primera, el emisor expresa su estado de ánimo frente a la felicidad del amor o al lamento por la separación y la función que representa es la emotiva; la segunda refiere un diálogo entre la primera y segunda persona

<sup>57</sup> María del Carmen de la Peza C. *La especificidad de la canción de amor como poesía oral y espectáculo en vivo*. Recuperado el 21 de octubre de 2010 de [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27\\_1996/141-160.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27_1996/141-160.pdf)

<sup>58</sup> María del Carmen de la Peza C. *La especificidad de la canción de amor como poesía oral y espectáculo en vivo*. Recuperado el 21 de octubre de 2010 de [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27\\_1996/141-160.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27_1996/141-160.pdf)

del singular, combinando la función emotiva con la conativa, manifestadas por acusación, desafío, suplica... La tercera reúne la función emotiva y la referencial, reflejadas por la alabanza, la sentencia, la proclamación, la confesión, etc.

La temática de la canción de amor y la literatura sirven de guía para construir los argumentos dentro del cine e incluso de las series de televisión. El cine, por ejemplo, durante la década de los ochenta, extrajo el argumento amoroso de la literatura caballerescas,<sup>59</sup> la novela romántica burguesa y el melodrama estadounidense,<sup>60</sup> la combinación de estas fuentes formaron las bases de un argumento donde la clave de la felicidad era llevar el amor hacia el matrimonio.

Para la segunda mitad del siglo XX el individualismo, el consumo, el ocio, una nueva moralidad sexual y romántica fuera del matrimonio,<sup>61</sup> cobran auge instaurándose en la cultura estadounidense de la época, sobre todo en la clase media, como parte de la época contemporánea. Durante este periodo, el consumo cobra mayor importancia en la industria cinematográfica, de manera que los actores y su personalidad se transforman en un icono cultural y consumible.

La televisión, por su parte, recoge las películas creadas por el cine, pero además, proyecta programas y series en las que el amor resulta una parte fundamental. El amor en la televisión es conservador y a medida que desarrolla una trama ajusta parcialmente modelos de representación, lo que le confiere una capacidad mediadora,<sup>62</sup> estandarizando el papel del hombre y la mujer dentro del discurso amoroso, otorgándoles papeles y roles que deben desarrollar.

---

<sup>59</sup> Cfr. Véase Herculano A. Torres Montalvo, et al. *Literatura hispanomexicana*. Editorial herrero, S.A., México, 1972, pág. 17.

<sup>60</sup> Cabe mencionar que el cine tiene serias influencias norte americanas debido al establecimiento de Hollywood, la industria de cine estadounidense que poco a poco pasó a ser la meca del cine occidental. Cit. por. Eva Illouz. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz editores, Buenos Aires, 2009, pág. 58

<sup>61</sup> Ídem.

<sup>62</sup> Mercedes Charles. *Los medios de comunicación en la construcción de la cultura de los jóvenes*. Recuperado el 25 de octubre de 2010 de [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf)

En el argumento amoroso, la mujer protagonista suele tener ciertos atributos como belleza física, una buena moral (de acuerdo al sistema de valores que maneje el argumento), su intelecto se reduce a la intuición femenina, sus objetivos son la realización por amor, la maternidad y el bienestar familiar. Las acciones que lleva a cabo son hablar, gritar, acciones eróticas, descansar y con escasa frecuencia estudiar o trabajar profesionalmente. Su vestimenta debe hacer notorios sus atributos físicos y suelen portar teléfonos o piezas domésticas. Las relaciones que sostienen serán maternas, filiales, amistosas o de pareja.

El hombre protagónico, debe ser gallardo y gentil, honesto, debe tener una profesión o realizar alguna actividad intelectual, sus objetivos pueden estar en el ámbito profesional o amoroso, incluso ambos. Las acciones que suelen acompañar al protagonista son: dirigir, hablar, apoyar, agredir, acciones eróticas y beber. Su ropa está definida por el rol profesional que sostienen, se desempeñan en escenarios domésticos y oficinas, sus relaciones, por lo general, tachan en la pareja, la familia, el trabajo y las amistades.<sup>63</sup>

A partir de la descripción del modelo protagónico, tanto para mujer como para hombre, se puede definir la trama que conlleva un argumento amoroso, parecida a lo establecido en el *amor cortés*, la diferencia radicarán en los instrumentos de la época moderna comparados con los de la edad media. Tanto en televisión como en radio, cine o literatura, las estructuras narrativas están relacionadas y hasta cierto punto combinadas y adaptadas. Corren los tiempos en los que un libro se vuelve una película de éxito en taquilla, luego se repite en televisión y una canción se convierte en su símbolo personal.

---

<sup>63</sup> Mario A. Revilla Basurto. Representaciones de género: una mirada (más bien) conservadora. Recuperado el 26 de octubre de 2010 de <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/inf/19890494/articulos/MESO0808220199A.PDF>

## **CAPÍTULO 2.**

### **EL DISCURSO AMOROSO EN LA RADIO MEXICANA**

Como ya se había dicho, el discurso amoroso es el argumento más concurrido por los medios de comunicación, en él, el amor es visto como un objetivo de vida que ocupa a todos los individuos y es regulado por los *mass media* para alejarse de su propósito natural: la reproducción humana. A través del tiempo, esa concepción se ha ido consolidando mediante las modificaciones que trajeron consigo las corrientes del pensamiento por las que ha pasado el hombre, dichas variaciones han llegado hasta nuestros días y son presentadas por los medios de comunicación masiva en el discurso amoroso.

Por su parte, la radio presenta el discurso amoroso mediante la canción, en este capítulo se estudiará la historia de la misma como un medio de control social utilizado por algunas instituciones como la iglesia o el ejercito, para posteriormente profundizar al amor en materia de discurso y describir las ventajas que otorga la radio a la canción para fungir como control social; entre los factores más destacados en dicho listado se encuentra la programación radiofónica con mayor presencia al aire y el lugar que ocupa la radio entre los medios más concurridos por la población; datos que se darán a conocer en este apartado.

Finalmente, para aterrizar en el tema de estudio que interesa a la presente investigación, será preciso hurgar en la historia de la radio en general, para conocer el contexto histórico que envuelve dicho medio y así, entender mejor su función y constitución. Luego de esto se aterrizará en la radio mexicana con el mismo propósito, de tal forma que pueda ser descrito el discurso amoroso comúnmente encontrado en la canción popular de amor de acuerdo al contexto social e histórico.



## 2.1. LA CANCIÓN POPULAR

La canción popular es la banda sonora de la vida cotidiana, la identidad y el deseo del individuo mediante una experiencia material  
– Vivian Schelling–

En la actualidad, la canción popular es vista como vestigio de una cultura en extinción, una huella antropológica de las comunidades pre-alfabetizadas y pre-tecnológicas, inferior al arte culto. Sin embargo, la canción popular es palabra cantada, constituida por códigos discursivos y no discursivos,<sup>64</sup> mismos que pueden clasificarse en auditivos como la palabra, la voz y la música y visuales entre los que se cuentan la mímica, maquillaje, vestuario, gestos, movimientos y las características del espacio escénico.

Aristóteles creía que la música era un simple entretenimiento, más tarde, Beethoven le otorgó el poder de darle placer al alma, sin embargo, un hecho es que la música tiene la capacidad de generar estados de ánimo, transmite sensaciones y estimula a la imaginación. La música suele clasificarse en tres tipos de acuerdo a su función:<sup>65</sup> *música objetiva*, expone un hecho concreto, tiene un solo objetivo, una sola interpretación distinta al sentimiento o las ideas; *música subjetiva*, comprende la función emotiva, apela a los ánimos y crea climas.

La última función de la música es la *descriptiva*, la que estimula la imaginación del oyente para recrear lugares, épocas o paisajes. Al combinar la música con un argumento, es decir, al construir una canción, el discurso cobra mayor sentido pues goza del efecto connotativo de cada elemento por separado. La voz y la música juntas aumentan su capacidad para transmitir sensaciones, no obstante, la música resulta más expresiva que la palabra, por lo que marca el ritmo y la palabra debe estar supeditada a la melodía.

<sup>64</sup> María del Carmen de la Peza C. *La especificidad de la canción de amor como poesía orla y espectáculo en vivo*. Recuperado el 25 de octubre de 2010 de [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27\\_1996/141-160.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27_1996/141-160.pdf)

<sup>65</sup> Paula Castello y Ximena Tordini. *El cantar de las hormigas. Producción periodística en las radios comunitarias*. Recuperado el 2 de noviembre de 2011 de [http://www.amarc.org/documents/manuals/Cantar\\_Hormigas\\_PeriodismoenRC.pdf](http://www.amarc.org/documents/manuals/Cantar_Hormigas_PeriodismoenRC.pdf)

La canción, tanto popular, como en general, está compuesta por cuatro elementos:<sup>66</sup>

- a) **El ritmo.-** Marcado por las percusiones, se encarga de mantener el movimiento corporal. El ritmo, junto con el metro, constituyen el lenguaje poético y se mide a través del compás, a su vez conformado por varios golpes, acentuados o no acentuados. El ritmo es el que le atribuye una nota característica a las piezas musicales.
- b) **La melodía.-** Es el segundo elemento más importante, está ligado a la parte intelectual, es el argumento de la obra que conlleva un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, mismos que implican una descripción apelando a la función referencial y emotiva del lenguaje literario. La melodía es la parte que se canta, el hilo conductor y guía del oyente.
- c) **La armonía.-** Enlaza sonidos de acuerdo a ciertas reglas, ya sea concordándolos o discordándolos sistemáticamente en los diversos acordes de una fase musical. En el poema sería la rima, la combinación reiterativa de palabras acentuadas y átonas en el verso.
- d) **El timbre.-** Se refiere a los distintos sonidos que se producen tanto en las voces como en los instrumentos que intervienen en la canción.

La música es una cualidad del lenguaje: poética, retórica, semiología, etc.,<sup>67</sup> y como tal promueve lo que el lenguaje no refleja, lo inarticulado. Una canción al ser escuchada, promueve la imaginación del escucha para que complete lo que no está dicho dentro de la composición, es decir, el goce, la ternura, la delicadeza o la satisfacción, entre otros. De este modo, la canción expresa lo pronunciable, pero al mismo tiempo, lleva implícito un significado señalado por la metáfora.

La canción popular en la radio actual requiere representar, al tiempo que traducir, emociones y significados. Ha ganado la popularidad masiva pasando a ser cultura,<sup>68</sup> dicha popularidad está caracterizada por la extensión del público que la escucha y la, casi, desaparición de quienes podrían practicarla, para

<sup>66</sup> Aaron Copland. *Como escuchar la música*. Fondo de cultura económica, México, 1975, pág.12

<sup>67</sup> En este sentido el autor entiende a la música como la composición musical compuesta por letra y voz, es decir, la canción. Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires México, 1986, pág. 257.

<sup>68</sup> íbidem. pág. 268.

pasar a ser escuchas. Como parte de la cultura, la música está inmersa en diferentes rituales: religiosos, cívicos, de guerra, de trabajo, etc., reuniones convocadas con el objetivo de integrar un grupo determinado y alentarlos a la acción colectiva.

### 2.1.1. LA CANCIÓN POPULAR A TRAVÉS DEL TIEMPO

El origen de la canción, en tanto que es composición de música y voz humana, está ligado a la historia de la música, aunque no se sabe con exactitud cuál de las dos se originó primero el nacimiento de ambas va ligado a la civilización, pues juegan un papel fundamental en toda cultura. El desarrollo de la música se divide en cuatro etapas,<sup>69</sup> mismas que forman las cuatro edades de la música: La primera edad hace referencia al año 60 mil a. C., antes de que se desarrollaran las artes plásticas y pictóricas, durante el periodo Auriñaciense medio.

Es en la primera etapa cuando los hombres inventan herramientas para satisfacer sus necesidades básicas y accidentalmente, hasta donde se sabe, crean de un arco una guitarra, de una madera hueca una flauta y de una piel tensa un tambor.<sup>70</sup> Cada estado por el que ha cursado el hombre presentó una evolución en su forma de resolver las situaciones y problemas originando tecnología, estética y música, en la Tabla 2, se muestra dicho avance:

**Tabla 2.** La evolución de la música, estética y tecnología a través de los estados de organización del hombre.<sup>71</sup>

<b>Categorías Estados</b>	<b>Música</b>	<b>Estética</b>	<b>Tecnología</b>
Salvajismo	Ritmo	Danza	Caza
Barbarie	Melodía	Sacrificio	Agricultura

<sup>69</sup> Carlos Reynoso. *Antropología de la música. De los géneros triviales a la globalización. Volumen 1: Teorías de la simplicidad*. Editorial SB, Buenos Aires, 2006, págs. 51-53

<sup>70</sup> Bernard Deyries, et al. *Historia de la música en comics*. Circulo de lectores S.A., Barcelona, 1985, págs. 2-3.

<sup>71</sup> Construida a partir de Carlos Reynoso. *Antropología de la música. De los géneros triviales a la globalización. Volumen 1: Teorías de la simplicidad*. Editorial SB, Buenos Aires, 2006, pág. 51

Monarquía	Armonía	Ceremonia	Artesanía
Democracia	Sinfonía	Arte histriónico	Maquinismo

En la segunda etapa, se encuentran las altas culturas de la antigüedad: la sumeria, egipcia, griega e incluso la romana. Dichas culturas dejaron huellas del rol que la música representaba para ellas, por ejemplo, existen relieves de origen sumerio que muestran liras y flautas de caña y de plata, dichos instrumentos acompañaban la orquesta *primitiva*. Los egipcios, por su parte, hacían uso de la canción mientras trabajaban y durante las ceremonias religiosas o de cualquier otro carácter.<sup>72</sup>

En Grecia, la música tenía gran importancia en la vida militar, teatral y religiosa, su origen se lo atribuían a los dioses, los únicos que podían practicarla en un principio, dioses como Apolo, Anfión y Orfeo.<sup>73</sup> Los griegos le otorgaban poderes mágicos, curativos, purificadores y milagrosos. Las características principales de la música griega era su falta de armonía y contrapunto, en esencia era monofónica, aunque, a menudo, la melodía era acompañada por otros instrumentos y daban pie a la heterofonía, además era en su gran mayoría improvisada.

La poesía también era acompañada por la música, para la cultura griega ambas eran sinónimas, de ahí que los poemas de homero se recitaban con el sonido de la *ira*<sup>74</sup>. Platón, por su parte, aseguraba que la canción se componía de habla, ritmo y armonía;<sup>75</sup> Aristóteles contaba entre los elementos de la poesía a la melodía, el ritmo y la lengua.<sup>76</sup> Los escritores griegos atribuían cualidades pedagógicas a la música, de manera que prohibían determinados tipos de música en beneficio del bienestar público, por lo cual, Platón insistía en

<sup>72</sup> Bernard Deyries Op. cit. pág. 4.

<sup>73</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 1. Alianza Editorial, España, 2001, pág 17-18.

<sup>74</sup> Carl Dahlhaus. *Fundamentos de la historia de la música*. Editorial Gedisa, España, 1997, pág. 21

<sup>75</sup> Platón. *Diálogos: La república o de lo justo, Fedro o del amor, Timeo o de la naturaleza, Critias o de la Atlántida, El sofista o del ser*. Editorial Porrúa, México, 2007, págs. 59.

<sup>76</sup> Aristóteles. *Arte poética, arte retórica*. Editorial Porrúa, México, 2005, pág. 126.

equilibrar la música y la gimnasia, ya que demasiada gimnasia haría al hombre afeminado o neurótico y eliminarla le haría incivilizado, violento e ignorante.<sup>77</sup>

Los romanos, luego de convertir el territorio griego en provincia romana, adoptaron la música griega y las circunstancias bajo las cuales la escuchaban, como hicieron con la mayor parte de dicha cultura. En roma, los instrumentos más utilizados eran de metal: la tuba, la trompeta circular llamada *Cornu*, y la *buccina*.<sup>78</sup> La época de oro de Roma fueron los dos primeros siglos de la era cristiana y la cultura que se heredó a la edad media a través de los romanos, fue principalmente extraída del mundo helénico.

La tercera etapa se refiere al arte musical de Occidente que abarca la edad media, con progresos como la sinfonía, la armonía, la polifonía, entre otras. Durante esta etapa la música romana y griega son mal vistas, la consideran costumbres paganas que deberían ser aniquiladas. Por tanto, la iglesia hizo lo posible por borrar todo recuerdo de aquella música; sin embargo, el mundo antiguo legó a la Edad Media las ideas fundamentales para crear la música característica de dicha época.<sup>79</sup>

- En primer lugar, se heredó la concepción de la música en la línea melódica pura, despojada de trabas.
- Se relacionó la melodía con el texto, sobre todo en cuestiones métricas y rítmicas.
- La ejecución musical, como en Grecia, era improvisada, sin notación fija, aunque haciendo uso de fórmulas musicales tradicionales.
- La filosofía de la música consideraba el arte un sistema ordenado capaz de afectar el pensamiento y la cultura humana.
- Una teoría acústica de fundamentos científicos, relacionado con la astronomía.
- Una terminología musical basada en la mitología.

---

<sup>77</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 1. Alianza Editorial, España, 2001, pág. 24.

<sup>78</sup> *Ibidem*. pág. 36.

<sup>79</sup> *Ídem*.

Estos conocimientos fueron transmitidos por la Iglesia cristiana, mediante los escritos de los padres de la iglesia y los monjes, las únicas personas con acceso a los tratados primitivos que versaban sobre música y otros temas, debido a su capacidad para leer y escribir. Las canciones, por su parte, están caracterizadas por ser cantadas por una sola voz y sin instrumentos, la temática principal en las que versaban dichos cantos eran los *salmos*.<sup>80</sup>

Durante el oscurantismo los cantos representaban el compromiso de los fieles hacia dios, las canciones eran vistas como juramentos. Para finales de la Edad Media, Boecio,<sup>81</sup> uno de los músicos más importantes de la época había dicho que el buen músico no solamente tenía la habilidad para escoger sonidos graves y agudos con el fin de que sonaran bien, sino que también debía conocer el significado de lo que hace, para él, el buen músico debía poseer la facultad de juzgar las clases de melodía y mezclas de todas las cosas pertenecientes a la materia.

Durante la Edad Media, la cultura popular es llevada por los trovadores, personas que iban de castillo en castillo interpretando cantos de amor a los animales, la muerte, la coronación de la virgen, etc.<sup>82</sup> A partir de 1455, con la llegada de la imprenta, la música reclama su popularidad masiva y muchos autores pueden conocer la música e inspirarse en ella. En el Renacimiento, la canción popular reclama los ruidos de la vida cotidiana y los musicaliza, ruidos como la cacería a caballo, la charla de las mujeres, etc.

En esta etapa, nace el apogeo del teatro y la ópera, sus temas recurrentes son la tragedia y el amor, con autores como Shakespeare, Monteverdi, Cervantes, entre otros. A medida que pasa el tiempo, la música popular se separa del argumento expresándose a través del vals,<sup>83</sup> la pieza primordial de las fiestas para todas las clases sociales. Sin embargo, las formas culturales se combinan con el paso del tiempo de manera cíclica

---

<sup>80</sup> Poemas contenidos en el Libro de los Salmos del Antiguo Testamento.

<sup>81</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. Op. cit. pág. 54.

<sup>82</sup> Bernard Deyries, et al. *Historia de la música en comics*. Circulo de lectores S.A., Barcelona, 1985, pág. 36.

<sup>83</sup> Sonatas, tarantelas, rapsodias, armonías poéticas y religiosas, etc.

difundiéndose a partir de determinados centros de influencia,<sup>84</sup> por lo que muchos autores de ésta época imitan las obras de autores grecolatinos.

Durante la era Contemporánea, el tema principal de la canción popular fue el nacionalismo compuesto en himnos y también presente en la ópera y el teatro.<sup>85</sup> La siguiente fase, dentro de la tercera edad de la música, es el Romanticismo en el cual se rechaza lo clásico abarcando la fantasía y los sentimientos basados en la razón y la observación. El argumento de la canción popular en el Romanticismo versa sobre la edad media, por lo que el tema religioso vuelve a ocupar la canción popular.<sup>86</sup>

El último período consiste en la era técnica e industrial, ésta es un conglomerado de todas las etapas y culturas anteriores a dicha era. Las modificaciones que va sufriendo la música, como cualquier otro arte, se hacen partiendo primariamente de las tradiciones, posteriormente las constantes del país, nacionalidad, sociedad y cultura; luego vendría el desarrollo de instrumentos: desde la utilización del cuerpo hasta la transformación de objetos naturales y finalmente materiales más artificiales como el metal y elementos como la electricidad.<sup>87</sup>

El presente se ve guiado por el sistema que se vive actualmente, el capitalista, en éste, la cultura mediática hace de la música popular una mercancía que primeramente atraviesa el campo visual, luego el auditivo, posteriormente el consumidor la canta, repite y se apropia de la letra. Como se ha visto a lo largo del tiempo, la canción popular ha tenido diversos tópicos que simbolizan una época, cada una con repercusiones sociales e institucionales, no obstante, la canción también divulga cultura y sirve como mediador entre sus receptores y quienes manejan la sociedad.

---

<sup>84</sup> Carlos Reynoso. *Antropología de la música*. De los géneros triviales a la globalización. Volumen 1: Teorías de la simplicidad. Editorial SB, Buenos Aires, 2006, pág. 79

<sup>85</sup> Ciro E. Gonzalez Blackaller. *Síntesis de historia universal*. Editorial Herrero S.A., México, 1972 págs. 226.

<sup>86</sup> *Ibíd.* pág. 333.

<sup>87</sup> Walter Wiora. Cit por. Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 1. Alianza Editorial, España, 2001, pág. 54

## 2.1.2 EL USO DE LA CANCIÓN COMO CONTROL EN LAS INSTITUCIONES SOCIALES

En los capítulos anteriores, se mencionó el control ejercido por las instituciones sociales para llevar a cabo una convivencia armoniosa y las emociones fueron propuestas como una herramienta para llevar a cabo dicha convivencia; en el capítulo presente, la música será vista como un motivador emocional que permite el control social, pues la música, además de estar inmersa en las actividades de las personas y en su tiempo de ocio, es una de las artes más antiguas que a acompañado al hombre.

La canción siempre ha estado ligada a los rituales sociales, en un principio las civilizaciones primitivas la utilizaban para venerar a sus dioses y la fusionaban con su tiempo de trabajo, ya sea utilizada para lo primero o lo segundo, algo innegable es la capacidad de la música para motivar las emociones del hombre, tanto así que en el presente es utilizada como música de *fondo*, tras la llamada música de *mobiliario*,<sup>88</sup> aquella que genera vibraciones y desempeña el papel de la luz, el calor y el confort en todas sus formas.

La música es una *tecnología disciplinaria*,<sup>89</sup> es concebida así por su capacidad para aprisionar al hombre, estimulando su mente y cuerpo, produciendo cambios importantes en su presión arterial, su fuerza muscular, el incremento del ritmo respiratorio y de su pulso; permitiéndole así trabajar durante horas seguidas rindiendo como trabajador y aumentando la productividad en empleos de ciclos cortos y repetitivos, reduciendo el ausentismo y las salidas tempranas. Gracias a esta música, denominada *Muzak*<sup>90</sup>, el Fordismo y el Taylorismo consiguieron el éxito en su tiempo.

---

<sup>88</sup> Javier Quesada. *La música de fondo. Desde Hohann Scheln hasta Brian Eno*. Recuperado el 26 de octubre de 2011 de <http://www.studioplato.com/lmf.pdf>

<sup>89</sup> Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow. *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 180

<sup>90</sup> Javier Quesada. *La música de fondo. Desde Hohann Scheln hasta Brian Eno*. Recuperado el 26 de octubre de 2011 de <http://www.studioplato.com/lmf.pdf>



El fin de *Muzak* llegó con la aparición del Walkman y sus derivados, cuando las personas pudieron transportar la música de su gusto a todos esos lugares que ofrecían un fondo musical. Hoy en día, casi todos los géneros musicales pueden ser convertidos en fondo en cualquier lugar. No obstante, la música con mayor capacidad de persuasión es aquella que tiene inmerso un discurso, pues la melodía tiene propiedades líricas que propician mayor facilidad al emisor para apropiarse o memorizar dicho discurso y hacerlo parte de su vida cotidiana.

Conforme han sido estudiados los efectos de la música en los oyentes, se ha encontrado que la música funciona como moldeador, pues los discursos que presenta se convierten en formas de vida promocionados, actualmente, por los medios de comunicación masiva, esa promoción es la utopía que alguien en particular creó, por lo que la mayor de las veces es sólo una fantasía, sin embargo, dicha fantasía termina por expresar y legitimar los actos permitidos dentro de una sociedad en particular, o en general donde se produce el discurso de la canción.<sup>91</sup>

Desde la antigüedad, Platón creía que la música era una parte esencial de la educación,<sup>92</sup> pues podía modelar el alma de quien se expusiera a ella hacia el bien o hacia el mal. En gran medida, el discurso contenido en una canción es una enunciación, una estructura plagada de actos proposicionales y no meramente un acto fonético.<sup>93</sup> Las propiedades de la canción han sido aprovechadas por instituciones como la iglesia o el ejército con el objeto de crear canciones que ayuden a convocar a la integración grupal y a la acción colectiva.

La canción puede servir como un transmisor de cultura, como ocurrió en Paraguay durante los siglos XVII y XVIII, cuando los misioneros jesuitas

---

<sup>91</sup> Mario A. Revilla Basurto. *Representaciones de género: una mirada (más bien) conservadora*. Recuperado el 29 de octubre de 2010 de <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/19890494/articulos/MESO0808220199A.PDF>

<sup>92</sup> Platón. *Diálogos: La república o de lo justo, Fedro o del amor, Timeo o de la naturaleza, Critias o de la Atlántida, El sofista o del ser*. Editorial Porrúa, México, 2007, pág. 59.

<sup>93</sup> Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Editorial Siglo XXI, México, 1982, pág. 34

utilizaron este recurso para evangelizar a una etnia guaraní de dicho país.<sup>94</sup> La música ayudó a controlar la conducta de los guaraníes, debido al valor y la función social de la música dentro de su cultura, los jesuitas encontraron que el acto de cantar, para los guaraníes, era una actividad cotidiana y esencial, así como una necesidad básica y con base a esto, estructuraron un campo de acción e institucionalizaron el poder posibilitando la concentración del mismo y el control de conductas.

La música no fue el único medio que utilizaron los jesuitas, sin embargo, con ésta lograron progresivamente tomar el control social y concentrar el poder, creando una situación latente de temor, una sensación de estar observados todo el tiempo: había libertad, pero también opresión ideológica, instaurada a partir del temor a dios en el plano celestial, donde el castigo por no seguir las normas establecidas no era el suplicio, sino la desaprobación de los padres, un sistema que la religión cristiana ha venido manejando desde la edad media hasta la actualidad con un éxito total sobre sus seguidores.

Por otra parte, en el ejército, la canción es utilizada para atemorizar al enemigo y levantar la moral de los soldados, el discurso contenido en las canciones militares gira entorno a los temas nacionalistas, relatos sobre batallas y héroes, tópicos que inciten a los militares a conquistar un mundo mejor, se cantan los dolores del pueblo y se adopta la ideología del gobierno que esté en pie:<sup>95</sup> republicano, socialista, demócrata, etc. Una vez más la situación es cifrada en signos con los que el pueblo puede coincidir, o vincular a su situación con el objeto de cumplir una meta meramente social.

El logro del control a través de la música recae en el manejo correcto de los signos y símbolos de cada individuo dentro de la estructura de la canción, provocando un estado de consciencia adquirida mediante procesos de experiencia social, por lo que se debe entender que ningún estilo de música

---

<sup>94</sup> Ariel Germán Vila Redondo. *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníes de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Recuperado el 16 de noviembre de 2011 de [http://www.utpl.edu.ec/porta/chiquitano/images/stories/bibliotecas/archivo\\_interno/mision\\_america/lamision\\_enamerica\\_ariel\\_german\\_vila\\_redondo\\_musica.pdf](http://www.utpl.edu.ec/porta/chiquitano/images/stories/bibliotecas/archivo_interno/mision_america/lamision_enamerica_ariel_german_vila_redondo_musica.pdf)

<sup>95</sup> Francisco M. Vargas Alonso. *La música en el ejército Vasco (1936-1937)*. Recuperado el 16 de noviembre de 2011 de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17233264.pdf>

tiene categorías propias, la sociedad y la cultura las establecen. Manejando correctamente dichos elementos, la violencia y otros métodos de control quedan obsoletos para introducir una ideología en los grupos sociales.<sup>96</sup>

### 2.1.3. LA CANCIÓN POPULAR DE AMOR

La canción popular consta de diversos temas, sin embargo, hay un tópico que prevalece a través del tiempo y la cultura: el amor, pues a pesar de que las canciones de índole cívico-político o religioso se restringen a la iglesia o el ejército, algunas de sus composiciones musicales también giran en torno al amor,<sup>97</sup> es un tópico universal ya que está hecha a partir de una motivación basada en la soledad, la ansiedad, el hambre y la sed existencial.<sup>98</sup>

La historia de amor dentro de la canción popular comunica los distintos estados emotivos pertenecientes al enamorado tratando de exhibir las conversaciones y situaciones íntimas que le suceden a la pareja. La canción de amor, por lo general, maldice a la soledad evocando recuerdos de quien ya no está o imaginando quién podría eliminar dicha soledad, el amor soñado que no llega nunca, pero es esperado con ansiedad; la ansiedad otro elemento recurrente en la canción de amor, aparece como la prisa por experimentar el amor y sus variantes.

Dentro del ámbito existencial, el amor surge como el objetivo primordial de vivir y hace evidente lo terrible que sería la vida sin él, de ahí se deriva el drama, la tragedia... Otros tópicos recurrentes en la canción popular de amor son los conflictos comunes por los que atraviesa la relación de pareja: las diferencias culturales que surgen a causa de las clases sociales, los gustos o costumbres, entre otros. Sin embargo, también puede ser un relato sobre el

---

<sup>96</sup> Francisco M. Vargas Alonso. *La música en el ejército Vasco (1936-1937)*. Recuperado el 16 de noviembre de 2011 de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17233264.pdf>

<sup>97</sup> Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Editorial Siglo XXI, México, 1982, pág. 37

<sup>98</sup> Cesar Real de la Riva. *Genealogía de la canción desesperada de amor*. Recuperado el 17 de noviembre de 2011 de <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI8181110229A.PDF>

inició del romance y la descripción de su plenitud, así como la exaltación de las características del ser amado: el atractivo sexual y sus encantos físicos.<sup>99</sup>

La canción de amor se desarrolla como un diálogo, en el que, generalmente, se encuentra la primera y segunda persona del singular,<sup>100</sup> dos sujetos indeterminados que pueden cambiar su significado dependiendo del lugar que estén dispuestos a ocupar ya sea dentro del auditorio social o individual, es decir, el auditorio individual puede identificarse con el “yo” que canta o con el “tú” a quien está destinado el discurso. El auditorio social se refiere a una comunidad que comparte deseos, ilusiones y decepciones parecidas al discurso implícito en la canción.

La canción romántica popular canta el afecto del ser abandonado y su espacio es el interior de la cabeza,<sup>101</sup> donde se llevara a cabo el proceso de codificación de información, en dicho lugar, se creará la imagen del ser amado, el primer paso del individuo para buscar dicha imagen en su realidad, encontrándose a sí mismo abandonado, lo que le obligará a intentar igualar su situación con la de la imagen creada por el discurso amoroso en la canción. Un proceso propiamente semiótico, pues todo argumento conlleva una dirección, una dedicatoria, una búsqueda por encajar los símbolos presentes en la canción de amor dentro de la realidad.

La canción popular de amor trasciende divisiones sociales como razas, naciones, sexos, sexualidades, etc., provee un espacio cultural común, ya que apela a la función afectiva del lenguaje a través de la poética para evocar las emociones del escucha con el objetivo de integrarse en la memoria colectiva,<sup>102</sup> repartiendo roles de acción significativa tanto al hombre como a la mujer: al primero se le motiva para desarrollar temeridad, fuerza, arrojo, donjuanismo,

---

<sup>99</sup> Julio César Onetti. *El tango y su temática*. Recuperado el 18 de noviembre de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/6887257/Julio-Cesar-Onetti-El-Tango-y-su-Tematica-libro>

<sup>100</sup> Vanessa Knights. *El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana*. Recuperado el 19 de noviembre de 2011 de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Knights.pdf>

<sup>101</sup> Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires México, 1986, pág. 283.

<sup>102</sup> Benjamín Muratalla. *El machismo en la música tradicional de la Costa Chica de México y su difusión masiva en el disco compacto pirata: un factor que constriñe la diversidad cultural en la región*. Recuperado el 17 de noviembre de 2011 de [http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/182\\_muratalla.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/182_muratalla.pdf)

etc., a la mujer, por el contrario, se le enseña a ser delicada, sumisa, fiel, tierna, abnegada y a rendirle culto a la belleza.

La canción de amor nunca pasa de moda, es inactual,<sup>103</sup> desde las antiguas sociedades rurales, las canciones de amor servían como una actividad preliminar del matrimonio entre hombres y mujeres, para conocerse; en ésta etapa las mujeres cantaban coros esperando la respuesta de los hombres. En la actualidad, la canción romántica popular puede escucharse en la radio y no obedece una división de voces ni sexos o roles sociales cualquier canción puede ser entonada indiferentemente por un hombre o una mujer e igualmente, el significado de cada canción puede afectarlos de acuerdo a sus experiencias personales.

## 2.2. LA RADIO

La radio es un medio eminentemente visual. Esto es posible porque los humanos no tenemos dos ojos, tenemos tres: el oído hace ver al ojo interior, a ése que llamamos imaginación. Los ojos de la cara pueden estar cerrados. El tercero, el de la mente, sigue bien abierto y espera que los demás sentidos —especialmente el oído— lo estimulen.  
—McLuhan—

En los temas anteriores la canción fue vista como una forma de comunicación que utilizó el hombre para expresar sus sentimientos e incluso contar historias. La canción viajó a través de la voz, generación tras generación para no perderse, luego fue llevada por los juglares de lugar en lugar, fue impresa por la imprenta y víctima de la tecnología hasta volverse popular y mundial, hoy en día, la canción, tanto de amor como de otros temas, vive y es promovida por la radio, el espacio donde las personas pueden escuchar la música popular y elegir la clase de canciones que escucharán, probablemente, durante toda su vida.

La radio, un invento del siglo XIX derivada del telégrafo y la telefonía, logra que el sonido viaje a través de ondas hertcianas sin necesidad de utilizar un cable para su recorrido. La invención de la radio se le atribuye

---

<sup>103</sup> Roland Barthes. Op. Cit. pág. 279.

históricamente a Guillermo Marconi, sin embargo, diversos autores discrepan con tal dato y la patente es peleada por los inventores que fueron construyendo la tecnología para hacer posible la emisión de la radio. Marconi, no obstante, fue el primero en construir un sistema de radio y su primera transmisión fue el 12 de diciembre de 1901.<sup>104</sup>

Durante sus primeros años de vida, la radio fungió como entretenimiento transmitiendo música y posteriormente noticias; su papel más importante pasó a jugarlo en los conflictos bélicos como la Primera y Segunda Guerra Mundial, cuando fungió como medio de comunicación sorteando las distancias no sólo entre países, también entre continentes. Sirvió como arma ideológica en la construcción de opinión pública y como un instrumento para mantener enaltecida la moral de los países en conflicto.

Hasta entonces, la radio servía más como un medio de comunicación que como entretenimiento; no es hasta la incorporación de la Frecuencia Modulada FM, con una considerable mejora en el sonido, que se incorporó programación musical a la que se concentraron audiencias locales. Este avance provocó el declive de la onda media e hizo de la radio un espacio formulado para otra clase de público que no estaba interesado en el acontecer del mundo: la juventud, una audiencia con intereses enfocados al entretenimiento.<sup>105</sup>

En la actualidad, la radio se ha adaptado a los cambios tecnológicos que pudieron provocar su extinción como fue la aparición de la televisión y los medios en línea, debido a que pudo moldearse a un medio tan flexible como es Internet.<sup>106</sup> Ahora pueden verse una cantidad inestimable de radiodifusoras al aire por internet, una oportunidad para que la población pueda escuchar y

---

<sup>104</sup> Iván Tenorio Santos. *La nueva radio. Manual completo del radiofonista moderno*. Editorial Marcombo, S.A., España, pág. 26

<sup>105</sup> Isaac Moreno Peral (2006). La radio y la tecnología: breve historia y perspectivas. *Prensa/Radio/TV. Medios de comunicación y tecnología*. Núm 158. Recuperado el 23 de noviembre de 2011 de [http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la\\_radio\\_y\\_la\\_tecnologia\\_0503931a.pdf](http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la_radio_y_la_tecnologia_0503931a.pdf)

<sup>106</sup> Elsa Emilia Petit Torres (2003). El cambio tecnológico en el modelo de producción radial. *Opción*. Núm. 40. Recuperado el 22 de noviembre de 2011 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2475674>

escucharse no sólo en una frecuencia local, sino en una mundial, compartiendo formas de pensar y expandiendo la llama cultura popular.

### 2.2.1. EL LUGAR OCUPADO POR LA RADIO ENTRE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Todas las cualidades de gesto, de las que la  
página impresa despoja al lenguaje, vuelven en la  
oscuridad y en la radio  
—McLuhan—

Entre los medios de comunicación masiva (prensa, televisión, cine, internet), la radio es el medio con mayor penetración mundial debido a su accesibilidad tanto económica en sus aparatos receptores como en su versatilidad para presentar un mensaje a toda clase de público con la capacidad de escuchar y de codificar un mensaje en determinado idioma, lo que incluye al público iletrado.<sup>107</sup> A través de los años la radio ha podido sobrevivir, en parte, gracias a su adaptabilidad a las innovaciones tecnológicas y a su habilidad para actualizar sus formatos, programas y contenidos.

El éxito de la radio consiste en su facultad portable, aquella que le permite a las personas llevarla consigo y procurarse un mundo privado en el exterior.<sup>108</sup> La radio provee un círculo personal y privado al tiempo que aporta un estrecho lazo común de la sociedad capitalista, entre el escucha y el mercado de música y canciones. Es un medio que llega a su público de un modo directo, de persona a persona, de una forma privada e íntima.<sup>109</sup>

Cuando surgió la televisión se llegó a pensar que la radio podría desaparecer, sin embargo, al contrario de eso, la radio pudo dejar el entretenimiento para éste nuevo invento y pasar a ser un sistema de información con mayor credibilidad y un medio excelente para generar y dominar la opinión pública. Así, a partir de la televisión, la radio pudo

---

<sup>107</sup> Isaac Moreno Peral (2006). La radio y la tecnología: breve historia y perspectivas. *Prensa/Radio/TV. Medios de comunicación y tecnología*. Núm 158. Recuperado el 23 de noviembre de 2011 de [http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la\\_radio\\_y\\_la\\_tecnologia\\_0503931a.pdf](http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la_radio_y_la_tecnologia_0503931a.pdf)

<sup>108</sup> Marshall McLuhan. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Editorial Diana, México, 1989, pág. 364.

<sup>109</sup> *Ibid.* Pág. 370

especializarse orientando sus horarios y programas hacia las necesidades individuales de las personas a distintas horas de día.

La radio es considerada tan visual como la televisión,<sup>110</sup> pues induce al oyente a generar imágenes mentales a través de efectos sonoros, música y palabras; puede valerse de los símbolos evocados por las palabras para generar imágenes al respecto Bob Schulbelg respetado guionista y escritor estadounidense ilustró:

“A veces pienso que el cine es un derroche de dinero. Si yo quiero que usted viva la experiencia de la lluvia, dispongo de una herramienta maravillosa: la palabra lluvia. No es cara y puedo hacerla fría o cálida y nebulosa... Si mi amigo Francis Ford Coppola quiere darnos la sensación de una lluvia semejante, tiene que gastar sesenta mil dólares por minuto”.<sup>111</sup>

Hoy en día, la radio ha sobrevivido incluso en el, relativamente, más nuevo de los medios: Internet, en dicho medio la radio consolida una interactividad con el oyente, más allá de la clásica participación telefónica, mediante el chat, los e-mails, mensajes de voz, redes sociales y profesionales, video, elementos de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs). Además desencadena un proceso de comunicación abierto las 24 horas con la participación en los blogs y foros de opinión creados únicamente para opinar sobre los programas de radio. Además la programación puede ser emitida por una emisora de FM, AM o mediante la presencia de un Podcast en la red.<sup>112</sup>

Actualmente, la televisión gana terreno en las nuevas generaciones, los niños y jóvenes, futuros consumidores mediáticos, no escuchan radio,<sup>113</sup> empero, con lo sencillo y económico que resulta hoy en día hacer radio a través de Internet, esa masa que no escucha radio, podría formar parte en la

---

<sup>110</sup> Emma Rodero. *¿Veo cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes en el oyente.* Recuperado el 26 de septiembre de 2011 de [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63_esp.pdf)

<sup>111</sup> José Ignacio López Vigil. *Manual urgente para radialistas apasionados.* Recuperado el 1 de abril de 2009 de <http://documentos.amarcuruguay.org/ManualUrgenteRadialistas.pdf>

<sup>112</sup> Iván Tenorio Santos. *La nueva radio. Manual completo del radiofonista moderno.* Editorial Marcombo, S.A., España, pág. 22

<sup>113</sup> *Ibidem.* Pág. 24.



construcción de la programación radiofónica del futuro, misma que tal vez se ocupe de los temas centrales que ha ido manejando un medio tan antiguo como la radio, no obstante, el cambio radicaría en adaptar dichos contenidos a los hábitos de consumo de las nuevas generaciones, combinando los lenguajes propios de cada medio: radio e Internet.

### 2.2.2 LA PROGRAMACIÓN RADIOFÓNICA

A lo largo de la historia la radio ha experimentado cambios técnicos y modificaciones en su contenido que la han llevado a superarse, sin embargo, existen tres géneros en los que habitualmente se ordenan los programas contenidos en la radio de acuerdo al modo en que se producen los mensajes que transmiten por la radio: el género dramático, el periodístico y el musical.<sup>114</sup> Empero, según la intencionalidad de los productores de radio, se despliegan un segundo ámbito de géneros como el informativo, educativo, de entretenimiento, participativo, cultural, religioso, de movilización, social y publicitario.

En la programación de radio, aparentemente, los objetivos pasan a ser secundarios y se ven inmersos en los tres géneros principales de la radio: El género periodístico es un género documental que muestra los hechos sucedidos en el pasado, está obligado a presentar información verídica y tiene una finalidad social, mantener a la población informada. Está compuesto por elementos como realidad, declaraciones, datos estadísticos, actualidad e interés colectivo. La noticia transmitida por el radio, en algunos casos se ve reflejada en la prensa y algunas veces suele ocurrir de forma contraria, son dos medios que están en constante dinámica entre sí.<sup>115</sup>

El género Dramático se dedica a reflejar las emociones del hombre, es constantemente un género ficticio, resulta de la combinación de tres campos: el

---

<sup>114</sup> José Ignacio López Vigil. *Manual urgente para radialistas apasionados*. Recuperado el 1 de abril de 2009 de <http://documentos.amarcuruguay.org/ManualUrgenteRadialistas.pdf>

<sup>115</sup> María del Pilar Martínez y Susana Herrera. *Qué son los géneros radiofónicos y por qué deberían importarnos*. Recuperado el [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/10835/1/herrera\\_global\\_media\\_journal\\_2005.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/10835/1/herrera_global_media_journal_2005.pdf)

querer, poder y deber, y la imposición de un valor negativo a alguno de éstos tres. El argumento en el género dramático es una idea convertida en historia, la cual dentro de éste género, debe tener una tensión interior, un conflicto desarrollado y resuelto. Los subgéneros del drama son la comedia, la tragedia, el suspense, etc.

Cada radio tiene un perfil musical, dicho perfil identificará a la emisora, por esto el género musical es el más importante de la radio. La elección del contenido musical dependerá de los objetivos globales del proyecto radiofónico y es diseñado a partir de los gustos de la audiencia a la que la emisora se dirigirá. La función principal de la música en la radio es corresponder a los gustos del público objetivo y ofrecer alternativas que ensanchen dichos gustos tomando en cuenta su edad, nacionalidad, género y ritmo.

Además de estos tres géneros, existe la radio-revista,<sup>116</sup> un formato híbrido que combina el género periodístico, musical y dramático. Las piezas básicas de la revista son la música, las secciones y la conducción. La música lidera el tiempo al aire, le siguen las secciones, espacios breves donde un locutor da a conocer los contenidos principales del programa, éste puede también recibir llamadas y platicar con especialistas previamente invitados por el productor, dentro de ésta dinámica se permite al público llamar y hacer preguntas sobre el tema tratado por el especialista.

La programación radiofónica conforma el perfil de la radio, describe su personalidad y puede haber cuatro tipos diferentes de acuerdo a la imagen que la radiodifusora quiera mostrar: la programación total que atiende al público en general; la programación segmentada en la que se elige a un público objetivo y emite un contenido relativo a la audiencia escogida; y finalmente la programación especializada que se concentra en los gustos de algún público objetivo.

---

<sup>116</sup> José Ignacio López. Manual urgente para radialistas apasionados. Recuperado el 1 de abril de 2009 de <http://documentos.amarcuruguay.org/ManualUrgenteRadialistas.pdf>

Así, la radio programa su contenido ofreciendo entretenimiento, información y música, elementos utilizados también por los diferentes medios de comunicación, la diferencia consiste en el formato, en la técnica, mientras que la prensa exige la decodificación de la palabra en signos, la televisión presenta imágenes acompañadas de sonido, la radio utiliza simplemente el sonido para erigir su espacio construido, en su gran mayoría, por la imaginación de su público.<sup>117</sup>

### 2.2.3 EL DISCURSO AMOROSO INMERSO EN LA RADIO

Como ya se había mencionado anteriormente, el discurso amoroso es el argumento más utilizado en el contenido mediático, por lo que la radio no está exenta de dicha razón. En los tres géneros propios del medio radiofónico, el amor ocupa un lugar especial: en el dramático, por ejemplo, implica la exhibición de lo que está bien y lo que está mal a través de la ficción basada en vivencias reales, conversaciones o novelas a modo de moraleja que puedan llevar al oyente a reflexionar.<sup>118</sup>

La radionovela es el elemento del género dramático y ha sido utilizada desde la década de los veinte; narra una historia utilizando música, sonidos especiales y sobre todo voces que interpretan a los personajes inmersos en la historia. Los personajes y la historia deben estar contruidos entre la ficción y la verisimilitud, para esto, el discurso amoroso obedece un perfil psicológico que incluye quién es el personaje, a qué le teme, qué desea, cual es su carácter, etc.; un perfil físico, las características en su apariencia que le hace ser quien es, raza, edad, idioma, sexo entre otros; y el perfil social, su contexto, su círculo social, su cultura, trabajo, religión...

---

<sup>117</sup> Emma Rodero. *¿Veo cuando oigo?* Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes en el oyente. Recuperado el 21 de noviembre de 2011 de [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63_esp.pdf)

<sup>118</sup> José Ignacio López Vigil. Manual urgente para radialistas apasionados. Recuperado el 1 de abril de 2009 de <http://documentos.amarcuguay.org/ManualUrgenteRadialistas.pdf>

Por otra parte, el género musical limita el discurso amoroso dentro de la música popular desarrollando los amores y desamores, reproduciendo un mismo modelo que se repite generación tras generación de compositores,<sup>119</sup> se trata de roles y estereotipos de género que obedecen usos y costumbres sentimentales, afectivos y amorosos legados histórico-culturalmente. La canción romántica genera un estado de ánimo desatado en sus letras y su auditorio, exaltando historias que podrían parecer cotidianas y resultar ficticias.

Dentro de la canción romántica, existe un argumento para el hombre y uno distinto para la mujer, el primero, generalmente le canta a una mujer admirada, amada y/o anhelada, que por lo general es la causa de añoranza, dolor por su lejanía, producto de un viaje, abandono o la muerte. Ante dicha situación, el hombre lleno de desesperación llora la infamia de la mujer, si tal es el caso, la infidelidad o traición. Este discurso refleja simbólicamente al hombre como un mártir mientras que a la mujer se le clasifica como malvada.<sup>120</sup>

Así, la historia romántica, desemboca en dos finales posibles: en uno el hombre se lamenta y sufre, en el otro ruega, imagina o describe una venganza, pidiendo que su pareja reciba el mismo trato y, en el mejor de los casos, la mujer se arrepienta y regrese pidiendo perdón, siendo que el varón se niegue a perdonar o acepte con tal de humillar y aumentar el dolor que padezca quien traicionó. Este argumento conlleva a la comparación de la mujer con dos símbolos de la cultura occidental: la virgen de Guadalupe, representando a la mujer cuando es buena y con la Malinche o Eva, cuando, a los ojos del compositor, la mujer es mala.<sup>121</sup>

El discurso femenino, por su parte, tiene que ver con el matrimonio, la queja constante por tener un marido borracho, malgastador, mujeriego, sin embargo, éste tipo de mensaje no es el dominante, se escuchan canciones de

---

<sup>119</sup> Vanessa Knights. El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. Recuperado el 19 de noviembre de 2011 de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Knights.pdf>

<sup>120</sup> Anna. M. Fernández Poncela. Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica. Recuperado el 26 de noviembre de 2011 de <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99133/147009>

<sup>121</sup> Anna. M. Fernández Poncela. *Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica*. Recuperado el 26 de noviembre de 2011 de <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99133/147009>

ésta índole con menor frecuencia que el argumento anterior enfocado en el comportamiento de la mujer. Actualmente, el discurso amoroso en la música, refleja su dimensión estético-emocional con el objetivo de entretener, y sigue dos corrientes: la música como entretenimiento basada en los diferentes géneros y estilos del pop y rock,<sup>122</sup> desarrollados principalmente por la radio comercial; y la música culta transmitida por la radio pública.

El género periodístico, como ya se había explicado, informa a las personas sobre los acontecimientos más importantes local o internacionalmente, sin embargo, el discurso amoroso no escapa de verse implicado dentro de las notas periodísticas sobre todo presentes en la sección de espectáculos. Al ser la noticia más importante aquella que aporte interés humano, la nota más escuchada y transmitida es aquella que expresa morbo y dicho adjetivo no tiene otro tópico más aclamado que el amor, las relaciones entre hombres y mujeres públicos, así como sus consecuencias y costumbres de la vida en pareja.<sup>123</sup>

### 2.3. EL DISCURSO AMOROSO EN LA RADIO MEXICANA

La radio es el sistema nervioso de nuestro país. Es el único medio que tiene cuatro fases: los radio hogares, los radio establecimientos, los radio automóviles y los radio portátiles... es el único que va al sujeto porque en todas partes está y (usted) puede recibir el mensaje.

–Miguel Camacho–

Anteriormente, se ha visto la historia de la radio y la canción en general, sin embargo, para aterrizar en el objeto de estudio de la presente investigación, se debe tomar en cuenta el contexto radiofónico de México, el cual comienza veinte años después del descubrimiento de la radio, con la participación de Constantino de Tárnava y los hermanos Adolfo y Pedro Gómez Fernández,<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Elsa Moreno (2005). Las “radios” y los modelos de programación radiofónica. *Comunicación y sociedad*. Núm. 1. Recuperado el 26 de noviembre de 2011 de [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art\\_id=65](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=65)

<sup>123</sup> Eva Illouz. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz editores, Buenos Aires, 2009, pág. 72

<sup>124</sup> Elizabeth Rodríguez Montiel (2009). *El fenómeno histórico de la radio en México, una mirada sociotécnica. Razón y palabra*. Núm. 69. Recuperado el 28 de noviembre de <http://www.razonypalabra.org.mx/Rodriguez...pdf>

quienes siguiendo la trayectoria radiofónica estadounidense hicieron posible la transmisión de radio en el país.

Durante el año 1921, mientras se conmemoraba la Independencia de México, es inaugurado un aparato transmisor de radiotelefonía que es colocado en la Dirección General de Telégrafos; a partir de ese momento, la frecuencia radiofónica utiliza la banda de Amplitud Modulada (AM). La primera estación de radio en aparecer fue “El Universal – La casa del Radio” con las siglas CYL, fue puesta al aire el 8 de mayo, dicha estación pertenecía al periódico El Universal y desaparece en 1928. En ese mismo años nace “El buen Tono” ocupando las siglas CYB, al año siguiente opera la emisora del diario Excélsior con las siglas CYX.<sup>125</sup>

Posteriormente, el 1 de diciembre de 1929 la emisora CZE operada por la Secretaría de Educación Pública, comienza su programación al aire, transmitiendo la protesta del general Plutarco Elías Calles como presidente de la República.<sup>126</sup> Más tarde, en Septiembre, Emilio Azcárraga Vidaurreta consolida la estación “La voz de la América Latina” bajo las siglas XEW, la primera emisora con el único objetivo de hacer del contenido radiofónico un negocio a partir de publicidad, utilizando el entretenimiento y la información para atraer escuchas e influenciar las costumbres de consumo que éstos tenían.

Durante su consolidación la radio gozó de benefactores como el estado para apoyar su crecimiento; al inicio Calles y Obregón se comprometieron para establecer condiciones políticas y legislativas en pro de los empresarios que incursionaban en la radio. Así, los empresarios y el estado fueron los líderes de la radio, alejando a los consumidores de la posibilidad de manejar dicho medio por cuestiones económicas y legislativas, así el contenido giraba entorno a la programación que aumentara la ganancia de los empresarios e información cultural por parte del gobierno.

---

<sup>125</sup> Fernando Mejía Barquera. *Historia mínima de la radio mexicana*. Recuperado el 29 de noviembre de 2011 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromex/historiarad.htm>

<sup>126</sup> Fernando Mejía Barquera. *Historia mínima de la radio mexicana*. Recuperado el 29 de noviembre de 2011 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromex/historiarad.htm>

Más adelante, Azcárraga y Clemente Serna Martínez se asocian para formar la empresa Radio Programas de México, con la que los dueños logran explotar comercialmente la grabación de programas radiofónicos, los resultados son tales, que crean la primera cadena de radio en México, “Cadena Azul”.<sup>127</sup> A partir de entonces, se crean otras cadenas radiofónicas que le brindan la oportunidad de asociarse a emisoras de radio más modestas que difícilmente pueden sostenerse por sí mismas, de ésta forma, las cadenas pasan a tener diversidad en su contenido.

La construcción de cadenas dio lugar a numerosos grupos donde descansaba el poder y el control de la mayoría de las estaciones comerciales del país, entre las más importantes se encontraban:<sup>128</sup> Radiorama S.A.; ACIR (Asociación de Concesionarios Independientes de Radio); CIMA-SOMER (Radiocima S.A.- Sociedad Mexicana de Radio S.A.); OIR/GRC (Organización Impulsora de Radio S.A./Grupo Radio Centro); Radio S.A.; RASA (Radiodifusoras Asociadas S.A.); Promosat (Promosat de México S.A.); Firmesa (Funcionamiento Integro de Radiodifusoras Mexicanas Enlazadas, S.A.); FMM (Fórmula Melódica Mexicana S.A., filial de MVS Radio).

Algunas otras son: CMR (Corporación Mexicana de Radiodifusión); MEO (Multimedios Estrellas de Oro); Pradsa (Profesionales en Radiodifusión); Megaradio; ORF (Organización Radio Fórmula); Recisa (Representaciones Comerciales Integrales S.A.); RCN (Radio Cadena Nacional); Difusa (Difusoras Unidas Independientes S.A.); IMER (Instituto Mexicano de la Radio); Radiópolis (División Radio del grupo Televisa); RCM (Radio Centro Monterrey, Ciudad Juárez y El Paso); NRM (Núcleo Radio Mil).

Hasta la década de los cincuenta, se utilizaba la Amplitud Modulada (AM), sin embargo, para 1952 nace Radio Joya, la primera emisora en

---

<sup>127</sup> Alfonso Morales Escobar. Una relación perversa. Conflictos, negociaciones y acuerdos entre gobierno y radiodifusores en México (1923-2003). México D.F., 2008, pág. 31. Trabajo de grado (Maestro en comunicación). Universidad Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Programa de posgrado en ciencias políticas y sociales.

<sup>128</sup> Fernando Mejía Barquera. *Historia mínima de la radio mexicana*. Recuperado el 29 de noviembre de 2011 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromex/historiarad.htm>

transmitir utilizando la banda de Frecuencia Modulada (FM),<sup>129</sup> posteriormente, la mayoría de las emisoras la utilizan. En 1970, se impulsa la radio en FM, abaratando los precios de los receptores de dicha frecuencia, con el objeto de popularizarla. Otro cambio importante en la evolución de la radio en México es la grabación de los programas para transmitirlos posteriormente y no la transmisión en vivo de éstos; lo que suponía enormes gastos que podrían ahorrarse las emisoras.

En 1983 nace el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), con el objetivo de reestructurar los recursos de comunicación social del Estado, lo que provocó que estaciones de la Compañía Nacional de Radiodifusión del Grupo Radio Fórmula pasaran a ser propiedad del Estado y adscritos al Grupo RTC-Radio; así como la Productora Nacional de Radio (PRONAR); la emisora XHOF-FM y la Promotora Radiofónica del Balsas que operaba desde noviembre de 1976 la estación XELAC en Lázaro Cárdenas, Michoacán y era también parte del Grupo RTC-Radio.<sup>130</sup>

A finales de los noventa el neoliberalismo es implantado en México y con él llega la globalización, lo que abrió los mercados internacionales a la radio nacional, dicha apertura provocó que la radio apremiara innovar su tecnología; el estado no pudo solventar dicho gasto, por lo que los empresarios participaron financiando la mejora a cambio de permanecer dentro del espacio radiofónico el tiempo que fuese requerido.<sup>131</sup> Así, la primera empresa que ocupa la tecnología multimedia es la empresa Televisa, utilizando la denominada Radiodifusión Sonora Digital BAD.

Actualmente, la radio digital emitida por Internet, es una opción más tanto para las emisoras ya consolidadas que pueden introducir su contenido diario y al mismo tiempo incluir información que enriquezca el objetivo

---

<sup>129</sup> Elizabeth Rodríguez Montiel (2009). El fenómeno histórico de la radio en México, una mirada sociotécnica. *Razón y palabra*. Núm. 69. Recuperado el 28 de noviembre de <http://www.razonypalabra.org.mx/Rodriguez...pdf>

<sup>130</sup> Fernando Mejía Barquera. *Historia mínima de la radio mexicana*. Recuperado el 29 de noviembre de 2011 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromex/historiarad.htm>

<sup>131</sup> Irene Emilia Trejo Hernández. *Los tiempos oficiales en radio y televisión*. 2009, 125h. Trabajo de grado (Derecho). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Derecho. División de estudios de posgrado.



primordial de la estación; como para los ciudadanos al interactuar con los medios, ampliar las fuentes de información y hacer mayor la posibilidad de ampliar el público de todas las estaciones. Sin embargo, éste es un panorama que carece de marcos legales, aspectos industriales y, por supuesto, comerciales.

### 2.3.1. LA PROGRAMACIÓN RADIOFÓNICA EN MÉXICO

Anteriormente fueron revisados los géneros radiofónicos que conforman la radio en general, ahora serán desarrollados los temas y géneros que se encuentran en la radio mexicana actual. El contenido radiofónico en la actualidad busca agradar a la población, arma sus programaciones con base a los grupos o targets,<sup>132</sup> específicos a los que se quiere agradar y captar como audiencia constante, lo que ha supuesto la *des-masificación* del medio, para convertirlo en un medio masivo que vela por intereses particulares, masas específicas.

El objetivo de la radio hoy en día, bajo un sistema capitalista, es olvidarse del rating y de captar una audiencia numerosa, lo importante es que sea escuchada por el segmento para el que fue hecha: los compradores potenciales del producto.<sup>133</sup> Por lo que los contenidos son planos, gozan de poca producción y atractivo al público, en general, el contenido más abundante de la radio mexicana son las emisoras musicales que requieren poca participación por parte de los locutores y gozan de un perfil construido a partir del género musical que transmitan.

En mayor o menor medida las emisoras de radio en México presentan, mediante capsulas y series radiofónicas, temáticas que giran en torno al arte, la literatura, el teatro y el cine, la ciencia y la tecnología, temas infantiles,

---

<sup>132</sup> Salvador López Ábrego. Cit. por. Miguel Abelardo Camacho Ocampo y Arturo Quiroz Ruiz. Proyecto de reestructuración de las barras programáticas de las estaciones de radio XELQ, XEATM y XELY, pertenecientes a la cadena rasa en Morelia, Michoacán. México D.F., 1998, pág. 8. Trabajo de grado (Licenciado en Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

<sup>133</sup> Ídem.

programas de fondo y educativos, noticiarios y programas periodísticos, musicales, orientación y servicios.<sup>134</sup> La información que conlleve cada tema será escogido de acuerdo al perfil de la radio, y éste mismo determinará el tiempo y el formato a ocupar para dar a conocer la información.

Dicho así, la temática central de cada emisora estará inmersa en algún género radiofónico de los que se han mencionado anteriormente; en la radio actual los géneros que sobreviven, en mayor proporción es el género periodístico, el cual maneja la entrevista, la nota informativa, el reportaje radiofónico y sobre todo en la presentación de eventos deportivos o reuniones importantes que suceden en vivo como la crónica.<sup>135</sup> El género periodístico es tan versátil, que puede verse envuelto en un pequeño dato que mantendrá informado al escucha.

El género más utilizado, como ya se había mencionado, es el musical, la mayoría de las emisoras de FM sigue el formato de la televisión independiente: mantienen un público objetivo para el que construyen contenidos para ofrecerle productos que encajen en el perfil de la audiencia con a fin de que resulten consumidores de dichos productos. Las características que identifican una estación musical de otra son: el ritmo, la música, el estilo de locución, producción y contenido de las charlas en vivo, la mezcla de las fuentes de sonido, la organización y promoción de eventos, la comercialización de tiempos y la publicidad.<sup>136</sup>

La fórmula del formato musical, al cual se le denomina *Top 40*,<sup>137</sup> en la radio actual consiste en la repetición de música, crea programas que no necesitan de muchos recursos económicos pues las empresas discográficas

---

<sup>134</sup> María Esther Ramírez González. La voz y el mensaje: Acercamiento a una experiencia radiofónica. 2006, pág. 30-48-. Trabajo de grado (Periodismo y comunicación colectiva). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

<sup>135</sup> Rubén Fernando Velasco Martínez. XEQK La radio de los ciudadanos: propuesta de barra programática. Ciudad Universitaria, 2008, pág. 46. Trabajo de grado (Licenciado en ciencias de la comunicación especialidad en producción). Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>136</sup> Claudia Belén Venecia Romanillo Evaristo. ¡Venga la siguiente rola! La programación musical en la radio comercial de la banda FM de la Ciudad de México: El top 40. México, 2008, pág. 33. Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

<sup>137</sup> *Ibidem*. Pág. 38.

proporcionan los discos a las emisoras con tal de promocionar a sus nuevos talentos. Este formato totalmente comercial, depende de los concursos y promociones que sirven para satisfacer al escucha y hacerle creer que la repetición de éxitos y el contenido escaso, es una buena opción para invertir tiempo y seguramente, en un futuro cercano, dinero.

Los otros dos géneros anteriormente mencionados, la radio-revista y el género dramático, que inicialmente conformaban entretenimiento, han sido desplazados por el género musical. Recientemente, la radionovela, el radioteatro, el radio-cuento, así como los contenidos variados y creativos, han desaparecido casi por completo de la radio comercial, dando paso a un negocio en vez de un medio de comunicación social, ha pasado del servicio al entretenimiento.

### **2.3.2. LA PRINCIPAL AUDIENCIA DE RADIO EN MÉXICO**

Hasta este punto se ha visto la programación inmersa en la radio mexicana, sin embargo, es necesario señalar en qué proporción las personas acuden a los programas que transmite. La república mexicana, en el año 2010, tenía una población total de 108, 396,211 personas, de las cuales, 9, 925,240 hacían uso de la radio diariamente, de lunes a domingo. Como ya se había señalado, la banda AM es menos requerida que la FM con una demanda de 2, 402,940 personas quienes la escuchan durante 3:39:24 hrs, mientras que la segunda es sintonizada por 8, 554,790 durante 3:20:53.<sup>138</sup>

La audiencia se divide de acuerdo al sexo, mientras que las mujeres capitalinas oyen 3 horas 43 minutos diarios, los hombres escuchan 8 minutos más. Otro factor importante es la edad, por ejemplo, las personas mayores de 55 años en la Ciudad de México atienden a la radio en un promedio de casi 4 horas diarias y los adolescentes no rebasan las 3 horas de exposición, esa misma categoría, marca la tendencia en el contenido que escuchan; ya que las

---

<sup>138</sup> IBOPE AGB México. Anuario 2009-2010 Audiencias y Medios en México Febrero, 2010. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <https://www.ibopeagb.com.mx/biblioteca/anuario.php>

personas mayores de 35 años sintonizan música clásica al menos 50 minutos al día, por el contrario, las personas menores de dicha edad escuchan los derivados del pop y rock, contenidos que están en mayor proporción al aire.<sup>139</sup>

En México existen diversos grupos de radio, entre los más importantes están el Grupo Radiocentro, Grupo Acir y PRISA radio, en estos grupos, las estaciones más escuchadas son:

**Tabla 3.** Estaciones con mayor audiencia, mayor de 18 años, en México.<sup>140</sup>

Estaciones	Grupo al que pertenecen	Alcance		Tiempo de escucha
		Personas	%	
La z 107.3 FM	Grupo Radio centro	2,040,617	14.3	02:18
La Ke Buena 92.9 FM	Prisa Radio	1,333,646	9.3	02:25
Mix 106.5 FM	Grupo Acir	1,010,816	7.1	02:21
Stereo Joya 93.7 FM	Grupo Radio Centro	979,958	6.9	02:28
Universal Stereo 92.1 FM	Grupo Radio Centro	838,779	5.9	02:27
Stereo 97.7 FM	Grupo Radio Centro	522,533	3.7	01:47
Radio Centro 1030 AM	Grupo Radio Centro	511,579	3.6	03:00
Amor 95.3 FM	Grupo Acir	510,745	3.6	02:18
Digital 99.3 FM	Grupo Acir	397,775	2.8	01:54
Alfa 91.3 FM	Grupo Radio Centro	388,412	2.7	01:57
Beat 99.3 FM	Tunein	351,946	2.5	02:15
Los 40 Principales 101.7FM	Prisa Radio	351,354	2.5	02:04
Reactor 105 FM	IMER	347,843	2.4	02:27
El fonógrafo 1150 FM	Grupo Radio Centro	313,657	2.2	03:04
104.1 FM Radio Formula	Grupo Radio Formula	298,106	2.1	01:48

A partir de la tabla anterior, es posible detectar que la música en general es el primer contenido más buscado por los radioescuchas, del cual el género grupero, contenido que encabeza la lista en las dos primeras estaciones de radio, es el líder en audiencia. En segundo lugar, los radioescuchas buscan

<sup>139</sup> IBOPE AGB México. En los medios, ¿Sabes cuánta audiencia tienen las estaciones de música clásica?. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de [https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios\\_1.php](https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios_1.php)

<sup>140</sup> Construida a partir de: IBOPE AGB México. Anuario 2009-2010 Audiencias y Medios en México Febrero, 2010. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <https://www.ibopeagb.com.mx/biblioteca/anuario.php>

informarse a través de las noticias, elemento que comparten la mayoría de las estaciones en mayor o menor medida y dependiendo de la temática manejada por cada una. Luego de éstos dos, siguen los programas con contenido temático o radio hablada, ocupando la quinta parte de la audiencia en el Valle de México, el principal mercado radiofónico del país.

Los noticieros radiales tienen una audiencia de 2, 168,940 personas con un promedio de escucha de 2 horas 38 minutos y 11 segundos. La edad de la audiencia ronda de los 13 en adelante, sin embargo, los hombres mayores a 35 años escuchan un promedio de 15 minutos de lunes a viernes.<sup>141</sup> La audiencia total se divide en tres horarios, el primero es el de la mañana, el segundo segmento es el de las tardes, el cual es menor al matinal, finalmente queda la parte más pequeña para las tardes que es menor a los dos anteriores. Dicha audiencia es igualitaria en cuanto a su nivel social, es decir, una persona de nivel AB escucha el mismo tiempo el noticiero que una de C+, de C o D+.

Entre las radiodifusoras más escuchadas en México, la mitad de ellas tienen mayor preferencia por parte de los hombres que por las mujeres, estas son las que contienen música moderna, música del recuerdo y música contemporánea, todas ellas en inglés, música clásica, ranchera y noticias.<sup>142</sup> Las mujeres, por su parte, son fieles a estaciones que manejan música grupera, música del recuerdo, juvenil y balada romántica, las tres en español, emisoras habladas y programas religiosos.

Respecto a las edades, la tendencia a preferir la radio musical disminuye cuando aumenta la edad de la audiencia, es decir, los jóvenes prefieren la música mientras que los mayores buscan un contenido distinto.<sup>143</sup> Conforme avanza el tiempo, los contenidos en la radio van acercándose más al formato

---

<sup>141</sup> IBOPE AGB México. En los medios, ¿Sabes cuánta audiencia tienen las estaciones de música clásica?. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de [https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios\\_1.php](https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios_1.php)

<sup>142</sup> Leading Media Knowledge Media Performance 2009. Presentación del Anuario IBOPE AGB México. Recuperado el 30 de noviembre de 2011 de <https://www.ibopeagb.com.mx/medios/boletines.php>

<sup>143</sup> Claudia Belén Venecia Romanillo Evaristo. ¡Venga la siguiente rola! La programación musical en la radio comercial de la banda FM de la Ciudad de México: El top 40. México, 2008, págs. 34. Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

*Top 40*, aunque los jóvenes crecerán seguramente consumirán el formato que los enganchó en un principio, marcando así, una nueva o, tal vez, una general y única tendencia.

### 2.3.3. EL DISCURSO AMOROSO EN LA RADIO MEXICANA

La radio como un medio de comunicación masivo, no se encuentra exento al discurso más concurrido en los medios: el discurso amoroso, en su gran mayoría, la radio maneja dicho contenido a través de los géneros radiofónicos, como ya se había visto anteriormente; sin embargo, tal argumento conlleva un contexto histórico social distinto de acuerdo a la cultura que lo desarrolle y transmita. En México la programación más consumida entre la audiencia es la musical, cuyo género predilecto es la música grupera, la música moderna en español y la música del recuerdo en inglés, principalmente, dentro de la cual, se encuentra inmerso el argumento amoroso.

La música grupera, como líder entre la música más escuchada, se ha ido insertando cada vez más en el ámbito popular, pues sus raíces se retoman a partir de escenarios populares, el lenguaje que utiliza es sencillo y por ello la gente puede identificarse con ella, no requiere poseer conocimientos especializados para entenderla. En la música grupera convergen estilos: la cumbia, la banda, lo norteño y combinaciones como cumbia-tejana, entre otras.<sup>144</sup>

El discurso amoroso en la canción grupera trata el amor y el desamor, uno de la mano del otro. El discurso de la canción tiene un sentido y varía según el sexo del cantante, por ejemplo, en el caso de los hombres, el discurso es siempre en masculino, a veces en neutro, pero nunca en femenino,<sup>145</sup> en éste, el hombre es machista, condena la poligamia femenina y se ufana de la

---

<sup>144</sup> Nubia Castillo Velasco. *¿Y todo para qué?... Para conocer la otra cara de lo grupero*. 2007, pág. 22 Trabajo de grado (Licenciada en comunicación) Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

<sup>145</sup> Fernando Cárdenas Cabello. *El discurso de género en la música popular mexicana: "Del te solté la rienda al te quedó grande la yegua"*. México D.F., 2005, pág. 93 Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

masculina; para él la mujer sólo tiene presencia en función del hombre que la posee o la ha poseído. Es una persona egocéntrica, augura venganza y arrepentimiento del abandono que haya sufrido por parte de la mujer.

El discurso amoroso masculino reclama a la mujer como un objeto que se puede apropiarse y por lo general la acusa de ingratitud, en la canción femenina, la mujer no guarda rencor al hombre por el abandono, ella refleja resignación. La mujer, por su parte, no siempre puede cantar en femenino,<sup>146</sup> puede hacerlo en masculino o en neutro, pero por lo general no apela a la forma femenina. La infidelidad del hombre en el discurso femenino es insinuada y para nada condenada.

El sexo femenino no se ve descrito como sumiso, ni como castigador o inquisitivo, puede presentarse como mujer deseada, coqueta sin despreciar al sexo opuesto, al contrario, en algunas canciones es posible encontrar misoginia por parte de la misma mujer. En canciones más recientes, de intérpretes como Alicia Villareal,<sup>147</sup> el argumento cambia un poco, por ejemplo, la mujer es proveedora de amor y se siente orgullosa de sí por lo que no expresa sumisión, al contrario se muestra firme ante una separación necesaria aludiendo infidelidad.

Por otra parte, otro de los géneros más aclamados por la audiencia mexicana es la música moderna en inglés, sin embargo, su contenido es similar a la música del mismo tipo en español, el género denominado pop, el cual tiene una relevancia especial en la presente investigación. Éste género es considerado muy abierto,<sup>148</sup> pues tiene la propiedad de recibir influencias de otros géneros musicales como el rap suave, el rock ligero, *el rhythm and blues*, entre otros lo que le da personalidad al pop.

---

<sup>146</sup> Así lo hacía Lola Bletrán en canciones como “Los laureles”, “Si no estás comprometida”, “Alma de acero”, “Tú sabes que soy parejo”, entre otras.

<sup>147</sup> Fernando Cárdenas Cabello. Op. Cit. pág. 95

<sup>148</sup> Claudia Belén Venecia Romanillo Evaristo. *¡Venga la siguiente rola! La programación musical en la radio comercial de la banda FM de la Ciudad de México: El top 40*. México, 2008, pág. 54. Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Los temas más recurrentes que maneja la canción pop romántica son: el rencuentro, la separación, la cita, la declaración, la espera, la ausencia, entre otros. En la cultura de masas, las canciones se han adaptado para el público que las va a escuchar, son reguladas para el sentido común y debido a esto, son construidas bajo estereotipos que se apegan a la realidad mediante la verosimilitud, así, la canción está adecuada para ser deseable, posible, bella o placentera.<sup>149</sup>

El discurso amoroso en éste género permite que su público aprenda a verse a sí mismo como sujeto femenino o masculino, al tiempo que le dicta una serie de comportamientos propios del lugar que ocupa en la sociedad. La característica principal de la canción consiste en un diálogo amoroso entre el sujeto enamorado y su objeto de amor, dentro de esta relación el objeto deseado, regularmente es la mujer, dicha relación está siempre dada entre sujetos de diferente sexo, censurando las relaciones homosexuales.

En la canción romántica pop, el rol del hombre es activo, es decir, es quien realiza las acciones, el que nombra y enuncia a la mujer, sin embargo, es ésta quien transforma al hombre, la culpable del abandono o del abuso del que es objeto. Si existe algún pecado dentro del argumento, la mujer es la culpable de la perdición del hombre, son las mujeres las que seducen y engañan. Si es la mujer la que cae en desgracia, la dignidad sólo puede recuperarla gracias al hombre, con su amor, la fémina es salvada.

La mujer en la música romántica es pasiva,<sup>150</sup> debe obedecer, decorar, cuidar, responder, callar, etc. A diferencia del hombre, en el discurso amoroso, la mujer tiene cuerpo, el hombre describe lo que le gusta de la mujer y le atribuye adjetivos metafóricos, por lo general, contruidos por la fragilidad y delicadeza, sensualidad, suavidad, fragancia y pureza. Ella es también un

---

<sup>149</sup> María del Carmen de la Peza. De la canción de amor a la retórica de lo amoroso: La construcción de la memoria colectiva (1996). *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Núm. 003. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600305.pdf>

<sup>150</sup> María del Carmen de la Peza. De la canción de amor a la retórica de lo amoroso: La construcción de la memoria colectiva (1996). *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Núm. 003. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600305.pdf>



objeto que debe ser cuidado, pues se le ha atribuido cualidades tendientes a la moralidad y la ética de tipo negativas.

Por su parte, las mujeres en el argumento amoroso son tolerantes con el comportamiento de los hombres, perdonan. Ella puede ser la víctima, pero en todo caso, objeto, es la que recibe la acción del verbo y puede calificarse como buena o mala, virgen, santa o puta; noble, frágil, dulce o traicionera. En cualquiera de los casos, sin importar el género musical, el discurso se repite dándole a la mujer el papel antagónico de la historia de amor y al hombre, la gloria del personaje principal.

### **CAPÍTULO 3.**

## **EL ANÁLISIS DEL DISCURSO AMOROSO EN LA CANCIÓN INMERSA EN LA RADIO MEXICANA**

Una vez revisado el discurso amoroso en la canción popular como principal programación de la radio, es preciso dar paso al método base de esta investigación: el Análisis del Discurso. Para esto, el presente capítulo develará su historia, desde su formación interdisciplinaria hasta las aportaciones más importantes que ha tenido por parte de algunos teóricos destacados en la materia. A su vez, será distinguido el análisis del discurso comunicacional lingüístico, el método específico utilizado para la descripción del discurso amoroso en este texto, y se detallará el proceso que sigue el AD, (como también se le conoce al Análisis del Discurso), en la composición lírica.

El análisis fue realizado a seis de las canciones con mayor presencia en la radio durante el mes de junio del año 2011, tales muestras pertenecen a tres estaciones de considerable audiencia y que pertenecen a tres diferentes grupos de radio. Para llevar a cabo el análisis fue necesario seguir el método de Helena Beristáin, en el cual se hace el análisis sobre el contexto del autor y el cotexto de la obra; cada uno conlleva una serie de pasos que revelarán la información para describir al discurso amoroso como tal inmerso en la canción popular de amor y encontrar los rasgos que la hacen una estrategia comunicativa en control social sobre la mujer.

En este apartado se encuentran los hallazgos que permitió descubrir el análisis, es decir, las propiedades que lo caracterizan como un discurso amoroso, los roles y estereotipos que plantea para el hombre y la mujer en la relación amorosa, el comportamiento típico de los integrantes de la pareja ante las etapas de la relación, así como los elementos que hacen dicho discurso un control social para la mujer.

### 3.1. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

El discurso debe ser entendido como una práctica social, la expresión de un sujeto mediante signos que en conjunto forman una serie de enunciados, los cuales a su vez son traducidos verbalmente por una síntesis establecida anteriormente por otra parte, la cual hace que el discurso muestre la discontinuidad y dispersión del sujeto consigo mismo.<sup>151</sup> Dicha práctica, siempre se ve comparada con algo ya establecido, pues tal síntesis previamente establecida, es entendida como un conjunto de reglas necesarias para que el discurso cobre sentido en circulación a otros enunciados.<sup>152</sup>

Los discursos están conformados por signos, lengua y palabras,<sup>153</sup> mismos que se valen de su significado para mostrar, hacer y crear cosas, no sólo representar la realidad, también constituirla. Sin embargo, esa concepción del discurso fue formada durante el proceso que desarrolló una técnica capaz de descomponer en partes el discurso para estudiarlo, el llamado *Análisis del Discurso* o *AD*. Dicho análisis puede complementar el procesamiento de información tradicional, logrando una interpretación más fiel, encontrando no sólo el objeto que construye el autor, sino a él mismo,<sup>154</sup> es decir, permite conocer al emisor e identificar los intereses y las intenciones de quien construye el discurso.

El AD analiza el uso de la lengua y sus orígenes se remontan a los años sesenta del siglo XX,<sup>155</sup> aunque es hasta la década de los ochenta, cuando se identifica en trabajos de diversas disciplinas como la lingüística, la psicología, la

---

<sup>151</sup> Un anónimo, alguien o algunas personas, ajenas a quien crea un discurso, que establecieron la gramática de determinada forma. Reglas anónimas constituidas en el proceso histórico, determinadas en el tiempo y delimitadas en el espacio, dichas reglas van a caracterizar la cultura, grupos o comunidades, en concreto, las condiciones que hacen posible cualquier enunciación. Cit. por. Lupicinio Íñiguez Rueda. *Análisis del discurso, manual para las ciencias sociales*. Editorial UOC, Barcelona, 2006, pág. 77

<sup>152</sup> Michel Foucault. *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores. México, España, Argentina, Colombia, 1987, pág. 86.

<sup>153</sup> Lupicinio Íñiguez Rueda. Op. cit. Pág. 77.

<sup>154</sup> Cecilia Raquel Satriano y Nora Moscoloni. Importancia del análisis textual como herramienta para el análisis del discurso. Aplicación en una investigación acerca de los abandonos del tratamiento en pacientes drogodependientes. Recuperado el 9 de diciembre de 2011 de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/09/satriano.htm>

<sup>155</sup> Dominique Maingueneau. *Términos clave del análisis del discurso*. Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 2003, pág. 16

antropología, la historia, entre otras. El análisis del discurso como tal, no fue un estudio unificado, fue constituido por investigaciones pertenecientes a diversos autores en todo el mundo como se puede apreciar en la tabla siguiente:

**Tabla 4.** Registro de estudios importantes en la lingüística, construida a partir de *Estructuras y funciones del discurso*. Teun A. Van Dijk.<sup>156</sup>

Estudio	Representante	País	Aportación
Gramática estructural americana	Zellig Harris	Estados Unidos 1963	Transformó el AD en un análisis sistemático de esquemas gramaticales asignados a las oraciones de un discurso.
Tagmémica	Leonard Bloomfield	Estados Unidos 1967	Consideró que el objeto de una teoría lingüística debe ser el evento comunicativo entero y no sólo las oraciones, las emisiones o el discurso.
Lingüística o gramática sistémica funcional	Michael Halliday	Inglaterra 1975	Ha hecho aportaciones al uso de la lengua y sus contextos, en esta corriente, los textos no constituyen un nivel sistemático propio en la descripción gramatical, sino una forma del uso de la lengua.
Estructuralismo checo	Sgall, Hajicova y Benosová	Suiza 1977	Se asocia con los descubrimientos originales del estructuralismo, analiza varios aspectos del discurso como la coherencia entre oraciones. Además, se examinó el desarrollo del tema discursivo y la perspectiva funcional de la oración.
Estructuralismo francés	Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp, Teodorov, Greimas y Bremond.	Francia 1966	Las investigaciones sobre el discurso en Francia, versaron sobre el desarrollo de una teoría estructural de la narrativa, a través de un marco semiótico, en el que, con el paso del tiempo, se abocó al análisis del cine y el análisis semántico de las categorías narrativas inmersas en el estudio estructural del cuento.
			Entre las aportaciones más importantes

<sup>156</sup> Teun A. Van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*. Editorial Siglo veintiuno editores, México D.F., 2007, pág. 10-15

Lingüística alemana	Peter Hartmann, Roland Harweg, Manfred Bierwisch, etc.	Alemania 1968	están: la visión de la lingüística como descriptora estructural del discurso, así como la descripción de macro-estructuras del discurso, entre ellas la trama. Han estudiado acontecimientos en la lógica, en la teoría de la acción, en psicología y en las ciencias sociales, para ir más allá en el análisis de las propiedades del discurso y su uso.
Gramática generativo-transformacional	Lauri Karttunen	Estados Unidos 1968	Prestó atención a las propiedades de los llamados “referentes del discurso”, aquellos que denotan expresiones de las oraciones subsiguientes de un discurso.

Así, el análisis del discurso, ha sufrido diversas transformaciones que lo han hecho una herramienta cada vez más utilizada en los estudios lingüísticos, sin embargo, se ha ido integrando para desarrollar nuevos métodos con una orientación interdisciplinaria, así, un estudio que estaba centrado en la lingüística primordialmente, ahora se ve utilizado en campos como la sociología y psicología cognoscitiva, la poética, la antropología y las ciencias sociales en general.<sup>157</sup>

En un inicio, el análisis del discurso, era aplicado en los mitos o relatos folclóricos de Propp y de Lévi-Strauss, investigaciones con objetivos antropológicos,<sup>158</sup> posteriormente fue utilizado para estudiar las variaciones fonológicas o sintácticas del inglés negro, el estilo de la narrativa, los duelos verbales; fue aproximándose a los relatos orales, implicando análisis lingüísticos y sociológicos de la conversación, dando paso así a la llamada etnografía del habla o de la comunicación, misma que estudia las narraciones, los acertijos, las canciones populares, las invectivas, los juegos de palabras, etc.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Teun A. Van Dijk. *Texto y contexto*. (Semántica y pragmática del discurso). Ediciones cátedra, Madrid, 1980, pág.30

<sup>158</sup> Teun A. Van Dijk, T. *La noticia como discurso*. Comprensión, estructura y producción de la información. Paidós comunicación. Buenos Aires, 1990. pág. 39

<sup>159</sup> Teun A. Van Dijk. *Texto y contexto*. Op. Cit. Pág. 45

La etnografía de la comunicación intenta entender cómo el conocimiento social, psicológico, cultural y lingüístico domina el uso apropiado del lenguaje.<sup>160</sup> En metodología, la etnografía funciona como forma de observación participante, atiende a los elementos contextuales, históricos y culturales básicos en las interacciones sociales significativas. Este enfoque proporciona facilidades para estudiar las políticas de la representación, la conformación de la autoridad, la legitimación del poder, el cambio social, las bases culturales del racismo y del conflicto étnico, la construcción social del sujeto, las emociones, la relación entre la acción ritual y las formas de control social, entre otros.<sup>161</sup>

Sin embargo, el análisis de la conversación cotidiana también requiere atención en sus reglas y unidades básicas manifestadas en los turnos del habla, la secuenciación y movimientos estratégicos, es decir, lenguaje corporal, pausas, rectificaciones, entonación, etc.<sup>162</sup> Con el paso del tiempo, el AD se focalizó también en las formas de diálogo o de discurso hablado como cátedras, así, en un principio, el AD fue enfocándose en géneros del discurso como las leyes, la publicidad, las entrevistas, los libros de texto, entre otros.

Las principales corrientes que alimentan al análisis del discurso son el estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis.<sup>163</sup> Cada corriente ha enriquecido una característica principal del AD, el estructuralismo, por ejemplo, entiende el lenguaje como una serie de signos que gozan de una categorización dentro del pensamiento, (estructuras profundas del pensamiento),<sup>164</sup> y por consecuencia, de la sociedad, una serie de estructuras con alto valor significativo, para los integrantes de determinada cultura, esos significados serán una condición de convivencia entre los individuos pertenecientes a una sociedad.<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Lupicinio Íñiguez Rueda. *Análisis del discurso, manual para las ciencias sociales*. Editorial UOC, Barcelona, 2006, pág. 89

<sup>161</sup> *Ibidem*. pág. 90

<sup>162</sup> Van Dijk, T. *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*. Ediciones catedra, Madrid, 1980, pág. 40

<sup>163</sup> Dominique Maingueneau. *Términos clave del análisis del discurso*. Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 2003, Pág.18

<sup>164</sup> Serge Thion, et al. *Aproximación al Estructuralismo*. Editorial Galerna, Argentina, 1967, pág. 27.

<sup>165</sup> Sin embargo, esta concepción de la lengua no es posible hasta después de la publicación del Curso de lingüística general atribuido a Ferdinand de Saussure, antes de éste, la lengua es concebida como un sistema de signos arbitrarios, en el cual todas las partes pueden y deben considerarse en su solidaridad

La corriente estructuralista va en busca de estructuras mentales significantes y significativas,<sup>166</sup> asociaciones internalizadas por el individuo que hacen posible el proceso de la comunicación, el cual permitirá definir los roles, valores, la organización del trabajo productivo, estatus y rangos de poder dentro de la sociedad.<sup>167</sup> Tal organización, constituye los hechos históricos como guerras, colonizaciones, conquistas, tratos comerciales y las causas y consecuencias de estos.

Por otra parte, el marxismo, reconocido como la ley de la evolución en la historia humana,<sup>168</sup> es una corriente totalmente social la cual comprende el movimiento, la dinámica, los cambios y las evoluciones de la sociedad; dichas atribuciones son esenciales para el carácter crítico del AD, el cual se utiliza en el derivado del mismo: el Análisis Crítico del Discurso. Sin embargo, la estructura social es importante para el AD ya que determina las condiciones de producción del discurso.<sup>169</sup>

El psicoanálisis, por su parte, es la corriente de la psicología que aporta los significados y significantes presentes en el autor del discurso, los cuales, a pesar de que el individuo tiene características homogéneas dentro de la cultura a la que pertenece, suelen variar y tener un significado personal en cada caso, de acuerdo a la experiencia de vida del autor, en concreto de su contexto.<sup>170</sup> Así, revisando cada corriente, se entiende que el análisis del discurso es un medio para llevar a la práctica el lenguaje a modo de eje de comprensión y estudio de los procesos sociales.

Desde su concepción, ligada al estructuralismo, el análisis del discurso ha conseguido su mayor evolución en los últimos años, aunque aún se carece

---

sincrónica. Cit. por. Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Autónoma de México, México, 2004, pág.59

<sup>166</sup> Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Editorial Fontamara, México, D.F., 2010, pág. 25.

<sup>167</sup> Luis Miguel Rionda. *Del estructuralismo a la antropología simbólica: un acercamiento a Leach, Schneider y Geertz*. Recuperado el 8 de diciembre de 2011 de <http://luis.rionda.net/wiki/images/a/a6/As.pdf>

<sup>168</sup> Friedrich Engels. Cit.por. Marvin Harris. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Siglo XXI editores, s.a. de c.v., México, 1982, pág. 198.

<sup>169</sup> *Ibidem*. pág. 118

<sup>170</sup> Lupicinio Iñiguez Rueda. *Análisis del discurso, manual para las ciencias sociales*. Editorial UOC, Barcelona, 2006, pág. 91

de los conocimientos básicos sobre las estructuras concretas y los procesos discursivos pertenecientes a los ámbitos donde el discurso es la materia principal de estudio, sigue desarrollándose a lo largo del tiempo y alrededor del mundo, ligado a intereses de determinados tipos de discurso y fenómenos, no obstante, el objetivo general siempre ha sido elaborar una teoría explícita de las diferentes estructuras del discurso hablado o escrito.<sup>171</sup>

Así, el análisis del discurso puede entenderse como la descomposición de un discurso o de una práctica lingüística que mantiene y promueve ciertas relaciones sociales, para estudiar cómo éstas prácticas actúan en el presente manteniendo y promoviendo dichas relaciones, de manera constituyente y regulativa.

### 3.1.1. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO EN EL ESTUDIO COMUNICACIONAL LINGÜÍSTICO

Como se había visto anteriormente el análisis del discurso es un método multidisciplinario, sin embargo, sea cual sea la disciplina para la que se utilice, es un método que comparte sus objetivos básicos con las teorías lingüísticas en general y gramáticas en particular. La teoría lingüística se concentra en los sistemas de la lengua natural, sus estructuras reales o posibles, su desarrollo histórico, función social, diferenciación cultural y fundamento cognoscitivo,<sup>172</sup> dichas características se convertirán en las reglas convencionales que determinarán la conducta de la lengua en las situaciones comunicacionales cotidianas.

El estudio de la lingüística tiene sus orígenes en la Grecia clásica; en ese entonces, sólo existía el estudio de la recopilación de las reglas convencionales determinadas por el sistema particular de la lengua en una comunidad lingüística: la *gramática*,<sup>173</sup> gradualmente, dicho estudio fue

---

<sup>171</sup> Ibídem. Pág. 41

<sup>172</sup> Teun A. Van Dijk. *Texto y contexto*. (Semántica y pragmática del discurso). Ediciones catedra, Madrid, 1980, pág. 25

<sup>173</sup> Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Editorial Fontamara, México, D.F., 2010, pág. 25



constituyéndose hasta encontrar que su construcción requiere la formulación de niveles, categorías, unidades, clases de reglas y constricciones indispensables para describir la estructura abstracta de las expresiones de los hablantes.<sup>174</sup>

Actualmente, la gramática es concebida como el estudio normativo de las expresiones de los hablantes pertenecientes a una determinada comunidad lingüística, un nivel pragmático que proporciona las reglas convencionales para determinar el uso sistemático de las expresiones, es quien establece las expresiones aceptables e inaceptables, de acuerdo a las propiedades de forma en la estructura abstracta de las expresiones: fonológicas (sonidos), morfológicas (formación de las palabras) y sintácticas (coherencia en la expresión).<sup>175</sup>

Anterior a la publicación de Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general*, el estudio de la lengua se limitaba principalmente a la correcta utilización del lenguaje (gramática), la interpretación del mismo (filología) y la comparación de las lenguas entre sí (filología o gramática comparativa).<sup>176</sup> Ahora, la lingüística abarca todas las manifestaciones del lenguaje humano y se encarga de hacer la descripción y la historia de todas las lenguas, encontrar las similitudes que pueda haber entre ellas, así como sus leyes generales y deslindarse y definirse a sí misma.

De tal forma que el Análisis del discurso es la herramienta de la lingüística que le ayuda a llevar a cabo sus objetivos, estudiando los niveles lingüísticos del discurso como son:<sup>177</sup> a) los medios materiales de expresión, referentes a la pronunciación y la escritura; b) la gramática, que se descompone en dos capítulos: la morfología de las palabras, distribuidas en diferentes clases, consideradas partes del discurso: verbo, nombre, etc., las variaciones en las que puede desembocar una palabra construyendo las

---

<sup>174</sup> Van Dijk. Op. cit. Pág. 25

<sup>175</sup> Ferdinand de Saussure. Op. cit. pág. 32

<sup>176</sup> Ídem.

<sup>177</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Editorial México siglo XXI, México, 1978, pág. 67

normas para la formación de géneros y números, así como para la declinación y la conjugación.

El segundo capítulo de la gramática trata la sintaxis, es decir, la combinación de las palabras dentro de una misma frase, el orden de las palabras, la concordancia: fenómenos de reacción.<sup>178</sup> El tercer nivel es el c) diccionario o léxico, la parte semántica de la descripción que indica los sentidos que poseen las palabras. A su vez, estos niveles se subdividen en dos partes: el estudio de las relaciones formales existentes entre las unidades y el estudio de las relaciones sustanciales de las mismas.

El AD Lingüístico es la descomposición del discurso en significados y significantes para encontrar los niveles lingüísticos que conforman un discurso, que a su vez establecerán una práctica social, la cual podrá ser entendida, estudiada, descrita, etc., para conseguir algún objetivo de importancia y trascendencia social. El hecho de conocer los niveles lingüísticos permite encontrar las relaciones únicas que delimiten los elementos del todo y conformen la estructura articulada del lenguaje.<sup>179</sup>

### 3.1.2. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO EN LA COMPOSICIÓN LÍRICA

El discurso dentro de la composición lírica es un discurso figurado, compuesto por un conjunto de rasgos de *literalidad*,<sup>180</sup> por lo cual, comprende estructuras textuales-gramaticales dentro de los niveles de la morfofonología, la sintaxis, la semántica y las superestructuras esquemáticas, así como la dimensión descriptiva que presenta la estilística y la retórica en el discurso lírico.<sup>181</sup> A pesar de tratarse de argumentos que podrían, en el mayor de los casos, estar contruidos a partir de la ficción, sus estructuras oracionales son normales; en otras palabras, tienen conexiones linealmente coherentes entre sí.

---

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Autónoma de México, México, 2004, pág. 63.

<sup>180</sup> Ibidem. pág. 19

<sup>181</sup> Teun A. Van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*. Editorial Siglo veintiuno editores, México, 1996, pág. 119.

La característica principal del discurso lírico es la presencia de figuras retóricas cuyos orígenes se remontan a dos mil años atrás, así, desde la antigüedad, se ha ido elaborando una tipología de figuras de palabra o de dicción enriquecidas por las diferentes lenguas y culturas. En la actualidad, la retórica moderna está ligada a las estrategias de persuasión y pueden cambiar las estructuras gramaticales, aunque no siempre la modifican, en general su propósito es lograr un efecto estilístico. Las figuras retóricas pueden agruparse según el modo de operación o categoría modificativa que preside su funcionamiento: adición, supresión, sustitución y permutación.<sup>182</sup>

Cada nivel de análisis es afectado por las figuras retóricas, por ejemplo en el nivel fónico-fonológico de la lengua es afectado por los metaplasmos, figuras que consisten en la eliminación o adición de letras o sílabas a una determinada palabra. En el nivel morfosintáctico se encuentran las metataxas, también llamadas figuras de construcción, se basan en la idea de que existen dos lenguajes, uno gramatical cuyo sentido es propio o literal y otro, el figurado, diferente del primero pues corresponde a procurar la singularización del estilo con tal de provocar una impresión que podría ser vista como un efecto de convencimiento, persuadiendo mediante el convencer o el conmover.

Dentro del nivel léxico-semántico se encuentran los metasemas, en cuyo grupo está clasificada la metáfora y la metonimia, las cuales producen el cambio de sentido o sentido figurado que se opone al sentido literal o sentido recto<sup>183</sup>. Por último, las figuras de pensamiento, entre las que se cuentan la antítesis o la ironía, rebasan el contexto<sup>184</sup> y se interpretan con auxilio de contextos, los cuales se agrupan como metalogismos y afectan la relación lógica entre el lenguaje y su referente.

No obstante, otra forma de clasificar las figuras se basa en la supresión, la adición, la sustitución y la permutación o transposición de letras, dicha

---

<sup>182</sup> Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. Editorial Porrúa, S.A., México, 1995, págs. 212-216

<sup>183</sup> *Ibidem*. Pág. 214

<sup>184</sup> La relación que tiene el texto consigo mismo, a diferencia del contexto, que se refiere a elementos externos que afectan al texto directamente como la historia del autor, su cultura, el contexto histórico que lo rodea, etc.

categorización se aplicaba desde la antigüedad a fonemas o sílabas en medio o al final de las palabras y eran denominadas categorías modificativas.<sup>185</sup> Los tropos,<sup>186</sup> por ejemplo, inmersos en la sustitución, son recursos lingüísticos semánticos que confieren significados distintos a las palabras y frases, de los que tienen originalmente. Entre los principales tropos se encuentran la metáfora, la sinécdoque y la metonimia.

En cuanto a los tropos de pensamiento, como la ironía y las figuras de pensamiento, cabe mencionar que atañen a la lógica del discurso y conllevan un contexto amplio, entre éstos se encuentra la gradación o la amplificación. Por su parte, la supresión, perteneciente al nivel fónico-fonológico,<sup>187</sup> tiene su reflejo en la apócope, figura que suprime letras al final de la palabra, en el asíndeton, figura de dicción que suprime la conjunción; a nivel semántico, la supresión se ve en la sinécdoque generalizante la cual nombra un todo por una de sus partes o viceversa.

La repetición de los fonemas refleja un significado a través de su presencia y distribución, de acuerdo a esto puede haber cuatro tipos de motivación: la fonética en la onomatopeya, la morfológica que repercute en la estructura de las palabras, la sintáctica y la motivación semántica la cual se basa en el significado de las expresiones figuradas. En el nivel fónico-fonológico se involucran sonidos que no son fonemas como el ritmo, la forma en cómo se colocan los acentos en las silbas del verso.

En el nivel lógico se encuentran figuras de pensamiento, tropos, como la litote afirmativa, que atenúa mediante afirmación, y requiere de un contexto mayor. Los metaplasmos, pertenecientes a otro nivel y a la categoría fónica y el aspecto fonológico, se encuentran dentro del nivel fónico-fonológico cuya ocupación son los sonidos y los fonemas. En el nivel morfosintáctico concerniente a la repetición, es observado en la repetición a través de la anáfora y la epifora.

---

<sup>185</sup> Helena Beristáin. Op. Cit. pág. 66

<sup>186</sup> Herculano A Torres Montalvo et. al. Op. Cit. pág. 512.

<sup>187</sup> Helena Beristáin. Op. Cit. pág. 67

Dentro del nivel semántico se encuentran los metasemas o tropos como la sinécdoque particularizante la cual expresa lo particular mediante lo general, mientras que en el nivel lógico, los metalogismos contienen la hipérbole. En la cuarta categoría, la permutación, se encuentra el anagrama, el intercambio de las posiciones indistintamente dentro de la palabra o la frase y por inversión el palíndromo en el nivel de metaplasmos, en el que los fonemas permiten leer lo mismo en sentido inverso, el hipérbaton en el nivel de los metataxas, que invierte el orden lógico de las palabras o frases. Los metasemas no permiten la permutación en su nivel, en cambio en el de los metalogismos existe la inversión lógica y la cronológica.

Las categorías anteriores, construidas sistemáticamente resultan ser los modos de operación y producción de las figuras que acompañan un discurso literario como el que se presenta en la canción, son categorías que se han ido construyendo con la observación de los niveles lingüísticos por estudiosos de la lengua, dichos estudios han contribuido para observar cualquier figura y sus modificaciones a través del tiempo y en las diversas lenguas, ampliando el campo del AD y el estudio general, no sólo de la lengua, también de la cultura.

### **3.1.3. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO A TRAVÉS DE LA MIRADA DE DISTINTOS AUTORES**

El análisis del discurso comparte la inexactitud que caracteriza a las ciencias sociales, es un método que puede variar su técnica de acuerdo a los modelos, conceptos, temas, categorías o teorías, entre otros, propuestos por teóricos legítimos, dichas propuestas funcionan como unidades o categorías para llevar a cabo el análisis.<sup>188</sup> En el presente capítulo, se tomarán en cuenta autores que han trascendido en dicho método como: Van Dijk, Ruth Wodak, Michel Foucault, Émile Benveniste, Roland Barthes y Helena Beristáin, los estudios de esta última servirán para llevar a cabo el análisis en la presente investigación.

---

<sup>188</sup> Omar Sabaj Meruane. *Tipos lingüísticos de análisis del discurso (AD) o un intento preliminar para un orden en el caos*. Recuperado el 28 de diciembre de 2011 de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200007&script=sci_arttext)

Teun Van Dijk, de nacionalidad neerlandés, es un lingüista especializado en gramática, su principal premisa consiste en afirmar la imposibilidad de esclarecer los misterios del discurso a través del análisis estructural.<sup>189</sup> Van Dijk ha estudiado al discurso desde una perspectiva crítica, lo que lo llevó a trabajar con temas sociales y políticos; entre los que se cuentan el racismo, los medios de comunicación de masas, el abuso de poder, así como otros temas afines con la forma de entender cómo se relaciona la sociedad y las cogniciones sociales.

Entre los aportes más importantes de Van Dijk hacia el Análisis de discurso se encuentra la concepción de contexto, él visualiza a los actos del habla como la formulación de deseos, conocimientos, creencias y preferencias de los emisores y receptores de acuerdo a un contexto dado,<sup>190</sup> es decir, una serie de elementos y situaciones particulares que constituyen la experiencia e influyen en la forma en cómo el constructor del discurso lo emite o el receptor lo codifique.

Émile Benveniste, de origen francés, fue un lingüista interesado en la organización de las lenguas. Sus estudios sobre el análisis del discurso se caracterizaron por conceptualizar el nivel lingüístico del discurso como “una arquitectura singular de las partes del todo”.<sup>191</sup> Benveniste propuso dos procedimientos de análisis: la segmentación del texto de manera que éste fuera reducido hasta la unidad mínima; y la sustitución donde se segmenta el discurso y sus elementos son identificados de acuerdo a las situaciones que admiten.

Partiendo de ambos métodos, nace el método que Benveniste denomina *distribución*,<sup>192</sup> el cual define cada elemento de acuerdo al conjunto de los alrededores en que se presenta y por medio de una doble relación: la llamada

---

<sup>189</sup> Cynthia Meersohn (2005). Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de discurso. *Cinta de Moebio*. Núm. 24. Recuperado el 2 de enero de 2012 de [http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/101/Resumenes/10102406\\_Resumen\\_1.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/101/Resumenes/10102406_Resumen_1.pdf)

<sup>190</sup> Crf. Véase. Teun A. Van Dijk. *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*. Ediciones cátedra, Madrid, 1980, 258 págs.

<sup>191</sup> Cit. por. Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Autónoma de México, México, 2004, pág.63

<sup>192</sup> Ídem.

relación del elemento con los demás elementos simultáneamente presentes en la misma porción del enunciado (relación sintagmática); relación del elemento con los demás elementos mutuamente sustituibles (relación paradigmática). En este sentido, para el autor, el nivel es un operador, debido a que las unidades identificadas se comportan como constituyentes de una unidad más elevada.

Para Benveniste, la unidad mínima de análisis es la palabra, noción que comparte con Saussure, al tiempo que la consideran irremplazable, ya que posee una posición funcional intermedia gracias a que puede descomponerse en unidades de nivel inferior y puede formar parte como unidad significativa, en la formación de unidades de nivel superior. Así, el autor concluye que la forma es una unidad lingüística definida como una capacidad de disociarse en constituyentes de nivel inferior y el sentido, de la misma, resultaría ser la capacidad de integrar una unidad de nivel superior.

Roland Barthes, por su parte, de origen francés, fue influenciado por los trabajos del lingüista Ferdinand Saussure y Émile Benveniste, dos de los principales fundadores del Análisis del discurso. Su principal ocupación fue la semiología, por lo cual adaptó el AD hacia un ámbito semiológico y lingüístico. Barthes aporta perspectivas dentro de la psicología social y la sociología que ayudan a formar intuiciones válidas para una posible metodología del AD, así, el objeto primordial de sus investigaciones se centró en el texto, su análisis y desconstrucción.<sup>193</sup>

El aporte más significativo de Barthes al AD es convertir la lingüística que Ferdinand de Saussure inició, en una lingüística estructural, donde todos los procesos sociales comunican y transmiten sentido, sin ser lenguajes formales con reglas gramaticales estabilizadas. El análisis del discurso, desde un sentido estructural, entonces, trata de reducir la información textual a unos ejes de oposición, a sus códigos significantes, de esta forma, el investigador tendrá la tarea de decodificar los diferentes hechos discursivos y ordenarlos dentro de una lógica.

---

<sup>193</sup> Luis Enrique Alonso y Carlos Jesús Fernández Rodríguez. *Roland Barthes y el análisis del discurso*. Recuperado el 4 de enero de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2216537>

La sociolingüista, Ruth Wodak, es también una investigadora especializada en el análisis del discurso y análisis crítico del discurso<sup>194</sup>, sus estudios principales se enfocan en el desarrollo de enfoques teóricos que combinan la etnografía, la teoría de la argumentación, la retórica y la lingüística del texto, la comunicación organizacional, las políticas de identidad, la lengua, la política, el racismo, el prejuicio y la discriminación. Entre sus aportes más importantes se cuenta el establecimiento de algunas claves para entender el análisis del discurso:<sup>195</sup>

1. Es un estudio interdisciplinario
2. Se orienta hacia los problemas sociales, a pesar de haber nacido en el ámbito lingüístico
3. En su desarrollo se incorporan las teorías y los métodos necesarios para alcanzar el objetivo de la investigación
4. Para la realización de una investigación de esta índole, es necesario realizar un trabajo de campo y revisar la etnografía correspondiente al objeto de estudio
5. El enfoque es abductivo, es decir, requiere la revisión del material colectado durante la investigación, datos empíricos así como la teoría
6. Es importante estudiar los contextos que pueden incluir variedades discursivas y espacios públicos que afecten la investigación, para vincular los temas y argumentos con los discursos, a esto se le conoce como recontextualización.
7. El contexto que siempre debe revisarse es el histórico, pues debe vincularse con la interpretación de los textos.
8. Las categorías y herramientas para el análisis tendrán que ser definidas de acuerdo al problema que se está investigando.
9. Las grandes teorías actúan como fundamento, las de rango medio contribuyen mejor a los objetivos analíticos.
10. En general, la práctica es el objetivo, los hallazgos serán el objeto de estudio para otros investigadores y, en segundo lugar, aplicarse con el fin de cambiar ciertas prácticas discursivas y sociales.

---

<sup>194</sup> Lancaster University. Departamento de lingüística y del idioma inglés. Recuperado el 3 de enero de 2012 de <http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/265>

<sup>195</sup> Jorge E. Benavides B. (2008). Una aproximación interdisciplinaria del análisis crítico del discurso (ADC) al estudio de la historia. *Rhec*. Núm. 11. Recuperado el 3 de enero de 2012 de [http://www.udenar.edu.co/rudecolombia/files/r11\\_9.pdf](http://www.udenar.edu.co/rudecolombia/files/r11_9.pdf)



Michel Foucault, conocido por sus estudios críticos en diversas áreas sociales como la política, la sexualidad humana, la psiquiatría y sobre todo las relaciones de poder, insiste en que no puede confundirse una verdadera forma de expresión con las unidades lingüísticas, es decir, palabra, significante, palabra, frase, acto de lenguaje, etc. Foucault se enfoca al significante, pues él considera que el discurso se anula en su realidad al someterse al orden del significante.<sup>196</sup>

La aportación que hizo Foucault al Análisis del discurso tiene que ver con la forma en como habla sobre la construcción de entidades a través del discurso, entiende la construcción del significado de cualquier entidad a partir de la materialidad textual del discurso representado o interpretado.<sup>197</sup> Aportó la conceptualización de las formas discursivas, como un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, dichas reglas son las portadoras de sentido para delimitar épocas y al mismo tiempo, caracterizan el discurso.

Por último, Helena Beristáin, de nacionalidad mexicana, es una reconocida doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, destacada en áreas de investigación como la semiótica, la naturaleza interdisciplinaria de la retórica y la didáctica de la literatura. Mediante sus diversas publicaciones ha dado a conocer métodos estratégicos para llevar a cabo el análisis del discurso, recursos que se verán con más precisión en el siguiente capítulo.

La revisión de estos autores permite imaginar el desarrollo progresivo y diversificado que ha tenido el Análisis del discurso, pues cada investigador además de poseer una cosmovisión, nacionalidad y, además, un contexto distinto, ha podido complementarse para aportar características esenciales al AD. Partiendo de la corriente estructuralista, le han otorgado niveles lingüísticos al discurso, lo han direccionado hacia una visión semiótica, le han

---

<sup>196</sup> Josep M. Catalá. *Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen*. Recuperado de 4 de enero de 2012 de [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/24\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/24_esp.pdf)

<sup>197</sup> Cecilia Navia Antezana. *El análisis del discurso de Foucault*. Recuperada el 4 de enero de 2012 de [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2293007](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2293007)

conferido reglas gramaticales, entre otras; uniéndose alcanzaron un objetivo en particular, conocer el discurso para entender la realidad.

### **3.2. DESCRIPCIÓN DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO AMOROSO EN LA CANCIÓN POPULAR COMO ESTRATEGIA COMUNICATIVA EN CONTROL SOCIAL SOBRE LA MUJER**

Una vez revisado el contexto que encierra el objeto de estudio en la presente investigación, es preciso adentrarse a la práctica del Análisis del discurso, para la cual se considerará el método de Helena Beristáin,<sup>198</sup> que consiste en analizar el cotexto, es decir la relación que tiene el texto entre sí, los niveles fónico-fonológico, el morfosintáctico y el léxico-semántico-lógico. También es preciso analizar el contexto, la relación que tiene el texto con su autor que consiste en la historia de la agrupación (en caso de ser así), los datos bibliográficos del autor y una revisión a su poética personal. De tal forma que el análisis cuenta con los siguientes pasos:

- ✓ Leer y parafrasear el texto como un primer acercamiento a la obra.
- ✓ Llevar a cabo el esquema métrico-rítmico como parte fundamental del análisis del nivel Fónico-fonológico.
- ✓ Dividir en oraciones simples el texto para revisar su nivel morfosintáctico, es decir, construir un análisis gramatical.
- ✓ El siguiente paso consta en el análisis léxico-semántico-lógico, el cual intenta comprender el efecto global de sentido, de la naturaleza de sus unidades estructurales y la naturaleza de las relaciones que en el interior del poema establecen entre sí y con el todo.
- ✓ Luego del nivel anterior, se inicia el análisis del contexto cuyo primer paso es investigar la historia de la agrupación que interpreta la canción para entender el contexto social bajo el cual nació.
- ✓ A continuación es necesario investigar los datos bibliográficos del autor del texto.

---

<sup>198</sup> Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, págs. 73-169

- ✓ Posteriormente se revisará la poética personal del autor, clasificando los campos semánticos a los que suele recurrir y los temas que evoca reiteradamente.
- ✓ Para finalizar, con los datos de ambos análisis, cotextual y contextual, se hace una síntesis que englobe los puntos más importantes en relación con el objetivo de la investigación, en este caso,

Las canciones selectas para la aplicación del análisis fueron elegidas de acuerdo a la estación de radio más escuchada en México, así, resultaron ser las de mayor audiencia, según el Anuario 2009-2010 Audiencias y Medios en México que publicó el IBOPE en Febrero del 2010, la estación la Z 107.3 en la frecuencia 107.3 cuyo grupo de radio es Radio Centro, la siguiente fue la Ke Buena 92.9 FM, sin embargo, para hacer la investigación más objetiva, se tomó en cuenta la estación *Los 40 principales* disponible en la sintonía 101.7 FM, ya que no repetiría el género grupero contenido en la primera, y se encuentra en el grupo Prisa Radio. Y finalmente, se tomó en cuenta el grupo de radio ACIR, con la estación *Amor* localizada en la frecuencia 95.3 FM.

La primera canción en ser analizada fue "*Dime que me quieres*" de la Banda El Recodo sintonizada en la estación La Z con una aparición de 6 veces en un periodo de 15 días. Esta es una canción incluida en el álbum del 2009, "Me gusta todo de ti". Dicha banda de origen sinaloense es considerada la madre de todas las bandas por ser la primera en interpretar tal género. A continuación la letra de la canción seguida del análisis:

## Dime que me quieres

Quiero que tus labios digan que eres mía,  
que no soportas esta lejanía,  
que si yo no estoy contigo es muy largo el día

quiero escuchar que me hablas sin reproches  
y que si he fallado me perdones,  
que si yo no estoy contigo es muy fría la noche

dime que me quieres, dime que me amas,  
dime que te mueres cuando te hago falta;  
que sin mí la vida es algo diferente,  
te falta mi presencia por que te hace fuerte

dime que me quieres, dime que me amas,  
que sin mí la vida no sirve de nada,  
dime que soy más de lo que yo imagino,  
dime que te mueres por estar conmigo,  
nomás conmigo...

quiero escuchar que me hablas sin reproches  
y que si he fallado me perdones,  
que si yo no estoy contigo es muy fría la noche

dime que me quieres, dime que me amas,  
dime que te mueres cuando te hago falta;  
que sin mí la vida es algo diferente,  
te falta mi presencia por que te hace fuerte

dime que me quieres, dime que me amas,  
que sin mí la vida no sirve de nada,  
dime que soy más de lo que yo imagino,  
dime que te mueres por estar conmigo

dime que me quieres, dime que me amas,  
dime que te mueres cuando te hago falta;  
que sin mí la vida es algo diferente,  
te falta mi presencia por que te hace fuerte

dime que me quieres, dime que me amas,  
que sin mí la vida no sirve de nada,  
dime que soy más de lo que yo imagino,  
dime que te mueres por estar conmigo,  
sólo conmigo.

### Esquema Métrico-Rítmico

		Si	nál	efa	s:	ac	ent	os:	—							Síla	Paus	acen
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13		bas	as	tos
1	1	Quie	ro	que	tus	la	bios	di	gan	(quee)	res	mí	a,		+	12	9+3	11
2	2	que	no	so	por	tas	es	ta	le	ja	ní	a				11	6+5	10
3	3	que	si	yo	(noes)	toy	con	ti	go						+	8	6+2	
4	4	es	muy	lar	(goel)	dí	a									6	4+2	5
5	1	Quie	(roes)	cu	char	que	(meha)	blas	sin	re	pro	ches			+	11	5+6	
6	2	y	que	(sihe)	fa	lla	do	me	per	do	nes					10	6+4	
7	3	que	si	yo	no	es	toy	con	ti	go						9	6+3	
8	4	es	muy	(frí)	a	la	no	che							-	7	5+2	3
9	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	(mea)	mas			0	11	6+5	
10	2	Di	me	que	te	mue	res	cuan	do	(teha)	go	fal	ta		+	12	7+5	
11	3	Que	sin	(mí)	la	vi	(daesal)	go	di	fe	ren	te				11	6+5	3
12	4	Te	fal	ta	mi	pre	sen	cia	por	que	(teha)	ce	fuer	te	0	13	8+5	
13	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	(mea)	mas,				11	6+5	
14	2	Que	sin	(mí)	la	vi	da	no	sir	ve	de	na	Da.		-	12	6+6	3
15	3	Di	me	que	soy	más	de	lo	que	(yoi)	ma	gi	No		=	12	8+4	
16	4	Di	me	que	te	mue	res	por	es	tar	con	mi	go		=	12	7+5	
17	1	No	(más)	con	mi	go										5	3+2	2
18	1	Quie	(roes)	cu	char	que	(meha)	blas	sin	re	pro	ches			+	11	5+6	

19	2	Y	que	<u>sihe</u>	fa	lla	do	me	per	do	Nes,						10	7+3			
20	3	Que	si	yo	<u>noes</u>	toy	con	ti	go								8	4+4			
21	4	Es	muy	<u>frí</u>	a	la	no	che									-	7	4+3	3	
22	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	<u>mea</u>	mas,					0	11	6+5		
23	2	di	me	que	te	mue	res	cuan	do	<u>teha</u>	go	fal	ta				+	12	7+5		
24	3	que	sin	<u>mí</u>	la	vi	<u>daesa</u>	go	di	fe	ren	te						11	6+5	3	
25	4	Te	fal	ta	mi	pre	<u>sen</u>	cia	por	que	<u>teha</u>	ce	fuer	te				-	13	8+5	
26	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	<u>mea</u>	Mas,					+	11	6+5		
27	2	que	sin	<u>mí</u>	la	vi	da	no	sir	ve	de	na	da,					12	6+6	3	
28	3	di	me	que	soy	<u>más</u>	de	lo	que	<u>yoi</u>	ma	gi	No,				=	12	8+4	5	
29	4	di	me	que	te	mue	res	por	es	tar	con	mi	go				=	12	7+5		
30	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	<u>mea</u>	mas,					0	11	6+5		
31	2	di	me	que	te	mue	res	cuan	do	<u>teha</u>	go	fal	ta,				+	12	7+5		
32	3	que	sin	<u>mí</u>	la	vi	<u>daesa</u>	go	di	fe	ren	te,						11	6+5	3	
33	4	te	fal	ta	mi	pre	<u>sen</u>	cia	por	que	<u>teha</u>	ce	fuer	te				-	13	8+5	
34	1	Di	me	que	me	quie	res,	di	me	que	<u>mea</u>	mas,					+	11	6+5		
35	2	que	sin	<u>mí</u>	la	vi	da	no	sir	ve	de	na	da,					12	6+6	3	
36	3	di	me	que	soy	<u>más</u>	de	lo	que	<u>yoi</u>	ma	gi	no,				=	12	8+4	5	
37	4	Di	me	que	te	mue	res	por	es	tar	con	mi	go,				+	12	7+5		
38	1	<u>Só</u>	lo	con	mi	go												5	3+2	1	

## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, a, o, i, u con 186, 90, 88, 74, y 70 respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /m/, /s/, /q/, en ese orden decreciente: 74, 71, y 52, respectivamente. En las ocho estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas											Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	
/e/	12	15	27	21	0	15	27	21	27	21	0	186
/a/	9	7	13	9	1	7	13	9	13	9	0	90
/i/	8	6	10	12	1	6	10	12	10	12	1	88
/o/	11	10	4	8	3	10	4	8	4	8	4	74
/u/	7	6	9	8	0	6	9	8	9	8	0	70
/m/	2	3	9	12	2	3	9	12	9	12	1	74
/s/	9	9	6	8	1	9	6	8	6	8	1	71
/q/	5	4	6	7	0	4	6	7	6	7	0	52

El andamiaje fonético de esta canción se caracteriza por el uso significativo de las cinco vocales, cuyo empleo provoca una rima consonante. La numerosa manifestación del fonema /s/ hace evidente la presencia de la segunda persona del singular “tú”, en quien recaen las acciones que proclama el autor, las cuales en su totalidad son ordenes directas del mismo: “dime que me quieres, dime que me amas”. Tal característica denota la insistencia del autor por ordenar a quien fue su pareja, que confiese sentir un malestar con la separación que tuvieron previamente.

Es importante destacar que existen casos de sinonimia entre algunos versos de la canción, por ejemplo, en las frases “nomás conmigo” y “sólo conmigo”, la idea es la misma en esencia aunque los fonemas sean distintos: en la primera frase, “nomás” es la contracción de nada más que es igual a sólo, que a su vez resulta ser la contracción de solamente y el complemento de régimen “conmigo”, y ambas frases hacen énfasis en la posesividad del autor

hacia la persona que quiere. También en el cuarto y quinto verso de la primera estrofa existe una sinonimia de ideas con el cuarto y quinto verso de la segunda estrofa, a pesar de que la distribución de morfemas y fonemas es distinta entre sí:

Que si yo no estoy contigo  
es muy largo el día

Que si yo no estoy contigo  
es muy fría la noche

La idea en ambas oraciones es ordenar a la segunda persona del singular “tú” que declare necesitar al sujeto, es decir, al autor, porque extraña la forma de vida que llevaban juntos antes de la separación. En el primer caso hace alusión a la teoría de que el tiempo es relativo y por tanto, la persona con la que el autor sostuvo una relación debe afirmar que su día le parece largo porque extraña al mismo. En la segunda oración, mediante la misma estructura (que si yo no estoy contigo), introduce la frase “es muy fría la noche”, en la cual el autor pide a la persona que amó declare que le hacen falta las relaciones eróticas que sostenían con él mediante un eufemismo.<sup>199</sup> Otra sinonimia resulta en las oraciones:

Dime que te mueres cuando  
te hago falta

(dime) que sin mí la vida no sirve  
de nada

En la primera oración el autor pide a quien fue su pareja, le asevere que éste le hace falta al grado de morirse por él, utilizando una hipérbole<sup>200</sup> y en la segunda oración existe la omisión del verbo decir (dime), por zeugma<sup>201</sup>. Aquí el autor quiere ordenar nuevamente a quien formó una pareja con él, que le exteriorice la importancia que él tiene para ella, y no sólo eso, quiere escuchar que le tiene en muy alta estima: en el mismo nivel que aprecia a la vida.

### Nivel Morfosintáctico

Esta canción inicia con una figura de exclamación, donde el autor expresa sus deseos mediante una orden “Quiero que tus labios digan que eres mía”, en cuyo caso se trata de una oración imperativa con sujeto tácito (yo), una conjunción coordinada por un nexos (que), el cual une la siguiente oración simple compuesta por un adjetivo posesivo átono plural masculino y un sujeto

<sup>199</sup> El eufemismo sustituye una expresión que podría resultar ofensiva, por otra más aceptable.

<sup>200</sup> Exagerando la realidad.

<sup>201</sup> El zeugma se utiliza una sola vez una palabra que posteriormente se sobreentenderá en el discurso.



simple (tus labios), un verbo que introduce una proposición subordinada sustantiva: “que eres mía”. Al tiempo, se entiende que la canción va dirigida a un sujeto de género femenino, pues el adjetivo posesivo tónico “mía”, alude a dicho género.

Luego de esto, se tiene la oración “que no soportas esta lejanía” Esta canción está construida mediante anáforas<sup>202</sup> y zeugma<sup>203</sup>, por lo que el antecedente de esta frase ha sido omitido utilizando la segunda figura, al utilizar el zeugma, la oración quedaría: “quiero que tus labios digan que no soportas esta lejanía” y de aquí se desprende otra preposición y es donde cobra acción la anáfora, ya que repite la idea: “que si yo no estoy contigo es muy largo el día”.

En la siguiente estrofa se observa nuevamente una oración subordinante de la que se desprenden 4 versos: “Quiero escuchar que me hablas sin reproches”, aquí el autor expresa sus deseos y ordena a un sujeto tácito (tú), “quiero escucharte”, seguido de una oración subordinada sustantiva. A continuación hay una conjunción copulativa (y) que conecta la siguiente oración “que si he fallado me perdones”, a partir de este enunciado, se repite la estructura de la canción, es decir, la utilización de la anáfora y el zeugma, de manera que la oración quedaría: “quiero escuchar que si he fallado me perdones”, así, sucede con la siguiente oración: “que si yo no estoy contigo es muy fría la noche”.

Posteriormente inicia el coro con anáfora en los primeros dos versos que al tratarse de una oración imperativa, mantienen un sujeto tácito (tú). La primera frase “dime que me quieres”, forma yuxtaposición con “dime que me amas” y al tiempo con la oración “dime que te mueres cuando te hago falta”. Seguido de esto, existe zeugma otra vez ya que el verbo transitivo “dime” es omitido, pero introduce la siguiente oración: “(dime) que sin mí la vida es algo diferente”, esta oración tiene un nexos “que”, una preposición “sin”, un

---

<sup>202</sup> Se refiere a la repetición de una o varias palabras al inicio de cada estrofa.

<sup>203</sup> Figura retórica de construcción que altera la sintaxis y consiste en manifestar una sola vez alguna palabra y dejar sobreentendidas las demás veces que se utilice.

pronombre tónico singular “mí”, un complemento de objeto directo “la vida” y un complemento circunstancial de modo “es algo diferente”.

La siguiente proposición tiene la misma estructura, sin embargo, el complemento circunstancial es de causa: “porque te hace fuerte”. La segunda parte del coro repite la primera parte del primer verso donde inicia el coro, “dime que me quieres, dime que me amas”. Seguido de esto vuelve a aparecer zeugma, cuya función omite el verbo “dime” e introduce directamente la proposición subordinada sustantiva: “que sin mí la vida no sirve de nada”. Una oración compuesta en voz pasiva de la cual el complemento de cantidad enfatiza la idea de la siguiente frase: “dime que soy mas de lo que yo imagino”, la cual es una orden, un oración exclamativa hacia un sujeto tácito (tú), compuesto por un complemento circunstancial de cantidad.

La siguiente oración repite la estructura, la diferencia radica en el complemento de causa “por estar conmigo”. A continuación, el coro es repetido dos veces, sin embargo, quedan dos frases sueltas que en el nivel anterior se había dicho, eran sinónimos: “Nomás conmigo...” y “sólo conmigo”. En ambas oraciones se observa una contracción que aleja el lenguaje literario para abrir paso al coloquial, que como más adelante se verá, tiene que ver con el contexto del autor y el género musical. En general enfatizan el sentimiento de posesión por parte del autor hacia la mujer que formó parte de su relación.

### **Nivel Léxico-semántico-lógico**

La primera figura retórica registrada en esta canción es una personificación<sup>204</sup>, ya que pide que los labios, de quien fue su pareja, conlleven una acción no propia de ellos: digan que eres mía. Y como ya se había visto anteriormente el zeugma y la anáfora se unen y se repiten constantemente. La canción en sí misma es una hipérbole, pues pide que la mujer que sostuvo una relación con el autor le confiese extrañarlo, mediante la exageración de la realidad. Otra figura importante es la figura tmesis<sup>205</sup> en la frase “nomás conmigo”, donde existe la contracción de “nada más conmigo”.

<sup>204</sup> Le atribuye a un objeto inanimado características de una persona.

<sup>205</sup> Fragmenta una palabra compuesta al intercalarse otra entre sus elementos constituyentes.

## CONTEXTO

### Historia

La banda El Recodo de origen sinaloense, es considerada la madre de todas las bandas, ya que fue una de las primeras en divulgar el género grupero. Fue formada en 1938 por Cruz Lizárraga, compositor principal de la agrupación hasta su muerte en 1995. En un principio la música que interpretaban era polka, sones, corridos y marchas. Luego de la muerte de Lizárraga, la banda encuentra diversos compositores, entre ellos Germán Lizárraga, hijo de Cruz Lizárraga, Javier Martínez, Horacio Palencia y Luciano Luna, entre otros. El último de ellos es el compositor de la canción que ocupa este análisis: *Dime que me quieres*.

### Datos biográficos

El autor de la canción *Dime que me quieres*, Luciano Luna nació en Guamuchil, Sinaloa el 28 de febrero de 1982. Luna es licenciado en informática, sin embargo, fue vocalista en dos agrupaciones locales, Banda Clave Azul y Banda Libertad. En el año 2007 fue su primera colaboración con la Banda El Recodo la cual le grabó el tema *Tus palabras*.

Luciano Luna ha escrito canciones para artistas como Sergio Vega, Germán Lizárraga, Los Primos de Durango, Julio Chaidez, Alex Villarreal, Paisas de Guanacevi, Banda Jerez, El Chico Elizalde, Banda Guasaveña de Valentín Elizalde, Huichol Musical, Los Nietos, Siérrenos, Graciela Beltrán, el Conjunto Atardecer, La Original Banda el Limón, Wenses Romo, Voces del Rancho y Banda Rancho Viejo entre otros. Sobre temas que no se alejan del colectivo popular.

El éxito de este autor recae en la comercialización de la radio, cuando empieza a verse como un negocio en vez de un medio de comunicación social, a principios de los años 90, con la entrada del modelo neoliberal a México. Para entonces, el género grupero fue visto como una fuente segura de consumo ya que, a pesar de ser un género discriminado, estaba presente en todas las clases sociales de México y gradualmente fue bien aceptado por el consumidor mexicano.

### Poética personal del autor

Las composiciones de Luciano Luna tienen un origen popular, su música nace en un ambiente provincial, pues el autor mismo ha expresado que está conectado a sus raíces y costumbres mexicanas, de donde es originaria la cosmovisión machista<sup>206</sup> del autor, típica de la zona rural mexicana (principalmente). El machismo se ve reflejado en la canción *Te lo advierto*, donde el principal tema es la infidelidad y la sumisión de la mujer ante tal comportamiento:

Tu decides si te vas, te advierto que no son sólo tuyos mis besos,  
si me quieres me vas a tener que compartir, te quiero, pero esa es la verdad no te  
puedo mentir, reconozco que soy sin vergüenza no puedo fingir,  
te advierto no soy santo y jamás voy a serlo,

Los personajes contenidos en sus canciones, por lo general han cometido faltas de carácter moral y piden perdón como en la canción *Discúlpame*:

Discúlpame, si te fallé si yo acabé con todo  
pero aquí estoy rogándote no pude estar tan solo

Y cuando es la mujer quien ha cometido una falta moral, el autor expresa:

Apuesto que tú me vas a olvidar antes que yo  
Que es sucia ya tu alma y como piedra al corazón  
Que no tienes sentimientos y llorar se te olvido  
A que le tiro si te sigo dando amor

El autor tiende a rebajarla al grado de objeto, por ejemplo en la canción *La chapa de la puerta*, declara que la mujer puede tener dueño:

Apuesto que mañana nuevo *dueño* ya tendrás,  
de seguro más idiota y que también te dure igual, después en poquito tiempo  
por otro lo cambiaras, después otro y otro y otro y muchos más

Por su parte, la semántica más recurrida por este autor son los elementos que enmarcan la festividad, la fiesta o en lenguaje coloquial, la parranda: el alcohol, el baile, la música, el vicio, las mujeres, banda, noche, camaradas, entre otros, esto sucede en la mayoría de sus letras, sin embargo, es más evidente en la canción *El peligroso*:

Seguramente te han dicho que tengo muchas mujeres  
que tengo todos los vicios y me la paso en moteles

---

<sup>206</sup> Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres.

que ando de parranda, que ando festejando

A pesar de afirmar que "Aprendí a respetar el trabajo... No fumo, no bebo ni soy fiestero. Vivo día a día con la esperanza de darle un buen futuro a mis hijas", por lo que es posible deducir que varias de sus composiciones describen al hombre que fue. Por otra parte, su principal interés por la mujer es de carácter físico y en las relaciones amorosas, es víctima y mártir:

Te adueñaste de todo, me cambiaste la vida,  
con tu belleza y con tu astucia me enredaste y de mí te adueñaste

Le pide a la mujer que confié en él incondicionalmente como en la canción *Defiéndeme o Mala reputación*:

defiéndeme si alguien te miente, que nadie en el mundo pueda convencerte  
defiéndeme con toda el alma, que yo haría lo mismo sin dudar en nada

Por su parte, la siguiente canción, titulada "*Dime que me quieres*" obedece al machismo característico de la composición que suele hacer el autor, pues ordena a la mujer que le exprese un discurso que rebaja su valor como persona y hace referencia al perdón por las infracciones morales que posiblemente causaron la separación.

## Disponible para mí

Si fuera otro  
no dejaría que este sentimiento absurdo  
se apoderará de este corazón tan loco,  
si fuera otro pondría un freno  
a este amor intruso

pero no puedo  
porque el día que reapareciste en mi vida  
me metí en un callejón que no hay salida,  
porque mucho antes de que tú volvieras  
ya había alguien que estaba a mi lado  
a quién juré amor eterno,  
sin darme cuenta que un día regresarías  
tan disponible para mí

Pero la vida es tan injusta y no me deja estar en paz,  
viviendo en mis mejores años te me vuelves a cruzar

Como ladrona te metiste hasta lo más profundo de mi corazón,  
y te robaste la mitad de la bondad que había en mí,  
y hasta mil veces he pensado en cambiarle ya por ti

Pero no puedo, tengo miedo  
no me atrevo a cometer esta maldad,  
no sé qué duele más  
si perderla a ella o tú y yo dejarnos de mirar

Pero la vida es tan injusta y no me deja estar en paz,  
viviendo en mis mejores años te me vuelves a cruzar

Como ladrona te metiste hasta lo más profundo de mi corazón  
y te robaste la mitad de la bondad que había en mí  
y hasta mil veces he pensado en cambiarle ya por ti

Pero no puedo, tengo miedo,  
no me atrevo a cometer esta maldad,  
no sé qué duele más  
si perderla a ella o tú y yo dejarnos de mirar

### Esquema Métrico-Rítmico

		si	nál	efa	s:	ac	ent	os:											Sí	Pau	Ac	tos	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		la	sas	en		
																		bas					
1	1	Si	fue	rao	tro														4	3+1			
2	2	no	de	ja	ría	quees	te	sen	ti	mien	toaby	sur	do,						-	12	5+7	4	
3	3	(sea)	po	de	ra	rá	(dees)	te	co	ra	zón	tan	lo	co.					-	13	6+7		
4	4	Si	fue	rao	tro	pon	(dríau)	fre	no										+	8	4+4	6	
5	5	(aes)	(tea)	mor	in	tru	so													6	3+3		
6	1	Pe	ro	no	pue	do														5	3+2		
7	2	por	(queel)	dí	a	que	(rea)	pa	re	cis	(teen)	mi	vi	da,					-	13	5+8	3	
8	3	me	me	tíen	un	ca	lle	jón	que	(nohay)	sa	li	Da,						+	12	8+4	3	(7)
9	4	por	que	mu	(choay)	tes	de	que	tú	vol	vie	ras								11	6+5	8	
10	5	(yaha)	bí	aal	guien	(quees)	ta	ba	a	mí	la	do							+	11	5+6	2	(9)
11	6	a	quién	ju	(réa)	mor	e	ter	no											8	6+2	2	
12	7	sin	dar	me	cuén	ta	(queun)	dí	a	re	gre	sa	rí	as					+	13	6+7		
13	8	tan	dis	po	ni	ble	pa	ra	mí											8	6+2		
14	1	Pe	ro	la	vi	(daes)	tan	in	jus	tay	no	me	de	(jaes)	tar	en	paz,		=	16	10+6		
15	2	vi	vien	(doen)	mis	me	jo	res	a	ños	te	me	vuel	ves	a	cru	zar.		=	16	10+6		
16	1	Co	mo	la	dro	na	te	me	tis	te										9	6+3		
17	2	has	ta	lo	más	pro	fun	do	de	mi	co	ra	zón,						-	12	8+4	4	
18	3	y	te	ro	bas	te	la	mi	tad	de	la	bon	dad	(queha)	(bíen)	mí			+	15	9+6	14	15
19	4	(yhas)	ta	mil	ve	ces	he	pen	sa	do	cam	biar	le	ya	por	ti				15	9+6		
20	1	Pe	ro	no	pue	do,	ten	go	mie	do										9	5+4		
21	2	no	(mea)	tre	(voa)	co	me	ter	es	ta	mal	dad							-	11	4+7		
22	3	no	sé	qué	due	le	más													6	3+3	2	6
23	4	si	per	der	(laa)	(ellao)	(túy)	yo	de	jar	nos	de	mi	rar					-	13	7+6	6	

24	1	Pe	ro	la	vi	(daes)	tan	in	jus	tay	no	me	de	(jaes)	tar	en	paz,	]	=	16	10+6		
25	2	vi	vien	(doen)	mis	me	jo	res	a	ños	te	me	vuel	ves	a	cru	zar,	]	=	16	10+6		
26	3	co	mo	la	dro	na	te	me	tis	te								]		9	6+3		
27	4	has	ta	lo	más	pro	fun	do	de	mi	co	ra	zón					]	-	12	8+4	4	12
28	5	y	te	ro	bas	te	la	mi	tad	de	la	bon	dad	(güeha)	(bíaen)	mí		]	+	15	9+6	14	15
29	6	(yhas)	ta	mil	ve	ces	he	pen	sa	do	cam	biar	le	ya	por	ti		]		15	9+6		
30	1	Pe	ro	no	pue	do,	ten	go	mie	do,								]		9	5+4		
31	2	no	(mea)	tre	(voa)	co	me	ter	es	ta	mal	dad						]	-	11	4+7		
32	3	no	sé	qué	due	le	más											]		6	3+3	2	
33	4	si	per	(der)	laa	(ellao)	(túy)	yo	de	jar	nos	de	mi	rar				]	-	13	7+6	6	



## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, a, o, i con 139, 121, 87 y 56 respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /r/, /n/, /s/, /t/, en ese orden decreciente: 65, 58, 56 y 53 respectivamente. En las ocho estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas						Total
	I	II	III	IV	V	VI	
/e/	16	31	28	18	28	18	139
/a/	13	28	29	11	29	11	121
/o/	16	13	17	12	17	12	87
/r/	13	14	11	8	11	8	65
/n/	9	15	12	5	12	5	58
/i/	7	17	13	3	13	3	56
/s/	9	9	14	5	14	5	56
/t/	9	8	13	5	13	5	53

Las oclusivas que forman el andamiaje fonético de esta canción son dos /n/ y /t/, en el caso de la segundo fonema, resalta a la segunda persona del singular “tú” a quien va dedicado el discurso. La primera oclusiva remarca la constante aparición de la negación dentro del discurso, lo cual denota el empecinamiento del autor por demostrar el dilema ético que vive entre hacer lo que es correcto y hacer lo que él quiere: quedarse con su esposa o con la mujer que fue su pareja con anterioridad y ahora es su amante.

Existe la correlación de ideas, sin embargo no hay sinonimia relevante entre las oraciones que componen la canción, aunque la distribución de los encabalgamientos son asimétricos de una estrofa a otra, de manera que la construcción obedece en primer lugar a las oraciones subordinantes de las cuales se desprende el discurso contenido en cada estrofa.

### Nivel Morfosintáctico

En este nivel, es posible encontrar como primera instancia una conjunción condicional que introduce la prótasis de la cláusula condicional “Si fuera otro no dejaría”, la cual subordina a la siguiente oración sustantiva: “que este sentimiento absurdo se apoderará de este corazón tan loco”. Seguido de esto

se repite la misma conjunción condicional “Si fuera otro” seguido de un verbo diferente: “pondría” que une la siguiente oración sustantiva “un freno a este amor intruso”.

A continuación hay una conjunción adversativa unida a un adverbio negativo “no” y un verbo intransitivo “puedo”, que contrapone la imposibilidad del autor frente a la situación que desearía llevar a cabo, seguida de un complemento circunstancial de causa: “porque el día que reapareciste en mi vida”, la cual trata de dos oraciones coordinantes unidas por un nexos “que”, con un complemento circunstancial de lugar. Luego se encuentra una oración que inicia por un pronombre cuasireflejo con verbo transitivo y complemento circunstancial de lugar, donde el nexos “que” está mal empleado, se comete un error de redacción.

El siguiente verso está ligado a la conjunción adversativa que inició la presente estrofa por anáfora: (Pero no puedo) “porque mucho antes de que tú volvieras”, esta oración es una proposición subordinada adverbial de causa que coordina a la siguiente oración con un adverbio de tiempo “ya”, seguida de una oración simple subordinante adjetiva (había alguien), mediante un nexos “que”, “estaba a mí lado”. Posteriormente, una preposición introduce la oración subordinada adjetiva “a quién juré amor eterno”. Nuevamente aparece una preposición y un nexos que repite la estructura de las oraciones anteriores, pero esta vez cierra la idea con un adverbio de modo, un adjetivo, una preposición y una locución adversativa (tan disponible para mí).

El estribillo introduce con una conjunción adversativa, una oración simple con complemento circunstancial de modo, seguido de una oración compuesta por coordinación “y”, un adverbio negativo “no”, un pronombre cuasireflexivo, un verbo adnominal<sup>207</sup>, otro verbo y finalmente un complemento circunstancial de modo. La otra parte del estribillo inicia con un verbo en gerundio, seguido de un complemento de tiempo, un pronombre cuasireflexivo, un verbo transitivo “volver” que le da un sentido de repetición al verbo cruzar.

---

<sup>207</sup> Adnominal se refiere a la frase modificadora de un sustantivo, cuyo núcleo es otro sustantivo.

El coro inicia con un adverbio de modo seguido de un adjetivo femenino, el cual determina el género al que va dirigido el mensaje de la canción. La acción recae directamente en la segunda persona del singular, cuyas acciones están ligadas por una preposición cuya función es introducir un complemento circunstancial de lugar. Le sigue una conjunción coordinante “y” que une la oración anterior a una oración coordinada por nexos: “te robaste la mitad de la bondad que había en mí”, cuya composición radica en un pronombre, un verbo intransitivo, un complemento circunstancial de cantidad, un complemento adnominal, un nexo “que” y una oración construida en voz pasiva con un verbo transitivo “había”, una preposición “en” y un pronombre tónico singular “mí”.

La siguiente oración repite la estructura por anáfora, anteponiendo la oración “te robaste la mitad de la bondad que había en mí” como antecedente de la siguiente: “y hasta mil veces he pensado en cambiarle ya por ti”, la cual comienza por un nexo coordinante, un adverbio de cantidad seguido por un complemento de objeto indirecto. A continuación hay una conjunción adversativa unida a un adverbio negativo “no” y un verbo intransitivo “puedo”, unido a otra oración por yuxtaposición; se trata de una oración con sujeto tácito “yo”, un verbo transitivo y un sustantivo. La construcción que sigue retoma la primera parte para agregar un complemento circunstancial de causa, posteriormente se repite la estructura introduciendo otro complemento circunstancial de causa y finaliza con otro condicional que compara dos frases unidas por un nexo coordinante.

### **Nivel Léxico-semántico-lógico**

La canción *Dime que me quieres* inicia con una frase condicional la cual demuestra la impotencia del autor para controlar su comportamiento frente a una situación de carácter sentimental. Más tarde, utiliza una personificación en la frase “este corazón tan loco”, atribuyéndole a un órgano un adjetivo propio de una persona, así, es sabido que el discurso gira en torno a una relación amorosa. Luego de esto, utiliza el condicional para repetir la idea anterior y poner en claro que otra persona no haría lo mismo ya que se trata de una acción amorosa, pues califica de amor intruso (personificación) al sentimiento trasgresor, el cual lo orilla a comportarse de tal forma.

En la siguiente estrofa cuenta el contexto de la situación, explica que “el amor intruso” (personificación), fue una antigua amante que recientemente reapareció, es decir, volvió a contactar al protagonista de la canción, y así, éste se metió en un callejón sin salida, aquí utiliza una metáfora para expresar los conflictos provocados por esta relación puesto que él es casado, esto es evidente cuando enuncia “ya había alguien que estaba a mi lado a quién juré amor eterno”, el acto del habla compromisorio jurar, corresponde a una responsabilidad de carácter social: el matrimonio.

En el siguiente fragmento declara arrepentirse de casarse, porque prefiere la relación que lleva con su antigua amante, quien ahora está “disponible para él”. Da a entender que habría sido mejor esperar soltero el regreso de quien fue su amante anteriormente. A continuación repite una personificación dotando a la vida de un adjetivo exclusivo de una persona: “la vida es tan injusta”, culpando a una fuerza incontrolable de haber dirigido a la que fue su amante hacia él, ahora cuando está casado.

Esta situación le provoca malestar, porque él considera haber estado viviendo sus “mejores años” cuando ella volvió junto a él. Le otorga un adjetivo negativo a la amante: “ladrona” usando un símil<sup>208</sup> y utiliza una metáfora para explicar lo que sucedió con él cuando ella llegó nuevamente. Sigue utilizando la metáfora para calificar los actos de la amante como una práctica propia del ladrón, robar, la bondad en él, lo cual connota que ella lo convirtió en un hombre malo, al menos a medias, es decir, lo hizo malo a medias porque está con las dos mujeres al mismo tiempo y aunque esa situación le hace pensar en dejar a su esposa no lo hace, eso podría calificarse como bueno, pero es malo pues tiene una amante aparte de su esposa.

Finalmente recurre a la metáfora para referir un malestar por dejar a su esposa, sin embargo siente mayor malestar al dejar de mirar a su amante, lo que connota que siente un sentimiento de amor mayor por su amante que por su esposa.

---

<sup>208</sup> El símil es una figura retórica que compara dos términos.

## CONTEXTO

### Historia

La Arrolladora Banda el Limón fue fundada por Salvador Lizárraga Sánchez, originario de El Limón de los Pereza, San Ignacio, Sinaloa. Esta banda conserva el sonido tradicional de las bandas de antaño, sin embargo, fue la primera en incorporar a un vocalista en la agrupación y en utilizar equipo de sonido. Entre sus compositores se encuentra Luis Antonio Lizárraga, Ariel Barreras y Horacio Palencia, el compositor de la canción que ocupa la presente investigación. La música que interpreta suele ser ranchera, balada, corrido, cumbia y música típica regional Mexicana.

### Datos biográficos

El autor de esta canción Horacio Palencia nació en Rosario, Sinaloa, en 1982. Estudió Empresas Turísticas, sin embargo desde los 16 años incursionó en la composición musical y a los 18 su primer tema fue grabado por La Arrolladora Banda El Limón: “De ti exclusivo”, un tema incluido en el disco titulado: “En Vivo para ti”.

El éxito de este autor recae en la comercialización de la radio, cuando empieza a verse como un negocio en vez de un medio de comunicación social, a principios de los años 90, con la entrada del modelo neoliberal a México. Para entonces, el género grupero fue visto como una fuente segura de consumo ya que, a pesar de ser un género discriminado, estaba presente en todas las clases sociales de México y gradualmente fue bien aceptado por el consumidor mexicano.

### Poética personal del autor

El autor tiene marcadas influencias de la zona donde nació, la provincia de Sinaloa, al ser un autor de origen rural, comparte ciertas ideas y comportamientos sociales propios de las relaciones amorosas, por ejemplo, el culto al machismo reflejado en la canción “Y que quede claro”, donde se adueña de la mujer y la cuida como un tesoro que le pertenece:

Y que quede claro que ya eres mía  
Que no cabe duda que contigo me saque la lotería Mi vida

Y que quede claro que hay un letrero en tu frente

Una de las temáticas a las que más recurre el autor es la infidelidad, en la mayoría de sus canciones existe un protagonista que está cometiendo dicho acto y que se arrepiente o que intenta volver al camino de la monogamia. Tal semántica se ve reflejada en palabras que suele repetir como: mentiroso, rompe corazones, disculpa, engaño, disculpa, perdón, etc. Un ejemplo de ello es la canción misma de la que se compone el corpus de esta investigación “Dime que me quieres” y “yo tuve la culpa”, entre otras:

Y es que yo tuve la culpa de que hoy no este a mi lado  
 Porque fui muy tonto ala verla engañado  
 Apuesto lo que sea que por mas que ella me quiera  
 Jamás perdonaría este grave error

Horacio Palencia elude mucho los temas que tienen que ver con las faltas morales, habla sobre las características negativas de un hombre que vive bajo las normas del machismo como son la infidelidad, la agresividad, el maltrato, la deshonestidad, todas esas características las abandona por la mujer que ama como en la canción “De ti exclusivo”:

No ha quedado nada de aquel vanidoso nada de aquel rompe  
 corazones nada de aquel mentiroso y es que tu me elevas  
 esa adrenalina cada ves que ciento por todo mi cuerpo tustiernas caricias

El autor tiende a alabar las características físicas de las mujeres y a idolatrarlas como objetos:

Y es que me enamore perdidamente de ti, de tu carita hermosa,  
 de tus labios rojos y todo tu cuerpo, de cada caricia tuya

Además tiende a fincar toda su seguridad en su pareja, esto lo demuestra en canciones como siempre estás tú:

Y me levantas si me siento derrotado, sólo tú haces que el sol brille  
 con fuerza en días malos, siempre tienes algo nuevo que ofrecerle a mi vida  
 Que ya no estará vacía

## Algo más

A veces pienso que te miento  
cuando te digo que te quiero,  
porque esto ya no es querer

A veces creo que he muerto  
cuando no estás y yo despierto,  
porque sé que esto ya no es querer

Es algo más, algo que me llena,  
algo que no mata ni envenena  
es algo más, algo más que amar

Es algo más que la distancia,  
que el dolor y la nostalgia,  
sabemos que eso no nos va a  
separar

Es darte un beso cada noche  
que tus manos me enamoren  
y que lo nuestro crezca cada día  
más

Porque somos algo más...

A veces creo que he vivido  
más de mil años contigo  
porque sé que esto ya no es querer

A veces pienso que es mentira  
por como entraste en mi vida  
porque sé que esto ya no es querer  
Es algo más, algo que me llena  
algo que no mata ni envenena

Es algo más, algo más que amar

Es algo más que la distancia  
que el dolor y la nostalgia  
sabemos que eso no nos va a  
separar

Es darte un beso cada noche  
que tus manos me enamoren  
y que lo nuestro crezca cada día  
más

porque somos algo más  
Y yo sé que no es querer  
porque en tus ojos yo me puedo  
perder  
contigo olvido lo que es temer  
acaso no sabes que tú eres para mí  
la noche, el día en mi vivir  
la sangre en mis venas  
lo doy todo por ti  
contigo el mundo no tiene final  
y el tiempo no se nos va a acabar

Es algo más que la distancia  
que el dolor y la nostalgia  
Sabemos que eso no nos va a  
separar

Es darte un beso cada noche  
que tus manos me enamoren  
y que lo nuestro crezca cada día  
mas  
porque somos algo más...  
porque somos algo más...

## Esquema Métrico-Rítmico

		si	nál	efa	s:	ac	ent	os:											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			síla bas	pau sas	Ac en	Tos
1	1	A	ve	ces	pien,	so	que	te	mien	to						9	6+3		
2	2	cuan	do	te	di	go	que	te	quie	ro,					-	9	5+4		
3	3	por	quees	to	ya	noes	que	rer.							-	7	3+4		
4	1	A	ve	ces	cre	o	quehe	muer	to							8	3+5		
5	2	cuan	do	noes	tás	y	yo	des	pier	to,					-	9	4+5	4	
6	3	por	que	sé	quees	to	ya	noes	que	rer.					-	9	5+4	3	
7	1	Es	al	go	más,	al	go	que	me	lle	na,				=	10	4+6	4	
8	2	al	go	que	no	ma	ta	niey	ve	ne	na,				=	10	6+4		
9	3	es	al	más,	al	go	más	quea	mar.						0	8	3+5	3	6
11	1	Es	al	go	más	que	la	dis	tan	cia					+	9	4+4	3	
12	2	queel	do	lor	y	la	nos	tal	gia,							8	3+5		
13	3	sa	be	mos	quee	so	no	nos	vaa	se	pa	rar.			0	11	6+5		
14	1	Es	dar	teun	be	so	ca	da	no	che,					+	9	5+4		
15	2	que	tus	ma	nos	me	na	mo	ren							8	4+4		
16	3	y	que	lo	nues	tro	crez	ca	ca	da	dí	a	más.		+	12	7+5	10	12
17	1	Por	que	so	mos	al	go	más.								7	4+2	6	
18	1	A	ve	ces	cre	o	quehe	vi	vi	do					+	9	3+6		
19	2	más	de	mil	a	ños	con	ti	go,							8	5+3	1	
20	3	por	que	sé	quees	to	ya	noes	que	rer.					-	9	3+6	3	
21	1	A	ve	ces	pien	so	quees	men	ti	ra					+	9	5+4		
22	2	por	co	moen	tras	teen	mi	vi	da,							8	5+3		



23	3	por	que	sé	quees	to	ya	noes	que	rer				-	9	3+6	3		
24	1	Es	al	go	más,	al	go	que	me	lle	na,			}	=	10	4+6	4	
25	2	al	go	que	no	ma	ta	nien	ve	ne	na,			}	=	10	6+4		
26	3	esal	go	más,	al	go	más	quea	mar.					}	-	8	3+5	3	6
27	1	Es	al	go	más	que	la	dis	tan	cia,				}	+	9	4+4	3	
28	2	queel	do	lor	y	la	nos	tal	gia,					}		8	3+5		
29	3	sa	be	mos	quee	so	no	nos	vaa	se	pa	rar.		}	-	11	6+5		
30	1	Es	dar	teun	be	so	ca	da	no	che,				}	+	9	5+4		
31	2	que	tus	ma	nos	mee	na	mo	ren					}		8	4+4		
32	3	y	que	lo	nues	tro	crez	ca	ca	da	dí	a	más	}	-	12	7+5	10	12
33	1	Por	que	so	mos	al	go	más.						}		6	4+2	6	
34	1	Y	yo	sé	que	noes	que	rer						}		7	3+4	3	
35	2	por	queen	tuso	jos	yo	me	pue	do	per	der,			}	-	10	6+4		
36	3	con	ti	gool	vi	do	lo	quees	te	mer;				}		9	6+3		
37	4	A	ca	so	no	sa	bes	que	túe	res	pa	ra	mí	}	-	12	7+5	8	12
38	5	La	no	che,	el	dí	aen	mi	vi	vir,				}		9	3+6	5	
39	6	La	san	green	mis	ve	nas,							}	+	6	3+3		
40	7	lo	doy	to	do	por	ti.							}	-	6	4+2		
41	8	Con	ti	goel	mun	do	no	tie	ne	fi	nal			}	+	10	6+4		
42	9	yel	tiem	po	no	se	nos	vaa	ca	bar.				}		9	4+5		
43	1	Esal	go	más	que	la	dis	tan	cia					}	=	8	4+4	3	
44	2	queel	do	lor	y	la	nos	tal	gia,					}		8	3+5		
45	3	sa	be	mos	quee	so	no	nos	vaa	se	pa	rar.		}	-	11	6+5		
46	1	Es	dar	teun	be	so	ca	da	no	che,				}	+	9	5+4		
47	2	que	tus	ma	nos	mee	na	mo	ren					}		8	4+4		
48	3	y	que	lo	nues	tro	crez	ca	ca	da	dí	a	más	}	+	12	7+5	10	12

49	1	Por	que	so	mosal	go	más...								0	6	4+2	6	
50	1	Por	que	so	mosal	go	más...								0	6	4+2	6	

## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, o, a, con 172, 128 y 136, respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /s/, /n/, /r/, en ese orden decreciente: 105, 72 y 59, respectivamente. En las ocho estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas																	Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	
/e/	15	16	10	8	11	1	13	16	10	8	11	1	31	8	11	1	1	172
/o/	8	9	5	8	6	4	8	7	6	8	6	4	27	8	6	4	4	128
/a/	3	4	14	13	10	2	4	5	14	13	10	2	15	13	10	2	2	136
/s/	4	7	5	9	6	3	6	7	5	9	6	3	14	9	6	3	3	105
/n/	4	3	6	4	6	0	2	5	6	4	6	0	16	4	6	0	0	72
/r/	4	6	1	3	4	1	4	6	1	3	4	1	12	3	4	1	1	59

El fonema que más se repite es /s/, cuya aparición denota el uso la construcción del discurso en primera persona y la utilización de la primera persona del plural (nosotros), esto mismo se hace evidente por la presencia constante de la oclusiva /n/, la cual también demuestra la existencia de negaciones constantes. En la mayoría de los casos, /n/ y /s/ se repiten en las estrofas donde aparece anáfora (tercera y cuarta estrofa, que posteriormente se repite dos veces).

“Algo más” presenta encabalgamientos distribuidos asimétricamente de una estrofa a otra, de manera que existe repetición por anáfora, donde hay una oración subordinante que maneja el antecedente de dos oraciones subordinadas, mismas que conforman la estrofa. En esta composición existe rima de carácter asonante en los dos primeros versos que conforman las estrofas.

### Nivel Morfosintáctico

Inicialmente existe una locución adverbial “a veces”, es una oración con sujeto tácito (yo) y un verbo intransitivo, le sigue unnexo “que” lo que advierte una conjunción coordinante seguida de un pronombre personal átono proclítico “te” y un verbo intransitivo “miento”. Esta es una oración adherida a la siguiente por un adverbio relativo “cuando”, el cual introduce otro pronombre personal átono proclítico “te” y nuevamente un verbo intransitivo, le sigue un complemento circunstancial de causa que concluye la dirección de las oraciones anteriores: “porque esto ya no es querer”

Mediante anáfora, la siguiente estrofa repite el inicio con una locución adverbial “a veces”, pero esta vez utiliza el verbo intransitivo “creo” para unir una oración coordinada por el nexo “que” y un verbo transitivo “he” complementado por el verbo intransitivo “muerto”. La siguiente oración es un complemento circunstancial de causa seguido por un nexo “y” el cual une por coordinación un complemento circunstancial de causa.

Seguido de esto se encuentra la conclusión de las estrofas anteriores que desemboca en el inicio del coro con un pronombre demostrativo neutro “esto”, acompañado por un verbo transitivo al cual le otorga un significado abstracto el pronombre indefinido “algo”, un adverbio de cantidad “más”, a continuación existe una yuxtaposición unida por anáfora, en la cual vuelve a aparecer el pronombre indefinido nuevamente del cual se desprende un nexo “que”, seguido de un pronombre átono y un verbo intransitivo “llena”.

La estructura se repite por anáfora y esta vez se agrega la frase “no mata ni envenena”, una oración copulativa coordinada por el nexo “ni”, existen dos versos intransitivos. A continuación se utiliza el verbo transitivo “ser”, un pronombre indefinido “algo”, el cual se repite por concatenación<sup>209</sup> y finaliza con el nexo “que” el cual introduce un verbo intransitivo “amar”. En la siguiente parte del coro existe una oración subordinante “Es algo más” con sujeto tácito

---

<sup>209</sup> La concatenación consiste en empezar una cláusula con la voz o expresión final de la cláusula anterior de forma que se encadenen en serie varias de ellas.

pronombre demostrativo neutro, un adverbio de cantidad y unnexo que introduce una proposición subordinada adjetiva: “que el dolor y la nostalgia”.

El último verso contiene un sintagma adverbial, unnexo, un pronombre demostrativo neutro, un adverbio negativo, un pronombre tónico, un verbo transitivo, una preposición y un verbo intransitivo. La siguiente estrofa inicia con un verbo transitivo “es”, que da pie a una oración subordinante con complemento circunstancial de tiempo, posteriormente el verbo transitivo “es”, por anáfora, vuelve a introducir una oración “tus manos me enamoren”, con ayuda delnexo “que”, posteriormente sucede lo mismo introduciendo la oración coordinada “lo nuestro crezca cada día más”. Finalmente enfatizando, agrega un complemento de causa: “Porque somos algo más”.

Nuevamente utiliza una locución adverbial “a veces”, repite el sujeto tácito, y al verbo intransitivo que introduce, con unnexo “que”, una conjunción coordinante seguida de un complemento circunstancial de tiempo y uno de causa. La estructura de la siguiente estrofa repite el modelo de la primera, pero el segundo verso cambia, se trata de una preposición que marca un complemento circunstancial de causa “por cómo entraste en mi vida”, lo que es complementado por otro complemento circunstancial de causa: “porque sé que esto ya no es querer” y finaliza con otro complemento circunstancial de causa.

A continuación se presenta nuevamente el coro, el cual introduce la última estrofa distinta que inicia con una conjunción copulativa cuya función es retomar la idea general de la canción hasta este punto expuesta. Utilizando una oración “yo se que no es querer” con complemento circunstancial de causa “porque en tus ojos yo me puedo perder”, continúa utilizando la misma estructura con complementos circunstanciales de causa, posteriormente repite el coro y termina con la exaltación de otro complemento de causa “porque somos algo más”

### **Nivel Léxico-semántico-lógico**

En este nivel la canción presenta un adverbio de tiempo “A veces”, en otras palabras, en algunas ocasiones el autor “piensa”, reflexiona, y se da cuenta de

que está mintiendo al afirmar que quiere a alguien, no especifica si se trata de un hombre o una mujer, pero se habla de la segunda persona del singular “tú”, a quien le miente al decirle que le quiere. Posteriormente argumenta mentirle porque eso, el conglomerado semántico de las frases anteriores, es decir, un sentimiento amoroso presente en una relación de dicho carácter, dejó de ser querer, se transformó en otra cosa (más adelante explica el sentido de esta oración).

Posteriormente mediante anáfora repite la estructura inicial, pero esta vez utiliza el verbo creer, es decir, el autor siente estar muerto, aquí hace uso de la metáfora para explicar su malestar en el momento de despertar y no encontrar a la persona que duerme con él, pues “eso”, el sentimiento amoroso, ya no es querer, se ha transformado en “algo más”, algo que mantiene satisfecho al autor, que le llena, un sentimiento que no es negativo ni nocivo, se ha transformado en un sentimiento más elevado, superior incluso al amor, un concepto inexplicable que se refugia bajo el impersonal *algo*.

Ese sentimiento, es más que la distancia, el dolor y la nostalgia, es decir, que los supera, que ninguno de esos elementos puede terminar con la relación que tienen, pues basta con un beso y caricias, el eufemismo de relaciones eróticas, las cuales provocan enamoramiento al autor y mediante una personificación, menciona que eso hace crecer su amor, involucrarlo más en la relación y consolidarla cada vez mejor, ya que él considera esa relación como “algo más” utilizando la hipérbole, llevando el discurso a un grado exagerado.

La estructura de las estrofas de introducción se repite, introduciendo una oración con un adverbio de tiempo “a veces”, anteriormente interpretado como “en ocasiones”. El autor tiene la creencia de que ha vivido más de mil años con su pareja, aquí utiliza una hipérbole, para explicar su sentir frente al paso del tiempo, en este caso rápido, mientras han sido una pareja, y esto lo aclara el autor explicando su sentir frente a la emoción que los unen, la cual es mayor al sentimiento de querer. Luego repite el adverbio de tiempo para mencionar su reflexión a cerca de la forma en cómo conoció a la quien ahora es su pareja y se da cuenta del sentimiento que antes era querer, ha evolucionado.

Luego de repetir el coro, amplía la descripción del nuevo sentimiento en la relación, el cual “es algo más”, pero “ya no es querer” porque, mediante una metáfora, el autor explica la fascinación que siente por los ojos de la persona con quien comparte el sentimiento, al estar con esa persona, él no tiene miedo. Haciendo uso de una metáfora dice sentir a esa persona presente durante la noche y el día en su vivir cotidiano; es tan íntimo y tan personal como la sangre en sus venas que él está dispuesto a sacrificar todo por esa persona, pues con ella el mundo es muy grande y el tiempo parece infinito. Finalmente hace énfasis en que ahora son algo más, la reafirmación el mensaje de la canción: el sentimiento entre ambos tiene un valor mayor al de antes.

## CONTEXTO

### Historia

El grupo *La Quinta Estación* fue formado en Madrid, España en el año 2000, sin embargo se estableció en México durante el 2002. Entre los géneros que interpreta está el pop latino y el rock en español. Los integrantes del grupo son Natalia Jiménez, Ángel Reyero y Pablo Domínguez, quienes son los autores de sus canciones a partir del segundo álbum “Flores de Alquiler”, donde está contenida la canción “Algo más”<sup>210</sup>.

### Bibliografía

Los autores de esta canción son Armando Ávila y Natalia Jiménez, sin embargo sólo se hará mención bibliográfica de ella, pues pertenece a la agrupación que involucra a la presente investigación. Natalia Jiménez nació el 29 de diciembre de 1981 en España. Su infancia se encuentra ligada a la Transición Española, durante la cual España deja atrás el régimen dictatorial del general Francisco Franco y se rige por una constitución que consagraba un Estado social y democrático de Derecho.

La madurez profesional de Natalia coincide en el año 1999, año en el que se consolidaba la economía y la sociedad, al tiempo que las industrias se reconvertían mediante la sustitución del modelo económico tardo franquista por otro de corte liberal, el desempleo abunda y la transformación social opaca al

---

<sup>210</sup> La quinta estación. *Sobre mí*. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://www.youtube.com/laquintaestacion>

entretenimiento, razón por la cual, su primer CD *Primera Toma*, el cual es totalmente ignorado por el público español, pero captado por el mercado mexicano, el cual estaba en pleno desarrollo de la música pop, resultado de la censura que sufrió el rock de temas de protesta y expresión juvenil al tema romántico.

### Poética del autor

Un tema recurrente de este grupo es la angustia por disfrutar la vida, existe una ansiedad existencial, por ejemplo, en la canción *Daría*:

Y daría, tantas cosas daría sólo porque este mundo no girara tan de prisa  
tantas cosas daría, por no ver tus manías  
por quedarme colgada una vez mas de tu sonrisa

Uno de los recursos de construcción que más utilizan es la metáfora, contenida sobre todo en la canción *El sol no regresa*:

Hoy los buenos recuerdos se caen por las escaleras  
y tras varios tequilas las nubes se van pero el sol no regresa.

Otra figura que utiliza mucho la autora es la hipérbole unida al grupo semántico de la muerte, como en la canción que lleva por título *Me muero*:

Me muero por besarte, dormirme en tu boca  
me muero por decirte que el mundo se equivoca

Natalia suele recurrir al sacrificio constante en sus composiciones, de manera que antepone sacrificar incluso su vida por la persona a la que le profesa amor, un ejemplo de ello puede encontrarse en la canción *Por ser tu mujer*.

Yo, daría mis ojos por tenerte, estar lejos de ti, me hace más fuerte,  
no tengas miedo a esconderme. Yo, cargaría tu cruz a mi espalda,  
guardaría tu voz en mis entrañas, tus secretos bajo mi falda.

La semántica en la composición de Natalia Jiménez recurre al mar, utilizando constantemente elementos como tierra, sal, mar, brisa, olas, playa, entre otras. También recurre al campo semántico del alcohol y sus consecuencias: resaca, dolor, olvido, ansiedad, etc.



A continuación, se presenta la canción más repetida en dicha estación fue “Amor, amor”, la cual fue interpretada por Christian Castro 5 veces y 3 por José José, dando así, un total de 8 repeticiones en quince días de monitoreo.

### Amor, amor

¿Dónde está el amor?,  
¿alguien lo ha encontrado por favor  
o no?, ¿dónde puede ir? Puede  
estar herido, pero no morir,  
puede estar cansado, puede estar  
encadenado, quizás esté dormido a  
la sombra de un olvido

Amor, amor,  
que te pintas de cualquier color,  
tan profundo como el viento,  
tan lejano como el tiempo,  
y tan cierto como el sol

Amor, amor,  
si me escuchas si me puedes ver,  
no me cierres tu guarida,  
llena un poco de mi vida,  
llena un poco de mi ser

¿Dónde puede estar?  
el amor que un día se llevó la paz,  
¿cuándo volverá?  
Puede que no vuelva nunca más,  
quizás, puede estar perdido,  
puede estar desfallecido,  
quizás esté sentado,  
a la puerta del pasado

Amor, amor,  
que te pintas de cualquier color,  
tan profundo como el viento,  
tan lejano como el tiempo,  
y tan cierto como el sol

tan lejano como el tiempo,  
y tan cierto como el sol

Amor, amor,  
si me escuchas si me puedes ver,  
no me cierres tu guarida,  
llena un poco de mi vida,  
llena un poco de mi ser

Amor, amor,  
que te pintas de cualquier color,  
tan profundo como el viento,  
tan lejano como el tiempo,  
y tan cierto como el sol

Amor, amor,  
si me escuchas si me puedes ver,  
no me cierres tu guarida,  
llena un poco de mi vida,  
llena un poco de mi ser

Amor, amor,  
si me escuchas si me puedes ver,  
no me cierres tu guarida,  
llena un poco de mi vida,  
llena un poco de mi ser

Amor, amor,  
que te pintas de cualquier color,  
tan profundo como el viento,  
tan lejano como el tiempo,  
y tan cierto como el sol

## Esquema Métrico-Rítmico

		si	nál	efa	s:	ac	ent	os:	___	10	11			síla bas	pau sas	Ac en	tos
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11					
1	1	¿Dón	<u>dees</u>	<u>táela</u>	mor?,									4	3+1	1	3
2	2	¿al	guien	<u>lohaen</u>	con	tra	do	por	fa	vor	o	no?,		- 11	9+2		
3	3	¿dón	de	pue	<u>deir?</u>									4	2+2	1	
4	4	pue	<u>dees</u>	tar	he	ri	do,							- 6	3+3		
5	5	pe	ro	no	mo	rir,								5	3+2		
6	6	pue	<u>dees</u>	tar	can	sa	do,							0 6	3+3		
7	7	pue	<u>dees</u>	tar	en	ca	de	na	do,					- 8	3+5		
8	8	qui	<u>zás</u>	es	té	dor	mi	do,						7	2+5	2	4
9	9	a	la	som	bra	<u>deun</u>	ol	vi	do.					- 8	4+4		
10	1	a	<u>mor,ə</u>	mor,										3	2+1		
11	2	que	te	pin	tas	de	cual	quier	co	lor,				- 9	5+4		
12	3	tan	pro	fun	do	co	<u>moel</u>	vien	to,					0 8	4+4		
13	4	tan	le	ja	no	co	<u>moel</u>	tiem	po,					8	4+4		
14	5	y	tan	cier	to	co	<u>moel</u>	sol.						- 7	4+3		
15	1	a	<u>mor,ə</u>	mor,										3	2+1		
16	2	si	mees	cu	chas	si	me	pue	des	ver,				- 9	4+5		
17	3	no	me	cie	rres	tu	gua	ri	da,					8	4+4		
18	4	lle	<u>naun</u>	po	co	de	mi	vi	da,					- 8	4+4		
19	5	lle	<u>naun</u>	po	co	de	mi	ser.						0 7	4+3		
20	1	¿dón	de	pue	dees	tar								4	2+3		
21	2	ela	mor	<u>queun</u>	dí	a	se	lle	vó	la	paz?,			- 10	5+5	4	8
22	3	¿cuán	do	vol	ve	rá?,								5	3+2	1	5

23	4	pue	de	que	no	vuel	va	nun	ca	más,	qui	zás,		-	11	9+2	4	11
24	5	pue	dees,	tar	per	di	do,							0	6	3+3		
25	6	pue	dees,	tar	des	fa	lle	ci	do,					0	8	3+5		
26	7	qui	zás	es	té	sen	ta	do,							7	4+3	2	4
27	8	a	la	puer	ta	del	pa	sa	do.					-	8	4+4		
28	1	a	mor,a	mor											3	2+1		
29	2	que	te	pin	tas	de	cual	quier	co	or,				-	9	4+5		
30	3	tan	pro	fun	do	co	moel	vien	to,					0	8	4+4		
31	4	tan	le	ja	no	co	moel	tiem	po,					0	8	4+4		
32	5	y	tan	le	ja	no	co	moel,	tiem	po,					8	4+4		
33	6	y	tan	cier	to	co	moel,	sol.						-	7	4+3		
34	1	a	mor,a	mor											3	2+1		
35	2	si	mees,	cu	chas	si	me	pue	des	ver,				-	9	4+5		
36	3	no	me	cie	rres	tu	gua	ri	da,					=	8	4+4		
37	4	lle	naun,	po	co	de	mi	vi	da,					=	8	4+4		
39	5	lle	naun	po	co	de	mi	ser.						0	7	4+3		
40	1	a	mor,a	mor										-	3	2+1		
41	2	que	te	pin	tas	de	cual	quier	co	or,				0	9	4+5		
42	3	tan	pro	fun	do	co	moel	vien	to,					0	8	4+4		
43	4	tan	le	ja	no	co	moel	tiem	po,						8	4+4		
44	5	y	tan	le	ja	no	co	moel,	tiem	po,				-	9	4+3		
45	6	y	tan	cier	to	co	moel,	sol.						-	7	4+3		

## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, o, a, con 118, 104 y 82, respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /r/, /n/, en ese orden decreciente: 53 y 53, respectivamente. En las ocho estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas							Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	
/e/	17	2	5	15	2	5	2	118
/o/	21	17	7	10	21	7	21	104
/a/	17	8	8	21	10	8	10	82
/r/	8	2	7	11	2	7	2	53
/n/	11	7	5	7	9	5	9	53

El andamiaje fonético está constituido por una oclusiva /n/, la cual denota interrogación “¿dónde?” y “¿no?”, los cuales atribuyen una entonación especial, en un tono más alto que las frases “enunciativas”<sup>211</sup>. La oclusiva también denota los adverbios de cantidad “tan”. El fonema /r/, el segundo que más se repite, hace evidente la aparición de algunos verbos en infinitivo y la palabra amor que se repite constantemente. La figura de repetición que se encuentra en este discurso es la anáfora.

### Nivel Morfosintáctico

Esta canción inicia con un adverbio interrogativo “¿Dónde”, un verbo intransitivo “está” y un sujeto simple “el amor?”, el cual liga la siguiente oración subordinada que inicia por un vocativo “¿alguien”, un pronombre impersonal “lo”, le sigue un verbo transitivo “ha” cuyo complemento es el verbo “encontrado”, seguido del vocativo “por favor” y un disyuntivo “o no?”. La siguiente oración subordinada inicia nuevamente con un adverbio interrogativo ¿dónde?, un sujeto tácito (él), seguido de un verbo transitivo que a su vez es el núcleo del predicado y le sigue un verbo intransitivo, por yuxtaposición se agrega un complemento circunstancial de modo “puede estar herido”,

---

<sup>211</sup> T. Navarro Tomás. *Manual de pronunciación española*. Consejo superior de investigaciones científicas, 1971, Madrid, Raycar, pág.225

nuevamente la yuxtaposición agrega una conjunción adversativa “pero”, un adverbio negativo “no” y un verbo intransitivo “morir”.

La subordinación continúa con la siguiente oración subordinada adverbial introducida por un verbo transitivo: “puede” y compuesta por un complemento circunstancial de modo “estar cansado”, enseguida repite la estructura, pero esta vez agrega el verbo intransitivo “encadenado”. Luego un adverbio de probabilidad vincula el verbo transitivo “estar” acompañado de un adverbio de modo “dormido”, le sigue una oración coordinada por yuxtaposición que agrega un adverbio de modo “a la sombra de un olvido”.

Durante el coro, el autor utiliza el vocativo amor dos veces, posteriormente le da un predicado a través del nexos “que”, otorgándole una acción al verbo: “pintar”, al que le agrega un complemento circunstancial de modo (de cualquier color). Posteriormente, mediante zeugma, retoma el vocativo amor para otorgarle características mediante un adverbio de cantidad “tan”, un adjetivo “profundo”, un adverbio “como” y un sustantivo “el viento”. Posterior a esto, a través de una yuxtaposición, repite la estructura anterior cambiando el adjetivo a “lejano” y el sustantivo es “sol”.

En la siguiente parte reduplica nuevamente el vocativo amor, y esta vez introduce una proposición condicional “si me escuchas”, seguida de otra “si me puedes ver”. Posterior utiliza un adverbio negativo para dar paso a un pronombre no reflexivo “me”, un verbo transitivo “cierres”, un pronombre posesivo “tu” y un sustantivo “guardia”. Unido por zeugma y ligando al vocativo nuevamente le otorga una acción: “llena”, seguido de un adverbio de cantidad “un poco” y un complemento adnominal “de mi vida”, finalmente repite la estructura, pero cambia el complemento adnominal por “de mi ser”.

### **Nivel lógico léxico semántico**

La interrogación “¿dónde está el amor?” introduce el tema, es un antecedente para introducir dicho concepto abstracto, por lo tanto, la búsqueda de dicho elemento es metafórica; la frase siguiente pregunta si alguien ha encontrado tal concepto el cual engloba un sinnúmero de elementos semánticos que la mayoría de

las personas maneja en su cultura general. Posteriormente pregunta “¿dónde puede ir?”, esto invita a la reflexión, personificando al amor, pues este no puede andar, continúa la figura al formular: “puede estar herido, pero no morir”, “puede estar cansado, encadenado o dormido”, lo que también es una metáfora.

Así, la intención del autor es evocar los posibles lugares donde puede ir el amor, en este caso hace referencia al sentimiento evocando una relación, la cual puede haber llegado a provocar cansancio a sus integrantes; encadenarlos, es decir, obligarlos a seguir juntos; dormido, que puede estar presente, pero en un estado de reposo o simplemente olvidado. El coro implora el vocativo amor doble vez por reduplicación<sup>212</sup>, luego de esto nuevamente utiliza la personificación y la metáfora para llamar al amor y dedicarle unas frases, esto si el amor tiene oídos y tiene ojos.

Las ordenes dictadas al amor son: “no me cierres tu guarida”, cuyo segundo significado es que el amor le permita gozar de sus atributos al protagonista de la canción; le ordena también formar parte de su vida satisfaciendo un vacío dentro de él y de su ser. En la siguiente y última estrofa (antes de repetir el coro), retoma la idea de las primeras estrofas donde el protagonista está en busca del amor, preguntando dónde se encuentra éste, no el concepto en general, sino “el que se llevó la paz”, refiriéndose a un amor en específico, uno que vivió el protagonista.

Ese amor específico es añorado por el autor y éste se pregunta cuándo volverá, es decir, cuándo se consumará nuevamente, sin embargo él entiende la posibilidad de no volver a consumarlo, pues puede estar perdido él o la persona que le hacía sentir dicha emoción podría ignorar el paradero del autor, o encontrarse en una situación que él considera perdida. También cree que puede estar desfallecido, es decir, cansado de alguna circunstancia, tal vez esté sentado, es decir estático o a la puerta del pasado, simplemente en el pasado, en una condición donde ya no pueda volver a suceder.

---

<sup>212</sup> Consiste en repetir una palabra o grupo de palabras dentro de una oración o cláusula.

## CONTEXTO

### Datos bibliográficos

El compositor de la canción *Amor, amor*, interpretada por José José fue Rafael Pérez Botija, quien nació en Madrid, España en 1936, sin embargo, es trasladado a la Ciudad de México en 1945, donde se establece y estudia Administración de empresas. Es durante su adolescencia cuando se interesa por la composición. Es hasta 1977 cuando consolida su carrera como compositor al grabar junto a Pablo Abaira el tema *O tú o nada*, cuyo éxito lo llevó a componer para artistas como José José, Dulce, Manoella Torres, entre otros.

La balada, género al que pertenece la canción *amor, amor*, es un género que nace en el periodo romántico, a principios del siglo XIX y aunque pierde algunas propiedades de su estructura, en esencia utiliza el mismo tema: la retrospectiva a la Edad Media, en la que el hombre desconfía de la razón y defiende las emociones, su comportamiento es dictado por sus pasiones. Para él, el amor tiene un significado elevado, es el mayor sentimiento y tiene dos matices que pueden ser una impetuosa pasión o una dolorida melancolía.

### Poética personal del autor

Para este autor, el tema romántico ha sido la base de toda su composición musical, el amor o el desamor ocupan su obra como en la canción que ocupa la presente investigación *Amor, amor*, o la canción *Preso*, por ejemplo:

Mira si estoy loco por tu amor que en lugar de huir de ti  
te pido ayuda mira si me has hecho enloquecer  
que en lugar de aborrecerte te deseo.

La semántica que maneja el autor se basa en la esencia del romanticismo, donde el sacrificio es importante con tal de consumir la pasión del sentimiento amoroso, como lo demuestra la canción titulada *Me basta*:

Me basta con un poco de tu amor con lo que tengas guardado  
con lo que hayas olvidado con eso me quedo yo

La metáfora es uno de los recursos literarios más utilizados por el autor para referir acciones eróticas, un ejemplo es *Amor marinero*:

Sabe tu piel salada como el mar,  
siento tu vientre, que es el dique donde rompe  
mi ansiedad de marino que viene y va.

También utiliza la metáfora para describir la belleza física de la mujer como es evidente en *Buenos días amor*:

Confundí tu piel de nácar con la mañana  
confundí tus ojos verdes con agua clara.  
Tu cabello con la noche y tu cuerpo con mi almohada  
yo estaba soñando y tu a mi lado acurrucada.

La situación más usual descrita en las composiciones de Rafael Pérez Botija tienen que ver con la suplica por parte del protagonista al ser amado para que vuelva a su lado, tal recurso es evidente en *Desesperado*:

Vuelve, por favor donde estés como sea que a nadie le importa  
Aunque te hayas manchado de todo para mi es igual.  
No me importa lo que seas  
No me importa si has cambiado  
No me importa si eres otra  
No me importa si has pecado



## Después de tu adiós

Me quedé tus cartas, una foto gris,  
tus vaqueros rotos y el último beso  
para vivir

Pienso en olvidarte pero estoy mintiendo;  
basta una canción para volver de nuevo  
detrás de ti,  
detrás de ti,  
detrás de ti

Después de tu adiós  
no me queda nada sobre el corazón;  
aposté mi vida por ganar tu amor  
y todo he perdido  
después de tu adiós,  
después de tu adiós,  
después de tu adiós...

Te imagino apenas y me haces llorar  
y es que aun habitas en mis sentimientos  
para vivir

Aunque ya te has ido yo misma te invento;  
apago la luz y vuelan mis recuerdos  
detrás de ti,  
detrás de ti,  
detrás de ti

Después de tu adiós  
no me queda nada sobre el corazón;  
aposté mi vida por ganar tu amor  
y todo he perdido  
después de tu adiós...  
Después de tu adiós,  
después de tu adiós

No me queda nada sobre el corazón;  
todo está perdido  
después de tu adiós...  
Después de tu adiós.

## Esquema Métrico-Rítmico

	si	nál	efa	s:	⌣	ac	ent	os:	—						síla bas	paus as	acen	to s	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12							
1	1	Me	que	dé	tus	car	tas,	un	na	fo	to	gris,		}	11	6+5	3		
2	2	tus	va	que	ros	ro	tos	yel	úl	ti	mo	be	so	}	-	12	6+6	8	
3	3	pa	ra	vi	vir									}	+	4	2+2		
4	1	Pien	soen	ol	vi	dar	te,	pe	roes	toy	min	tien	do;		0	12	6+6		
5	2	bas	taun	a	can	ción	pa	ra	vol	ver	de	nue	vo	}	+	12	7+5	5	
6	3	de	trás	de	ti,									}		4	2+2	2	
7	4	de	trás	de	ti,									}	=	4	2+2	2	
8	5	de	trás	de	ti.									}	=	4	2+2	2	
9	1	Des	pués	de	tu	a	diós							}		6	3+3	2	6
10	2	no	me	que	da	na	da	so	breel	co	ra	zón;		}	-	11	5+6	11	
11	3	a	pos	té	mi	vi	da	por	ga	nar	tua	mor		}	+	11	6+5	3	
12	4	y	to	dohe	per	di	do							}	+	6	4+2		
13	5	des	pués	de	tua	diós,								}		4	3+2	2	5
14	6	des	pués	de	tua	diós,								}	=	4	3+2	2	5
15	7	des	pués	de	tua	diós...								}	=	4	3+2	2	5
16	1	Tei	ma	gi	noa	pe	nas	y	meha	ces	llo	rar		}		11	7+4		
17	2	Yes	quea	ún	ha	bi	tas	en	mis	sen	ti	mien	tos	}	-	12	7+5	3	
18	3	Pa	ra	vi	vir									}	+	4	2+2		
19	1	A	un	que	ya	tehas	ido	yo	mis	ma	tein	ven	to;		=	12	6+6		
20	2	A	pa	go	la	luz	y	vue	lan	mis	re	cuer	dos	}	+	12	8+4		
21	3	de	trás	de	ti,									}		4	3+1	2	

22	4	de	trás	de	ti,											=	4	3+1	2	
23	5	de	trás	de	ti.											=	4	3+1	2	
24	1	Des	pués	de	tu	a	diós										6	3+3	2	6
25	2	no	me	que	da	na	da	so	breel	co	ra	zón;				-	11	5+6	11	
26	3	a	pos	té	mi	vi	da	por	ga	nar	tua	mor				+	11	6+5	2	
27	4	y	to	dohe	per	di	do									+	6	3+3		
28	5	des	pués	de	tua	diós,											5	3+2	2	5
29	6	des	pués	de	tua	diós,										=	5	3+2	2	5
30	7	des	pués	de	tua	diós...										=	5	3+2	2	5
31	1	des	pués	de	tu	a	diós										6	3+3	2	6
32	2	no	me	que	da	na	da	so	breel	co	ra	zón;				-	11	5+6	11	
33	3	a	pos	té	mi	vi	da	por	ga	nar	tua	mor				+	11	6+5	3	
34	4	y	to	dohe	per	di	do									+	6	3+3		
35	5	des	pués	de	tua	diós,											5	3+2	2	5
36	6	des	pués	de	tua	diós,										=	5	3+2	2	5
37	7	des	pués	de	tua	diós...										=	5	3+2	2	5

## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, a, o, con 100, 76 y 65 respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /d/, /s/, /t/, en ese orden decreciente: 72, 69 y 50, respectivamente. En las siete estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas							Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	
/e/	6	15	19	9	13	19	19	100
/a/	6	10	13	10	11	13	13	76
/d/	1	9	18	0	8	18	18	72
/o/	7	8	9	3	5	14	14	65
/s/	6	6	14	7	7	14	14	69
/t/	6	10	7	4	9	7	7	50

El fonema que más se repite es /d/, el cual demuestra la presencia de verbos en tiempo pretérito, lo que hace evidente que se habla de una situación pasada, esto se ve confirmado con la repetición de las palabras *detrás* y *después*, preposición y adverbio de tiempo. En el caso de la preposición, es una metáfora para indicar que el protagonista de la canción vuelve con la persona que fue su amante, es decir, *detrás de él*, “*detrás de ti*”.

La aparición de la oclusiva /t/ y /s/ hacen evidente la aparición de la segunda persona del singular “tú”, a quien va dirigido el discurso. La rima que gobierna el andamiaje fonético es la asonante, con encabalgamientos irregulares.

### Nivel Morfosintáctico

*Después de tu adiós* comienza con un sujeto tácito (yo), un pronombre reflexivo “me”, un verbo transitivo “quedé” y un objeto directo “tus cartas”, posteriormente introduce una oración coordinada por yuxtaposición y agrega otro objeto directo: “una foto gris”, y continúa, “tus vaqueros y el último beso”, estos últimos unidos por una conjunción copulativa, esta estructura desemboca en un complemento circunstancial de finalidad. Luego de esto aparece un sujeto tácito “yo”, seguido de un complemento adnominal “en olvidarte”, le

sigue una conjunción adversativa “pero”, un verbo transitivo “estoy” cuyo complemento es el gerundio “mintiendo”, una yuxtaposición una la siguiente oración:

Basta una canción para volver de nuevo.

Conformada por un verbo intransitivo “basta”, un complemento directo “una canción”, un complemento circunstancial de finalidad y un complemento circunstancial de lugar “detrás de ti”, el cual es repetido tres veces. Le sigue el coro con una oración compuesta por un adverbio de tiempo “después” y un complemento de objeto directo: “de tu adiós” al cual le sigue un complemento circunstancial de causalidad “no me queda nada”, seguido por un complemento adnominal “sobre el corazón”.

La siguiente oración es una subordinada sustantiva con un complemento de objeto directo “aposté mi vida” seguido por un complemento adnominal “ganar tu amor”, esto está unido a la siguiente oración coordinada por una conjunción copulativa “y”, con un complemento de cantidad “todo he perdido”, luego de esto continua un adverbio de tiempo “después” con un complemento adnominal “de tu adiós” repetido tres veces. La siguiente estrofa introduce un pronombre no reflexivo de objeto directo “te imagino” con un adverbio de tiempo, “apenas”, una conjunción copulativa “y”, un pronombre reflexivo de objeto directo “me haces llorar”.

Continúa con una conjunción copulativa “y”, un verbo transitivo “es” y un complemento de causa “aún habitas en mis sentimientos”, con un complemento de causa “para vivir”. Luego de esto, hay dos adverbios de tiempo “aunque” y “ya”, le sigue un pronombre reflexivo de objeto directo “te has ido”, le sigue un sujeto simple y la palabra “misma” refuerza la identificación del sujeto, seguido de un complemento de objeto directo, por yuxtaposición, se agrega un sujeto tácito “yo”, un complemento de objeto directo, esto está unido por una conjunción copulativa “y” a un verbo transitivo “vuelan” y un complemento circunstancial de objeto directo mis “recuerdos”, seguido de un complemento de lugar “detrás de ti”.

### Nivel Léxico-semántico-lógico

La primera oración hace evidente que el autor está narrando una acción en pasado y que además hubo una separación, donde ella (más adelante se hace evidente que se trata de una mujer el personaje principal de este discurso) se quedó con las cartas que le escribía alguien. También conservó “una foto gris”, en esta frase la palabra gris connota negatividad mediante una metáfora, aunque también puede tratarse de un recuerdo, no de una foto, un mal recuerdo al llegar la separación.

También conservó los pantalones rotos de esa persona que se fue, conservó también el recuerdo de la última vez que se besaron, cuyo recuerdo le permite seguir viviendo (metafóricamente), es decir, la mantiene estable ante la situación, por tanto también contiene hipérbole. La idea de besarse con la persona que se fue connota una relación de carácter amoroso. La protagonista se dice a sí misma que ha reflexionado para olvidar a quien amó, pero no es una idea seria, pues se miente a sí misma, pues una canción la hace claudicar de dicha idea, así podría entenderse que cualquier cosa es suficiente para querer volver a encontrarse con la persona que sostenía una relación.

Por geminación<sup>213</sup> repite detrás de ti, esto refuerza la idea de la protagonista en cuanto a volver con quien fue su pareja. En seguida está el coro donde se aclara la idea agregando tiempo a la situación, explicando que fue después del adiós de esa persona que sostenía una relación con ella, cuando ella quedó vacía emocionalmente, esto lo dice mediante una metáfora, la cual repite al declarar que apostó la vida, para expresar que se arriesgó con tal de conseguir el amor de la persona ausente y al contrario de ganar, perdió todo y haciendo énfasis en su reflexión, mediante geminación declara haber entendido esto: “después de tu adiós”.

La protagonista menciona mediante metáforas que es cuestión de imaginar, de evocar el recuerdo de la persona a quién amó para ponerse a llorar y la razón es que conserva memorias de quien amó para poder vivir, es

---

<sup>213</sup> La reduplicación es la repetición de una palabra tres o más veces en un grupo de palabras en contacto dentro de una cláusula.

decir, sentirse estable frente a la separación. La siguiente frase muestra que se trata de una mujer la que está narrando su vivencia al decir: “yo misma te invento”. Aquí utiliza la metáfora para advertir que ella misma se engaña ante lo ocurrido, pues se inventa la presencia de su pareja. Finalmente utiliza otra metáfora para explicar que si se descuida, “apaga la luz”, los recuerdos de su relación amorosa vuelven a ella y le provocan querer regresar con quien amó.

## CONTEXTO

### Biografía

Esta composición fue escrita por Carlos Lara Galvan, quien nació el 26 de enero de 1955 en la Ciudad de Torreón, Coahuila. Su infancia fue marcada por la pérdida de su madre a los once años y su adolescencia por su traslado a Estados Unidos veinte años más tarde para estudiar en el Musicians Institute. La época de su éxito como compositor fue a partir de los años ochenta cuando graba su primera canción con la intérprete Paulyna Carráz.

La temática que maneja el autor es influenciada por el contexto social vivido en México durante los años sesentas, donde la tendencia musical tiende a la expresión de los jóvenes y, a su vez, la preocupación del gobierno mexicano por censurar dicho medio de expresión a través de la supresión del género rock en las estaciones de radio, dentro de la producción discográfica y en la contratación de grupos que tocaran en conciertos de rock. Así, el género más socorrido pasa a ser la balada romántica, misma que hace triunfar a Carlos Lara Galvan.

### Poética personal del autor

Carlos Lara Galvan es actualmente uno de los compositores que compone más canciones para artistas pop contemporáneos populares como Ricky Martin, Enrique Iglesias, María José, Anahí, Luis Fonsi, entre otros, además ha escrito canciones para artistas que fueron clásicos en generaciones pasadas como Flans, Magento, Menudo, Timbiriche, RBD, etc.

Además del amor, los problemas de los adolescentes son la preocupación principal de este autor, pues hay una tendencia a abandonar el hogar en

numerosas composiciones tuyas, esto acompaña una confusión por parte de los protagonistas que se sienten incomprendidos por quien los rodea, que generalmente son sus padres, lo que connota que el público a quien va dirigido su discurso es el adolescente. En la canción *A mil por hora*, es reflejada esta situación:

De bajo de la cama me guardo una maleta,  
por si me da la gana buscar independencia  
algunas veces pienso que es mejor marcharme lejos  
dejar para mi madre una nota en el espejo

La aceptación del sexo opuesto, también forma parte de su haber en la composición de sus temas, como lo demuestra en su canción *Chicas feas*:

También las chicas feas tienen corazón, todas podemos despertar una emoción,  
También las chicas feas buscan un amor, una mirada dulce de satisfacción.

Así, la semántica que ocupa a este autor se basa en el discurso amoroso, donde el autor hace al amante una necesidad para poder sobrevivir, una forma de *Salvación*:

Sobrevivo por pura ansiedad con el nudo en la garganta  
y es que no te dejo de pensar poco a poco el corazón  
va perdiendo la fe.....perdiendo la voz  
sálvame del olvido.....sálvame de la soledad

Dentro de los temas que ocupan al amor existe, sobre todo, la añoranza de la pareja y la espera de su regreso para que el protagonista pueda ser feliz, como resulta evidente en la canción *Volverás con el verano*:

Volverás con el verano otra vez a mí  
y tomada de mi mano vas a ser feliz  
volverás con el verano otra vez a mí  
y acechando al calendario esperaré por ti

La canción *Después de tu adiós* anteriormente analizada, cuenta con los elementos propios del desamor, el sentimiento de necesidad vital del amor para sobrevivir, la sensación de vacío por no tener a la persona amada, la añoranza por quién ya no está y la espera por el regreso del amante.



Finalmente, la última canción selecta fue “Amor Clandestino”, una canción del grupo mexicano Maná.

### Amor clandestino

Eres inevitable amor  
casi como respirar  
casi como respirar.  
Llegué a tus playas impuntual,  
pero no me rendiré  
soy tu amor clandestino

Soy el viento sin destino  
que se cuele en tus faldas mi amor,  
un soñador un clandestino  
que se juega hasta la vida  
mi amor  
Clandestino  
amada amada amor  
no, no, no, no  
mi amor clandestino  
en el silencio el dolor

Se nos cae todo el cielo de esperar  
inevitable casi como respirar  
se nos cae todo el cielo  
de tanto esperar, clandestino

El universo conspiró  
inevitable corazón  
clandestino eterno amor,  
pero me duele no gritar  
tu nombre en toda libertad  
bajo sospecha hay que callar

Y te sueño piel con piel  
ahogado en besos y tus risas amor  
y me hundo en el calor  
que hay en tus muslos en tu mar

llorando en silencio,  
temblando tu ausencia,  
rogándole al cielo  
y fingiendo estar muy bien  
no, no, no, no

Mi amor clandestino  
en el silencio el dolor  
se nos cae todo el cielo de tanto  
esperar,  
inevitable casi como respirar  
se nos cae todo el cielo  
de tanto esperar, clandestino

No te engañes más,  
ya no te mientas,  
ese aire ya pasó ya pasó  
y de verdad ya no tengas miedo  
sólo tú mantienes mi respiración.  
Hace tanto que yo esperaba  
el viento amor,  
cae el llanto del cielo de esperar,  
hace tanto que yo esperé tu luz  
amor

Ay amor, ay amor, ay amor,  
se nos cae todo el cielo,  
se nos cae todo el cielo de tanto  
esperar,  
mi amor ya no te engañes,  
no te mientas corazón  
se nos cae todo el cielo entiéndelo  
amor

## Esquema Métrico-Rítmico

	SI	nál	efa	s:	◡	ac	ent	os:	—					Síla bas	pau sas	AC	EN	TOS
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11							
1	1	E	res	ine	vi	ta	blea	mor						+	7	6+1		
2	2	ca	si	co	mo	res	pi	rar							7	2+5		
3	3	ca	si	co	mo	res	pi	rar.						-	7	2+5		
4	4	Lle	guéa	tus	pla	vas	im	pun	tual,					+	8	3+5	2	
5	5	pe	ro	no	me	ren	di	ré							7	2+5	7	
6	6	soy	tua	mor	clan	des	ti	no.						-	7	3+4		
7	1	Soyel,	vien	to	sin	des	ti	no							7	3+4		
8	2	que	se	cue	laen	tus	fal	das	mia	Mor,				-	9	3+5		
9	3	un	so	ña	dor,	un	clan	des	ti	no					9	4+5		
10	4	que	se	jue	gahas	ta	la	vi	da	mia	Mor.			-	10	7+2		
11	5	Clan	des	ti	no,a	madaa	madaa	mor						+	7	4+3		
12	6	No,	no	no	no										4	1+3		
13	1	Mia	mor	clan	des	ti								-	5	2+3		
14	2	queen	el	si	len	cio	yel	do	lor						8	4+4		
15	3	se	nos	cae	to	doel	cie	lo	dees	pe	rar			+	10	7+3		
16	4	ine	vi	ta	ble,	ca	si	co	mo	res	pi	rar		=	11	3+7		
17	5	se	nos	cae	to	doel	cie	lo	dees	pe	rar			=	10	6+4		
18	6	clan	des	ti	no									0	4	1+3		
19	1	Elu	ni	ver	so	cons	pi	ró						+	7	4+3	7	
20	2	ine	vi	ta	ble	co	ra	zón,							7	5+2	8	
21	3	clan	des	ti	noe	ter	noa	mor,							7	4+3		
22	4	pe	ro	me	due	le	no	gri	tar					-	8	6+2		

23	5	tu	nom	<u>breen</u>	to	da	li	ber	tad											
23	6	ba	jo	sos	pe	<u>chahay</u>	que	ca	llar						-	8	5+3			
24	1	Y	te	sue	ño	piel	con	piel								7	3+4			
25	2	a	ho	ga	<u>doen</u>	be	sos	y	tus	ri	<u>sasa</u>	mor,			-	11	7+4			
26	3	y	<u>mehun</u>	<u>doen</u>		<u>el</u>	ca	lor							=	7	3+4			
27	4	<u>quehay</u>	en	tus	mus	los	en	tu	mar,						=	8	4+3			
28	5	llo	ran	<u>doen</u>	si	len	cio,								=	6	2+4			
29	6	tem	blan	do	<u>tuay</u>	sen	cia,								=	6	3+3			
30	7	ro	<u>gán</u>	do	<u>leal</u>	cie	lo									6	3+3	2		
31	8	y	fin	gién	do	es	tar	muy	bien						-	8	4+4			
33	1	<u>Mia</u>	mor	clan	des	ti	no								-	6	2+4			
34	2	<u>enel</u>	si	len	<u>cioel</u>	do	lor,	se	nos	cae						9	4+5			
35	3	to	<u>doel</u>	cie	lo	de	tan	<u>toes</u>	pe	rar					+	9	6+3			
36	4	<u>inevi</u>	ta	ble	ca	si	co	mo	res	pi	rar,				=	10	3+7			
37	5	<u>senos</u>	cae	to	<u>doel</u>	cie	lo	de	tan	<u>toes</u>	pe	Rar.			=	11	6+5			
38	6	clan	des	ti	no										0	4	1+3			
39	1	No	<u>teen</u>	ga	ñes	más,	ya	no	te	mien	tas				+	10	5+5			
40	2	<u>eseai</u>	re	ya	pa	<u>só,</u>	ya	pa	<u>só,</u>							8	5+3	5	8	
41	3	y	ver	dad,	ya	no	ten	gas	mie	do						9	3+6			
42	4	<u>só</u>	lo	<u>tú</u>	man	tie	nes	mi	res	pi	ra	<u>ción.</u>			-	11	6+5	1	3	11
43	5	Ha	ce	tan	to	que	<u>voes</u>	pe	ra	<u>bael</u>	vien	to			+	11	7+4			
44	6	<u>caeel</u>	llan	<u>toel</u>	cie	lo	<u>dees</u>	pe	rar,							8	5+3			
45	7	ha	ce	tan	<u>toque</u>	<u>voes</u>	pe	<u>ré</u>	<u>tú</u>	lu	za	mor			+	11	8+3	7		
46	8	<u>aya</u>	mor,	<u>aya</u>	mor,	<u>aya</u>	mor									6	4+2			
47	1	se	nos	cae	to	<u>doel</u>	cie	lo							=	7	2+5			
48	2	Se	nos	cae	to	<u>doel</u>	cie	lo							+	7	2+5			

49	3	de	tan	<u>toes</u>	pe	rar									5	3+2				
50	4	<u>mia</u>	mor	ya	no	<u>teen</u>	ga	ñes						}	=	7	2+5			
51	5	no	te	mien	tas	co	ra	<u>zón</u>						}	=	7	4+3	7		
52	6	se	nos	cae	to	<u>doel</u>	cie	lo						}	+	7	3+4			
52	7	en	<u>tién</u>	de	<u>loa</u>	mor								}		5	4+1	2		

## COTEXTO

### Nivel Fónico-Fonológico

Los fonemas más destacados en la canción fueron los vocálicos en orden descendente: e, o, a, con 134, 130 y 121 respectivamente; entre los consonánticos se encuentran la /n/, /s/, /i/, /r/, en ese orden decreciente: 94, 80, 72 y 72, respectivamente. En las ocho estrofas dominan las consonantes y vocales antes mencionadas:

Fonemas	Estrofas								Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	
/e/	13	12	23	16	21	23	30	23	161
/o/	10	14	16	14	21	18	17	20	130
/a/	12	18	11	12	14	12	31	11	121
/n/	6	13	10	10	20	11	13	11	94
/s/	9	11	11	5	11	11	13	9	80
/i/	9	8	11	7	10	11	10	6	72
/r/	12	6	9	11	7	9	13	5	72

Se observa un gran número de oclusivas: 94/n/, 63/t/ 43/m/, 23/p/ las cuales constituyen el andamiaje fonético de la canción. En algunos casos /t/ y /m/ se repiten en las estrofas donde aparece hipérbole<sup>214</sup> (tercera, sexta y octava); dicha repetición enfatiza la desesperación que siente el cantautor frente a una relación amorosa que no puede consumar libremente porque la persona a la que ama ya sostiene una relación con alguien más.

Parecería que en el tercer verso de la segunda estrofa, está presente la idea contenida en el tercer verso de la cuarta estrofa, sin embargo, la distribución de los fonemas y morfemas es muy diferente, lo que atañe oposiciones en el interior de la relativa sinónima:

Soy amor un clandestino      Clandestino eterno amor

En tal caso, el cantautor se define a sí mismo como un amante clandestino, es decir, un amante secreto e ilícito, esto durante la primera parte de la canción, (conformada por la primera, segunda y tercera estrofa), donde el amor todavía no es consumado, para la segunda parte (de la cuarta a la octava estrofa), el amor ya fue consumado y el sujeto termina siendo el amor, ya no el amante, quien es clandestino y además adquiere el adjetivo de eterno, lo que

---

<sup>214</sup> Tropo que consiste en exagerar la realidad, rebasando hasta lo increíble.

agrega una connotación de duradero. Otra oposición surge en la primera y cuarta estrofa:

Eres inevitable amor                      Inevitable corazón

Donde la reaparición de lo inevitable se da en un contexto distinto: primeramente en el contexto abstracto del amor inalcanzable, en el que el cantautor se siente desesperado; en el segundo caso, el amor ya fue consumado y el concepto de amor que antes fue concepto abstracto, se transforma en un órgano que connota mayor cercanía del sentimiento al cantautor, pues el concepto abstracto del amor es canalizado hacia un órgano que generalmente es reconocido como el lugar donde residen las emociones.

De manera que sólo se repite la expresión inevitable como centro de significantes y significados distintos, en torno a ese centro analógico se correlacionan oposiciones fonéticas y sémicas. Y en otras estrofas sucede lo mismo:

Casi como respirar                      Mantienes mi respiración

Se nos cae todo el cielo de tanto esperar  
Se nos cae todo el cielo entiéndelo amor

Aquí, las palabras repetidas o los morfemas (cielo, amor, todo, tanto) o los morfemas (cae, entiéndelo, mantienes, esperar), se redistribuyen, sintácticamente en aliteración<sup>215</sup>, en torno al eje (se nos cae todo el cielo) que tiene un significado distinto aunque se repita. En esta canción la distribución de los tipos de encabalgamiento son asimétricos de una estrofa a otra, de manera que en la estructura primeramente están las oraciones principales y le siguen las subordinadas.

### Nivel Morfosintáctico

La canción inicia con una oración afectada por la figura de construcción sintáctica hipérbaton<sup>216</sup> y compuesta por un sujeto (amor) que al mismo tiempo funciona como vocativo: “Eres inevitable amor”, a ésta le sigue un

<sup>215</sup> La aliteración es una figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras. Relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos.

<sup>216</sup> El hipérbaton altera el orden gramatical, intercambiando las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de estos en la oración.

complemento circunstancial de modo “casi como respirar”, a continuación repite la misma frase “casi como respirar” y continúa “llegué a tus playas impuntual”, se trata de una oración subordinante con sujeto tácito que utiliza la metáfora<sup>217</sup> y el hipérbaton. “Pero no me rendiré”, esta oración es una contraposición parcial unida a la anterior por una conjunción adversativa (pero), sujeto tácito (yo), adverbio de negación (no), pronombre reflexivo (me) y verbo conjugado en futuro (rendiré).

“Soy tu amor clandestino” es una oración que parece recapitulativa y conclusiva y que, como en el nivel de la interpretación podrá verse, lo es del tópico amoroso. Por su parte, “soy el viento sin destino” es una oración subordinante de la causal que utiliza la metáfora a la que le sigue: “que se cuele en tus faldas mi amor”, una subordinada adjetiva unida a la anterior por una conjunción copulativa (que), la cual utiliza la metáfora. A continuación enuncia “un soñador, un clandestino” para lo cual utiliza una frase construida mediante enumeración<sup>218</sup> y zeugma<sup>219</sup>, del sustantivo clandestino depende la siguiente oración subordinada: “que se juega hasta la vida mi amor”, otra oración subordinada adjetiva unida a la anterior por una conjunción copulativa (que), construida mediante hipérbaton, la cual reutiliza el vocativo (mi amor).

“Mi amor clandestino”, aquí, sujeto es modificado por un posesivo (mi) que a su vez es calificado por el adjetivo “clandestino”; el cual se une a la siguiente oración subordinada adjetiva unida por un nexo (que): “que en el silencio y el dolor”, dicha oración está compuesta por una preposición (en), seguida de dos sustantivo ligados por una conjunción copulativa (y). En la siguiente, “se nos cae todo el cielo de esperar” se ve reflejada la función de signo cuasi-reflejo impersonal, en la composición “se nos cae”, misma que funciona como oración subordinante sustantiva de la siguiente oración “Inevitable casi como respirar”.

---

<sup>217</sup> La metáfora es una figura retórica que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua, se presenta como una comparación abreviada y elíptica.

<sup>218</sup> La enumeración es una figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante la acumulación de expresiones que significan una serie de conjuntos, o bien una serie de partes de un todo.

<sup>219</sup> Figura retórica de construcción que altera la sintaxis y consiste en manifestar una sola vez alguna palabra y dejar sobreentendidas las demás veces que se utilice.

Existe una comparación dada por el adverbio “como”, entre el adjetivo y el verbo creando una comparación entre dos sistemas distintos, el del mundo abstracto (inevitable) y el fisiológico (respirar). A dicha frase le sigue la repetición de la penúltima oración (se nos cae todo el cielo de tanto esperar), la diferencia radica en la adhesión de un adverbio de cantidad (tanto). “El universo conspiró inevitable corazón” es una oración simple complementada por un vocativo (inevitable corazón), mientras que en “clandestino eterno amor” hay elipsis<sup>220</sup>, pues omite la conjunción copulativa (y).

La siguiente oración se contra pone a la anterior: “pero me duele no gritar”, y se une a la anterior por una conjunción adversativa (pero), un pronombre reflexivo (me), un verbo transitivo (duele), un adverbio de negación (no) que une otro verbo (gritar), el cual subordina la siguiente oración “tu nombre en toda libertad”, una oración subordinada sustantiva que se une a la siguiente con la elipsis de la conjugación casual (porque) “bajo sospecha hay que callar”, complemento circunstancial de causa.

La estrofa numero cinco inicia con una conjunción copulativa (y), que recapitula el tema tratado, es una oración subordinante que tiene un sujeto tácito (yo) y un complemento circunstancial de modo. “y te sueño piel con piel”. A continuación se enuncia “ahogado en besos y tus risas amor”, oración subordinada sustantiva con elipsis de una frase verbal (yo estoy), se trata de una oración coordinada unida por una conjunción copulativa acompañada por un vocativo (amor).

Le sigue “y me hundo en el calor”, la cual se une a la anterior mediante una conjunción copulativa (y), oración que al mismo tiempo liga a la siguiente subordinándola: “que hay en tus muslos en tu mar”, oración subordinada adjetiva con un complemento circunstancial de lugar seguido de una yuxtaposición (en tu mar), un segundo complemento circunstancial de lugar “llorando en silencio”, seguido de otra yuxtaposición, sintagma adverbial, que

---

<sup>220</sup> La elipsis consiste en omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para entender el sentido de la oración.



se une a otra yuxtaposición por hipálage.<sup>221</sup> “temblando tu ausencia”, se trata nuevamente de un sintagma adverbial.

La siguiente oración contenida por un sujeto tácito, “rogándole al cielo y fingiendo estar muy bien”, compartido desde la primera oración (yo), sintagma adverbial (rogándole al cielo), unido a una proposición subordinada sustantiva por una conjunción copulativa (y), que termina con un complemento circunstancial de modo. Seguido de esto, está la oración “no te engañes más”, esta oración está compuesta por un adverbio negativo (no) y un complemento circunstancial de cantidad, seguida de una oración coordinante sin nexo, es decir, una yuxtaposición<sup>222</sup>.

La oración “ya no te mientas” está unida por yuxtaposición y conformada por un sujeto tácito (tú), adverbio de tiempo (ya), un adverbio negativo (no), un pronombre reflexivo (te) y un verbo intransitivo que le da coherencia a la siguiente oración “ese aire ya pasó, ya pasó”, en esta oración se utiliza la metáfora para referir una relación consumada, por lo que el adjetivo y pronombre demostrativo “ese”, hace referencia a la consumación del amor clandestino, es decir, ilícito.

A continuación le acompaña una oración coordinada sin nexo que repite el adverbio de tiempo y el verbo en pasado, enfatizando la primera oración “y verdad, ya no tengas miedo”, oración copulativa coordinada sin nexo que introduce al tiempo que enfatiza la siguiente oración “sólo tú mantienes mi respiración”. En este fragmento final del sexto párrafo, hay una oración subordinada adverbial, donde sólo es la contracción de solamente, adverbio de modo, el resto es una oración simple con sujeto y predicado.

La siguiente estrofa es introducida por un complemento circunstancial, “hace tanto que yo esperaba el viento, amor”, está construida en voz pasiva y se trata de una oración subordinante de “cae el llanto del cielo de esperar”, en

<sup>221</sup> Consiste en ligar entre sí, dentro de la frase, palabras que ni sintáctica ni semánticamente se adecuan.

<sup>222</sup> La yuxtaposición o coordinación sin nexo, se encuentra en las oraciones compuestas por coordinación; es aquella que no utiliza nexos, sino signos de puntuación para unir una oración con otra.

esta, el verbo cae hace elipsis del objeto directo reflexivo “se”, el llanto del cielo es un complemento circunstancial de lugar unido a un complemento de régimen (de esperar), mismo que liga al siguiente verso “hace tanto que yo esperé tu luz amor”, el cual tiene un sujeto tácito (él), complemento circunstancial de cantidad; seguida de una oración coordinada por un nexa (que), un sujeto explícito (yo), una oración simple seguida de un vocativo (amor).

La siguiente oración es una interjección “Ay amor, ay amor, ay amor” está acompañada de un vocativo, repetida por geminación<sup>223</sup>. A continuación enuncia “se nos cae todo el cielo de tanto esperar”, donde existe la función cuasi-refleja “se”, “nos” es un objeto indirecto que refiere a la primera persona del plural (nosotros); el verbo “cae” anexa el complemento circunstancial de cantidad (todo el cielo). Seguido de esto se repite la misma oración por reduplicación<sup>224</sup>, sin embargo se anexa un complemento circunstancial de causa.

En seguida está la frase “mi amor ya no te engañes”, de la cual se desprende un vocativo: “Mi amor”, seguido por un adverbio de tiempo (ya), un adverbio negativo (no), un objeto directo que introduce al verbo engañar sinónimo de mentir, el verbo nominal de la siguiente oración “no te mientas corazón”, ésta tiene una estructura idéntica a la anterior, que, sin embargo, termina con un vocativo: corazón. Por último, el verso final “se nos cae todo el cielo entiéndelo amor”, repite la función cuasi-refleja contenida en los primeros versos del inicio de esta estrofa, la diferencia entre éste y los otros radica en el complemento de régimen (entiéndelo amor), anexado después por el complemento circunstancial de cantidad.

---

<sup>223</sup> La geminación repite una expresión en el interior de un mismo sintagma, se diferencia de la reduplicación por la cantidad de veces que repite el sintagma, mientras que la reduplicación repite dos veces, la geminación lo hace tres.

<sup>224</sup> Repite una expresión en el interior de un mismo sintagma

### Nivel Léxico-semántico-lógico

La canción amor clandestino inicia con un símil<sup>225</sup> que consiste en comparar lo necesario o vital que es la persona (para quien usa el vocativo amor), con una función vital para el ser humano que es respirar. A continuación el emisor utiliza la reduplicación con el objeto de exaltar la comparación anterior y darle mayor importancia al receptor de la canción.

Posteriormente, utiliza una metáfora donde “llegué a tus playas” podría sustituirse con llegué a ti o te conocí e *impuntual* connotaría llegué tarde, en este caso, a ti, es decir, te conocí tarde, cuando ya tenías un compromiso amoroso, sin embargo en la siguiente línea subraya que ese no sería un impedimento para que el autor consiga consumir su propósito.

También se presentan eufemismos, por ejemplo, en la siguiente oración, el emisor utiliza la construcción amor clandestino para referirse a un amante ilícito, secreto, fuera de las reglas que normalmente cumpliría una relación amorosa. Tomando en cuenta el contexto general de la canción (como se verá más adelante), se tiene que clandestino refiere directamente a un secreto, un amante secreto.

El amante secreto, es decir, el emisor, advierte que es “el viento sin destino que se cuele en tus faldas mi amor”, una metáfora y al tiempo un eufemismo para referir las relaciones eróticas que los protagonistas, de la canción, llevan a cabo. Además, refiere que el cantautor no tiene el permiso para realizar esas actividades, por lo que debe buscar la manera de acceder a ellas, porque, a pesar de la dificultad, tácita en la conjunción adversativa pero, que ello podría suponer, él le da fuerza a la frase agregando: pero no me rendiré.

Consecutivamente utiliza el vocativo amor para dirigirse a la tercera persona del singular y para que el emisor pueda definirse a sí mismo como un clandestino, una persona ilegal, esta frase subordina a la siguiente oración

---

<sup>225</sup> Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestado, mediante un término comparativo.

subordinada sustantiva: “que se juega hasta la vida mi amor”, en este fragmento, el autor hace uso del homoioteleuton<sup>226</sup>, figura que da igualdad de los sonidos finales de palabras que encierran enunciados consecutivos entre el segundo párrafo, el primer verso con el tercero, el segundo con el cuarto. Esta frase da a entender que está dispuesto a llegar hasta la más elevada consecuencia, a un punto crítico por la persona que ocupa el vocativo (amor).

Luego de esto repite la palabra clandestino seguido de la palabra amada, la cual enuncia dos veces provocando una onomatopeya que suscita el sonido de la palabra mar, del cual se desprende el conjunto semántico de la canción, son términos connotativos de tal espacio geográfico, el mar: olas, playas, viento, ahogado, hundirse, cielo, mar, aire y luz.

Al final del cuarto y quinto verso, se repite la palabra amor, lo que conlleva a la figura llamada epifora<sup>227</sup>. Finalmente existe una geminación en la última parte de la segunda estrofa con la repetición del adverbio negativo no. La tercera estrofa inicia con un vocativo “mi amor clandestino”, también un eufemismo que sustituye relación amorosa ilícita, ligada al siguiente verso que la califica como silenciosa y dolorosa, es decir, secreta y que por tanto, confiere cierta frustración. La siguiente oración exagera la realidad, pues el cielo no puede caerse, por lo que se trata de una hipérbole, la cual tiene el objetivo de exagerar la desesperación que causa la espera.

En seguida hay un símil, el mismo que al inicio de la canción: “inevitable casi como respirar”, pero esta vez refleja lo imposible que resulta evitar la caída del cielo por la espera de que la relación secreta, terminé de serlo y así se prive de dolor y silencio. A continuación vuelve a aparecer la frase “se nos cae el cielo de esperar” y finaliza con la palabra clandestino, la cual cierra el círculo de lo que quiere referir el autor todo el tiempo, es decir, el asunto primordial de la canción y hacia donde desembocan todos los enunciados: el comienzo de una relación libre y abierta.

---

<sup>226</sup> Es una figura de repetición que da la igualdad de los sonidos finales de palabras que encierran enunciados consecutivos.

<sup>227</sup> La epifora es la figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al final de enunciados consecutivos.

La cuarta estrofa inicia con una personificación<sup>228</sup>: El universo conspiró, con esta frase el autor da a entender que el amor se ha consumado ilícitamente, y se refiere al amor carnal, a acciones eróticas. Marca una modificación, hay un cambio en lo que hasta entonces era el amor que no podía consumarse y en seguida utiliza la frase “Inevitable corazón” cuya construcción está hecha en voz pasiva para hacer que los sonidos coordinen. Al decir: “el universo conspiró” se refiere a una fuerza incontrolable que favoreció algo que yo no podía evitarse, “inevitable corazón”, que en este caso es consumir el amor que el autor siente por la persona que ya tiene un compromiso de carácter amoroso.

A continuación, se hace énfasis en la relación clandestina que ahora existe con una construcción en voz pasiva y con la utilización de la elipsis al faltar el verbo *estar*, junto al sustantivo amor, un asíndeton<sup>229</sup> porque elimina los nexos entre “clandestino” y “eterno”. Seguidamente contrapone la idea con una conjunción adversativa pero, haciendo uso de una hipérbole declara que le duele no gritar, siendo que el dolor no puede sentirse por no gritar, puesto que no es un estímulo que procuraría tal respuesta, es decir, que tiene lugar en la mente, es no gritar el nombre de la persona que ama libremente. En sí, lo que genera disgusto al emisor es no poder demostrar libremente que sostiene una relación con quien ama, pues su amante ya tiene pareja y deben ser discretos para continuar sin que esa otra persona se entere.

Posteriormente, el emisor afirma soñar lo que puede ser sinónimo de fantasear con la persona que ama en acciones eróticas, para lo que usa el eufemismo piel con piel, lo que connota desnudez. “Ahogado en besos y risas”, refiere que son muchos en cantidad, y que en dicha acción, el emisor se siente asfixiado debido a la cantidad de besos y risas. Luego de esto, continúa con la descripción alegórica<sup>230</sup> de las relaciones sexuales, al mencionar el verbo hundir, puede tratarse del coito, pues mencionar el calor refiere el mismo rasgo

---

<sup>228</sup> Le atribuye a un objeto inanimado características de una persona.

<sup>229</sup> Figura que omite la conjunción.

<sup>230</sup> Esta figura representa un concepto o idea mediante formas de objetos cotidianos, personas o animales.

semántico de manera que cada segmento de discurso, y cada segmento se remodela por la conceptualización de los siguientes segmentos.

En la segunda parte, la acción “fingir” recae en los versos “llorando en silencio” y “temblando en tu ausencia”, ya que ambas acciones suceden mientras en secreto. Además, la segunda oración denota ansiedad por estar con la persona que el emisor ama y en ambos casos, éste finge estar muy bien. Por su parte, la siguiente estrofa mantiene una relación de sinonimia en tres de sus versos en los que utiliza la argumentación para convencer a la persona que ama de que abandone su relación amorosa previa y saque de la clandestinidad la relación que conlleva con el emisor, para esto, él argumenta: “sólo tú mantienes mi respiración”, que resulta ser una hipérbole.

El sustantivo aire es utilizado como eufemismo de la consumación del amor y en la siguiente estrofa se utiliza un sinónimo de esta palabra: viento que nuevamente hace referencia a la consumación del amor, en tal caso, el emisor dice que tenía un tiempo considerable esperando dicha realización. De hecho, nunca aclara cuánto tiempo ha esperado, pero se puede connotar que ha sido un tiempo considerable, al utilizar la frase hace tanto. Posteriormente hay una metáfora de segundo grado en la que se compara el “llanto del cielo” con la lluvia, y remite al lugar común “ya llovió”, el cual hace énfasis en los años que han transcurrido desde la espera.

Utiliza la figura leixaprén<sup>231</sup> repitiendo “hace tanto que yo”, pero la segunda vez que lo utiliza ya no hace referencia a la consumación del amor, sino a la decisión de la persona a la que ama, para que ésta decidiera consumir el amor con él. Termina el párrafo con una geminación, la repetición de “hay amor” tres veces, como exclamación. En la última estrofa, existen 3, figuras una de repetición: reduplicación que enfatiza la hipérbole “se nos cae todo el cielo”, que quiere exteriorizar la desesperación que siente el autor por esperar la consumación de su relación amorosa libremente.

---

<sup>231</sup> Esta figura repite los segundos versos de un par de estrofas como primeros de la siguiente.

Finalmente el autor repite dos versos de la estrofa seis, pidiendo a la persona que ama, que decida terminar con la otra relación y repite los versos con los que inició el último párrafo, a modo de explicar por qué se debe consumir su relación: porque “se nos cae todo el cielo” y finalmente le pide a la persona que ama, que reflexione y entienda la situación como estrategia para hacerla ceder ante los deseos del emisor.

## CONTEXTO

### Historia

El grupo maná nace en 1986, luego de reinventar el concepto de la agrupación, anteriormente llamada Sombrero verde cuyas interpretaciones se basaban en canciones de grupos consolidados como The Beatles, Led Zeppelin, Rolling Stones, The Police, entre otros. A cargo de las composiciones musicales de Maná se encuentra José Fernando Emilio Olvera Sierra, quien además es guitarrista y voz principal, por tanto, es en él donde se centra la atención del contexto musical.

### Datos biográficos

Fernando Olvera, como es conocido artísticamente, es originario de Puebla, México, nacido en 1959. Su infancia transcurrió durante el milagro mexicano, un ambiente despreocupado económicamente, pero de diversas revoluciones culturales y políticas generadas por el gobierno; entre ellos el movimiento de 1968 y una serie de acontecimientos que provocaron que la expresión de los jóvenes fuera canalizada hacia la música, sobre todo en el género rock.

Al inicio, dicho género fue visto como una amenaza para el gobierno mexicano, pues los jóvenes de todo el país comenzaron a reunirse con motivo de éste y el rock pasó a connotar catástrofe, el entonces presidente, Luis Echeverría, ordenó la supresión del género en las estaciones de radio, en la producción discográfica y en la contratación de conciertos de rock. A partir de estos acontecimientos, varias bandas desaparecen o cambian de género, la mayoría optó por la balada romántica mezclando el rock con géneros como el jazz y el soul.

### Poética personal del autor

Fernando Olvera desde los inicios de Maná, ha compuesto principalmente temas románticos, como lo demuestra su primer sencillo<sup>232</sup> “Rayando el sol”:

Rayando el sol, rayando por ti  
esta pena me duele, me quema sin tu amor  
no me has llamado estoy desesperado  
son muchas lunas las que te he llorado

El desamor es una de las temáticas más usuales en las composiciones de Maná y de los grupos comerciales en México, otra de sus canciones que lo refleja es “Buscándola”:

Me quedo yo parado en Baradero en la playa  
y en el sol mujeres, ron y las palmeras me  
quieren embaucar pero yo te extraño tanto  
que no te puedo olvidar y yo tengo que  
encontrarte, encontrarte a ti.

Los sentimientos que más expresa Olvera son: tristeza, soledad, dolor, deseo, entre otros, los desarrolla en sus canciones puesto que él piensa que “cuando una pena es compartida duele menos”. Los elementos anteriores son sememas que regularmente aparecen en sus composiciones y que contextualiza o ejemplifica con situaciones e historias. Un ejemplo de ello es “Hundido en un rincón”:

Te escribo en un rincón donde siempre me has tenido en soledad  
Hundido en un rincón entre polvo y el olvido  
Te dejo esta carta buscando fin a este dolor

Esa tendencia al desamor se repite en los discos “Cuando los ángeles lloran” (1995), “Sueños Líquidos” (1997), “Revolución de amor” (2002) y “Drama y luz” (2011). El autor agrega, además del tópico del amor, cierta ansiedad existencial que refleja al afirmar en varias de sus canciones, que “el mundo gira rápido”, ligado a esto, cabe mencionar la preocupación de la agrupación por el medio ambiente y su constante deterioro, lo cual reflejan en su segundo disco “¿Dónde jugarán los niños?”. Con respecto a éste último disco, Fernando Olvera se ha descrito a sí mismo como un “hippie renegado al que le importa la ecología y los problemas sociales y políticos de su país”:

---

<sup>232</sup> Tema musical que representará una producción discográfica en general dentro de las radios comerciales, con el objetivo de promocionarlo.



La tierra está a punto de partirse en dos  
 El cielo ya se ha roto, ya se ha roto el llanto gris  
 La mar vomita ríos de aceite sin cesar  
 Y hoy me pregunté después de tanta destrucción  
 ¿Dónde diablos jugarán los pobres Niños?

La semántica selecta por el compositor de este grupo tiene como constante el mar. Todas y cada una de las canciones de Maná, contienen al menos un semema que refiere dicho espacio. Esto se relaciona directamente con los lugares donde el emisor pasa sus vacaciones, su periodo de descanso y recreación: Puerto Vallarta y la isla de Yelapa en Jalisco. En su primer disco compone una canción llamada “Me voy al mar”, en la cual hace notar que el mar para él, es un lugar de paz, relajación y soledad:

Ya no puedo con tanta gente en la ciudad;  
 hay momentos que no se puede respirar, me voy al mar.

En el mayor de los casos, el mar sirve como una metáfora para referir acciones eróticas, sin embargo, el emisor también lo utiliza como el escenario de sus composiciones. La concepción que tiene Fernando Olvera sobre el agua es otro factor importante para explicar el por qué hace uso de los elementos del mar o de este mismo para crear sus composiciones: “el agua es el elemento vital con presencia contundente”:

Y del mar se enamoró y su cuerpo se enraizó  
 en el muelle. Sola... Sola en el olvido  
 Sola... Sola con su espíritu

La soledad, por otra parte, la concibe como un sinónimo de dolor:

como duele en todos lados,  
 como duelen sus caricias cuando ya se ha ido.  
 Como me duele la ausencia, como extraño su color de voz,  
 como falta su presencia en mi habitación.

Así, es posible describir la atmosfera que crea Olvera en sus composiciones: “una playa con arena unida al mar bajo el sol”, en ocasiones utiliza la fuerza del viento para darle dinámica a sus obras, otras veces puebla de seres extraordinarios dicho escenario, invita sirenas , otras veces recurre a los ángeles para que protagonicen historias. Todo en un entorno húmedo, pues para Olvera, el paraíso es Puerto Vallarta: “es la combinación de un mar y una

selva impresionantes, relajantes con lluvias increíbles, se siente como vibra la música entre aquellos paisajes”.<sup>233</sup>

Todos me llaman el pez Tiburón, el rey de los mares salados  
Todos me llaman el pez Tiburón, el rey el amante dotado

La religión y el amor siempre han sido dos conceptos que une:

Ay, amor tú eres mi religión. tú eres luz, tú eres mi sol.  
abre el corazón, abre el corazón. Hace tanto tiempo corazón,  
vivía en el dolor, en el olvido. ay, amor eres mi bendición, mi religión,

Una vez desglosado el análisis correspondiente a cada una de las canciones, es preciso dar paso al apunte de los hallazgos sobre el contenido del discurso amoroso en la canción popular y las características que lo hacen un control social sobre la mujer.

### 3.2.1. EL DISCURSO AMOROSO EN LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

En general, la canción de amor contiene una forma narrativa melodramática caracterizada por componentes conservadores reflejados en la divulgación de valores y en el carácter emocional de los elementos expuestos en ella que resultaron ser negativos en su mayoría: tristeza, nostalgia, soledad, miedo, celos, desamor, abandono, ansiedad, vacío existencial, posesividad, dolor, debilidad, locura, entre otros. El argumento central de esta narrativa comprende acciones de carácter moral que llevan a cabo los personajes inmersos en el discurso, por lo general esos personajes son yo, tú, él, ella y ello.

Cuando las acciones son negativas en una narrativa como esta, el personaje que las comete debe buscar el perdón, sin embargo, en la canción popular mexicana existen dos rasgos que impiden tal consumación: el machismo y el marianismo. En el primero, el hombre juzga a la mujer inferior a él y da por hecho que ella debe perdonarle por grande que sea su falta. El segundo complementa al primero, es un estereotipo que sigue la mujer en

---

<sup>233</sup> Entrevista a Maná- Drama y luz, para CNN. Revisada el 28 de abril de <http://www.youtube.com/watch?v=juSBvdCO274&feature=related>

donde se premia su sumisión y se alaba su capacidad para sacrificarse, por lo que ella misma suele indultar todos los fallos del hombre y no siente rencor por el abandono de su pareja.

Otra característica general contenida en la canción popular mexicana es la aparición del amor como una necesidad existencial; es visto como el medio principal para alcanzar la realización personal y darle sentido a la vida. Es un argumento constante que no pierde validez, pues la canción de amor es inactual y las historias inmersas en el discurso pueden suceder en cualquier momento sin importar la época, ya que el amor es parte de la naturaleza biológica del humano y aunque hay modificaciones en la manera de concebir las relaciones amorosas, el discurso se repite dándole a la mujer el papel antagónico y al hombre, la gloria del personaje principal.

Por otra parte, para describir las particularidades del discurso con mayor objetividad es necesario dividirlo de acuerdo al género bajo el cual está construido: en masculino y dirigido a una mujer, construido en femenino y dirigido a un hombre o en neutro dirigido hacia un ente del que no se sabe su sexo y se utilizan los pronombres yo, tú, ello o nosotros. Este último resultó el más utilizado en la canción popular, sin embargo, cada texto comparte una cosmovisión masculina o femenina de acuerdo a su autor; así, sólo una de estas cuatro fue escrita por una mujer: "Algo más".

El discurso amoroso de una canción escrita en neutro por una mujer comprende la exageración de la realidad, anteponiendo su seguridad, felicidad, satisfacción personal e incluso su vida, la cual sacrificaría sin pensarlo por la persona que ama, y está sobreentendido el lugar o la importancia que ocupa el amor en la vida de la autora, o al menos en el personaje creado para su canción. "Después de tu adiós", está escrita en neutro por un hombre, pero el discurso está interpretado por una mujer, en ésta, se repite el auto-sacrificio, la diferencia entre este discurso y el anterior radica en la etapa de la relación, mientras que en la primera se muestra el clímax, en la segunda se ve el desenlace.

Cuando la mujer termina su relación lo ha perdido todo y el escenario que se dibuja a sí misma es exageradamente negativo; es una secuencia lógica si se toma en cuenta que en el primer discurso “Algo más”, la autora declaraba que el amor era todo para ella. En este segundo, al perderlo, es obvio que la persona se siente vacía y no realizada. En la misma etapa de separación se encuentra la canción “Dime que me quieres”, escrita en masculino por un hombre que le canta a una mujer cuya pérdida le afecta, pero lejos de admitirlo, le ordena a la mujer que sea ella la que confiese necesitarlo; el hombre le pide prácticamente que ella le conteste el discurso contenido en la canción “Después de tu adiós”, en resumen que él es todo para ella y lo necesita igual que a la vida.

Así, la canción de amor conlleva roles interpretados por la mujer y el hombre, el segundo, por lo general se ve beneficiado, pues sus faltas morales son perdonadas y en algunos casos hasta festejadas, como es constante en el género banda. Por ejemplo, en la composición “Disponible para mí”, cuya construcción está hecha en masculino y se dirige a una mujer, el hombre tiene el papel de víctima a pesar de estar cometiendo adulterio y aún así, su amante es la culpable de seducir al hombre y obligarlo a cometer tal infracción.

También es muy socorrido por el hombre responsabilizar elementos fuera de su control como el destino, la vida, el universo, el amor, el tiempo, etc., de sus actos amorales y pasionales como es visto en la canción “Amor clandestino”, un discurso escrito en neutro para una mujer, cuyo autor es un hombre y por tanto la canción comparte la herencia cultural de tal sexo. Las propiedades de este discurso en el género pop es un texto con tendencias eróticas, disimuladas en menor medida que en el discurso femenino, aún así, es un rasgo que está amenizado por la utilización de eufemismos.

El amor en la canción popular puede servir como vocativo para nombrar a la persona amada, o puede participar como sujeto explícito de la misma; en tal situación se encuentra la canción “Amor amor”, construida en neutro para un público neutro, donde el amor es un dios al que se le pide asistencia relativa a la realización personal. De tal forma, que el amor, tanto para el hombre como

para la mujer, es un medio a través del cual se alcanza la realización personal obteniendo estabilidad emocional y la satisfacción de la necesidad sexual.

A grandes rasgos, fueron esos los elementos que componen el discurso amoroso en la canción popular de amor, en ellos se encontró la cosmovisión femenina y masculina de la relación amorosa: la forma en cómo debe llevarse a cabo dicha relación, los roles que cada uno debe jugar en ella, las posibles etapas por las que puede conducirse y la formación de estereotipos vigentes para el hombre y para la mujer. Todos estos componentes forman parte del acontecer cotidiano de las personas, sin embargo, no se debe perder de vista, que cada una de esas características cumplen una doble función: satisfacer una necesidad biológica del hombre y mantener la armonía social mediante la regulación de esos elementos.

### **3.2.2. EL CONTROL SOCIAL EN LA CANCIÓN POPULAR**

Una vez descrito el discurso amoroso, es preciso señalar las características que conforman un control social para la mujer y para esto es necesario comenzar con las generalidades, es decir, el dominio que atañe al público en general: en primer lugar se encuentra la censura del género rock por parte del gobierno mexicano<sup>234</sup>, ya que veía en dicho género una forma de movilización juvenil en su contra, esto provocó la proliferación del estilo pop en la música popular con un tema poco nocivo: el amor.

La historia de amor es un tema que atañe al humano en general, le mantiene pendiente de una de sus funciones biológicas más básicas que es el sexo, la forma de control sobre dicho tema es su censura, sobre todo en el discurso de la mujer, donde apenas asoman insinuaciones que connotan relaciones eróticas, mientras el discurso masculino es más abierto y utiliza figuras más obvias para referirlo, por ejemplo, en la canción “Algo más” (discurso en femenino) enuncia “que tus manos me enamoren”, mientras en

---

<sup>234</sup>En particular durante la gubernatura de Luis Echeverría Álvarez de 1970 a 1976.

“Amor clandestino” (discurso en masculino) dice “soy el viento sin destino que se cuele en tus faldas mi amor”. Así, la sexualidad de la mujer en la canción popular se encuentra reprimida.

El discurso de la mujer se limita a explicar lo mucho que significa su pareja para ella, de forma que sólo existe en función de la persona que está a su lado: mientras la tiene es dichosa y basa todas sus acciones y opciones en la relación que sostiene, cuando termina la relación, ella no se atribuye valor alguno; se describe a sí misma como una persona emocionalmente dependiente. Este argumento limita a la mujer haciéndole dudar sobre su capacidad para existir sin una persona a su lado y formándole la idea de que su vocación y única función es amar, esto dirige su motivación a buscar una relación amorosa para cumplir su papel.

El discurso masculino en la canción popular prepara a la mujer para corresponder las conductas machistas del hombre, es decir, aceptar que tiene menor valor frente a él, verse a sí misma como un objeto perteneciente a su pareja, estar dispuesta a perdonar las faltas del hombre por grandes que sean, sentir que se está realizando teniendo una persona a quien amar, entre otras. De tal forma que el control social consiste en la introducción del marianismo en la canción popular construida en femenino, en tal caso, el mensaje se basa en la obediencia de la mujer, su falta de rencor y su gran capacidad para ofrendarse por la persona que ama.

El control social como tal, en la canción popular de amor utiliza elementos como la fidelidad, el sentido de culpa y la fe para mantener obediente a la mujer: la fidelidad refuerza la posesividad del hombre sobre ella; la culpa es un sentimiento constante en la mujer ya que en el mayor de los casos el hombre es la víctima a pesar de que las faltas sean cometidas por él. Finalmente la fe, ese concepto abstracto tan amplio y complicado, hace a la mujer creer ciegamente en el éxito de la relación amorosa sobre todos los impedimentos, pensamiento que le permite sacrificarse y soportar situaciones extremas antes de abandonar y declararse incompetente para amar.

Finalmente, es preciso tomar en cuenta una de las características más importantes del discurso amoroso para ser parte de un control social: su abundante distribución en la radio comercial, producto de la censura por parte del Estado mexicano. Existen discursos diferentes, que le otorgan otro valor tanto a la mujer como al hombre, sin embargo, son la minoría y no tienen gran difusión en la radio comercial; en tal caso, las mujeres se encuentran expuestas en gran medida al discurso amoroso y a sus propiedades.

## **CONCLUSIONES**



Los que son demasiado perezosos para pensar por sí mismos y ser sus propios jueces, obedecen las leyes. Otros sienten sus propias leyes dentro de ellos mismos; éstas les prohíben cosas que cualquier hombre honesto haría cualquier día del año y les permiten otras cosas que suelen considerarse despreciables.

Cada persona debe pararse sobre sus propios pies.

– Herman Hesse –

Desde los inicios de la humanidad, el hombre ha luchado por ser civilizado, diferenciarse de los animales pensando en la herencia que podría dejar a su especie; tan agotadora ha sido su pugna que algunas veces olvida sus raíces en el reino animal y hace de la satisfacción de sus necesidades básicas un proceso regulado, confiriéndole normas, censuras, horarios, restricciones, roles, mitos, etc., y esto finalmente desemboca en la sospecha de que los procesos naturales del hombre son una total manipulación para seguir conformando esa *desnaturalización* del ser humano llamada sociedad.

El amor puede ser visto como un control social, a pesar de ser uno de los procesos biológicos más normales del hombre, una forma evolutiva dictada por la naturaleza para perpetuar la especie mediante reacciones químicas y físicas que, gracias al lenguaje, pueden nombrarse como enamoramiento. Tal ley de la naturaleza tiene un alcance ilimitado dirigible hacia cualquier fin que se quiera alcanzar, entre ellos la cohesión social, por ejemplo. Antes de la socialización, el amor podría ser visto tan natural como es en realidad, sin embargo, la sociedad consta de elites de poder que manipulan las conductas del hombre para su confort y el de la sociedad entera.

Desde esta posición, es posible afirmar que el discurso amoroso es una estrategia comunicativa en control social, la cual se vale de elementos como la construcción del mismo mediante retóricas y las características favorables de la radio para la emisión del mismo. En el primer caso, debe tomarse en cuenta la materia del discurso: el lenguaje, la condensación de memoria colectiva de un grupo histórico. Al igual que el lenguaje, el discurso amoroso también es parte de una memoria colectiva e histórica; pues va construyéndose mediante las corrientes del pensamiento vigentes y antiguas.

Durante el resplandor de la cultura Clásica, la concepción del amor estaba ligada a la sexualidad, manteniendo un carácter más natural; posteriormente durante la Edad Media, el discurso amoroso cobra la cualidad de control social gracias a la iglesia, la institución que reguló a la sociedad y, sobre todo, restringió las condiciones bajo las cuales se podía conceder una relación amorosa; ésta limitó las relaciones sexuales al único fin de la reproducción y creó el estereotipo marianista para la mujer.

La canción popular refleja la legitimación del rol femenino por parte de la iglesia, comparte una era de oscurantismo que aún pesa en la concepción de las féminas para sí mismas, ya que durante el análisis del discurso, se encontró que la mujer se describía a sí misma como un ente sin valor propio, esperanzada a la compañía de un hombre para existir y dispuesta a sacrificar todo por él. El perdón y el sacrificio son dos elementos popularizados por la religión cristiana y ambos se encuentran en la canción de amor, enfocados, en el mayor de los casos, de la mujer para el hombre. Otro tópico controlado es la expresión de la sexualidad, sobre todo en el discurso femenino.

Conforme el tiempo ha avanzado, diversas corrientes han nutrido al discurso amoroso, sin embargo, como se ha visto, hasta hoy en día, el control impuesto por la iglesia sigue siendo válido en la construcción de la canción de amor. Teniendo en cuenta la dominación que tuvo la iglesia durante la Edad Media, en todos los ámbitos de la humanidad, es posible argumentar que un discurso basado mayoritariamente en el cristianismo, la iglesia, mantiene un control sobre el discurso amoroso y por lo tanto, el mensaje contenido tiene la intención de regular a su consumidor.

El consumidor del discurso puede ser un hombre o una mujer, sin embargo, el contenido discursivo afecta en mayor medida a la segunda porque los textos construidos en masculino consisten en mantener controlada a la mujer obligándola a callar, a perdonar y no cometer faltas, a ser la parte antagónica aunque sea el hombre quien realice fechorías, a sentirse culpable e inferior, a sacrificarse por el bien de la relación, limitando sus expectativas personales a la conformación de una relación amorosa.

Hasta aquí es comprobable que el discurso amoroso funciona como un control social hacia la mujer, sin embargo, es necesario apuntar las características que lo hacen una estrategia comunicativa, es decir, una herramienta predeterminada para persuadir a su consumidor de seguir, consciente o inconscientemente, la dirección del discurso. Para esto es menester asentar que la canción es un discurso figurado erigido en recursos retóricos o figuras que le unen al plano de la literatura con el objetivo de conmover las pasiones y sentimientos del receptor.

Entre los recursos retóricos más auxiliados en las canciones analizadas con anterioridad, se encuentran las figuras que engloban al nivel fonológico como la onomatopeya cuya función es evocar imágenes mentales para captar el interés del receptor. En el siguiente nivel, el morfosintáctico, están figuras de construcción como la anáfora, la geminación, la reduplicación, concatenación, donde la repetición de palabras vincula y refuerza al discurso; se presenta el hipérbaton evocando al lenguaje utilizado en la poesía y le da ritmo a la composición; fue encontrada también la elipsis y el asíndeton, figuras imprescindibles para dotar de agilidad la comprensión del mensaje.

En el nivel semántico están las figuras de pensamiento, donde destacaron la enumeración que va creando una semántica para el discurso amoroso, la cual servirá como referente en el contexto del receptor; está la exclamación, sumamente utilizada para darle fuerza al reclamo, la suplica o la reafirmación de alguna idea anteriormente plantada; la hipérbole es muy importante en el discurso amoroso, pues le suma importancia, en alto grado, al amor, exagerando las causas, consecuencias y vivencias que giran en su entorno, por lo general alentando al receptor a conseguir una relación amorosa.

Casi con la misma importancia se encuentra la personificación, que atribuye características humanas a objetos inanimados para incrementar la persuasión, así, elementos que normalmente no podrían obligar a una persona a mantener una relación amorosa, por ejemplo, el silencio, la soledad, el mar, el sol, las estrellas, los ríos, etc., sirven como aliados de la persona que sí

quiere seguir con dicha relación y, al ser, tales elementos, entidades fuera del alcance de las personas, sus acciones adquieren mayor valor. Bajo este mismo fin es utilizado el símil y la metáfora, los cuales hacen una comparación entre un personaje con algún elemento de la naturaleza para glorificar o degradar su virtud y finalmente persuadir.

Una de las figuras que hace referencia directa al control social es el eufemismo, pues intercambia una expresión, que podría considerarse de mal gusto o que implique un tema tabú, por otra más aceptable. Esta figura está presente en la censura de las relaciones sexuales tanto en el discurso masculino como el femenino. A pesar de haber diferencias en la construcción del discurso de acuerdo al género, los recursos retóricos en general, sirven para componer un segundo significado al mensaje, hacerlo atractivo y recordable.

Aún con las propiedades anteriores que hace del discurso amoroso un mensaje persuasivo, éste necesita un medio de difusión y se completa perfectamente con la radio, el medio que trabaja por excelencia con la connotación de las palabras, es decir, la imagen mental. La radio es un medio auditivo, ignora los textos y las imágenes visuales, trabaja en el medio donde la estructura ideológica social cobra sentido: en la mente. Y es gracias a esto que el mensaje puede llegar fácilmente al receptor que no sabe leer o carece de la vista; para que el discurso sea conocido, al receptor le basta con entender el idioma del emisor.

Otro factor que asiste a la radio es su portabilidad, su capacidad para viajar a todas partes en diminutos dispositivos receptores que convierten a la canción de amor, y la canción en general, en un elemento personal. Sin embargo, esas son sus ventajas para transmitir el mensaje, pero también coopera en la inserción del control social a través de su programación, la cual es regulada por las elites de poder. En el caso particular de México, durante el sexenio de 1970 a 1976, el presidente Luis Echeverría Álvarez hizo proliferar al género pop y posteriormente al género banda en la programación radiofónica

como una medida anti levantamientos por parte de los jóvenes que se manifestaban, mediante el rock, contra la represión del gobierno<sup>235</sup>.

Así, se tiene que el control social hacia la mujer en la canción popular de amor está presente en el discurso, en su construcción persuasiva repleta de elementos retóricos; en la repartición de roles sociales que crea el argumento y en la programación radiofónica regulada por las instituciones que rigen a la sociedad. En forma, el discurso amoroso en la radio es una estrategia comunicativa en control social sobre la mujer, pues los elementos que lo conforman y transmiten, al ser analizados, resultaron tener una tendencia a la censura y a la regulación para ser transmitidos masivamente.

Ya se ha confirmado que el discurso amoroso es un control social para la mujer, sin embargo, el que funcione como tal depende en gran medida de las experiencias que conforman la estructura del pensamiento de cada individuo: su cosmovisión, experiencias vividas, su contexto cultural, social e histórico; porque el mensaje es difundido para el público en general, pero el receptor tiene la opción de ignorarlo o apropiarse de él, y muchas son las alternativas que existen entre la apropiación y el rechazo, cada una depende de la cosmovisión de la mujer a la que le sea presentado el discurso amoroso, puesto que el discurso es una condición comunicacional para la convivencia social, no una imposición.

---

<sup>235</sup> Como se había referido anteriormente, durante el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez de 1970 a 1976.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aristóteles. *Arte poética, arte retórica*. Editorial Porrúa, México, 2005, 378 págs.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Editorial Paidós, España, 1971, 224 págs.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1966, 229 págs.
- Barthes, Roland. *Cómo Vivir Juntos*. Siglo veintiuno editores Argentina, México, 2003, 254 págs.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Editorial Siglo XXI, México, 1982, 264 págs.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires México, 1986, 229 págs.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Universidad nacional autónoma de México, 1989, 196 págs.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, S.A., México, 1995, 510 págs.
- Cárdenas Cabello, Fernando. *El discurso de género en la música popular mexicana: "Del te solté la rienda al te quedó grande la yegua"*. México D.F., 2005, 120 págs. Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Castillo Velasco, Nubia. *¿Y todo para qué?... Para conocer la otra cara de lo grupero*. 2007, 145 págs. Trabajo de grado (Licenciatura en comunicación) Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán.
- Cervantes Márquez, A. *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Cholula, Puebla, 2004, 185 págs. Trabajo de grado (Licenciatura en ciencias de la comunicación). Universidad de las Américas Puebla. Escuela de Ciencias Sociales. Departamento de Ciencias de la Comunicación.
- Choza, Jacinto y P. Wolny, Witold, (coords.). *Infieles y bárbaros en las tres culturas*. Fondo editorial de la fundación San Pablo Andalucía CEU, España, año 2000, 138 págs.
- Comte, Auguste. *La Filosofía Positiva, Proemio, Estudio, Introductivo, Selección y análisis de los textos por Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, México, 1990, 304 págs.
- Copland, Aaron. *Como escuchar la música*. Fondo de cultura económica, México, 1975, 218 págs.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Editorial Gedisa, España, 1997, 198 págs.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Editorial Paidós comunicación 125, Barcelona, 2001, 287 págs.

De Saussure Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Editorial Fontamara, México, D.F., 2010, 336 págs.

De Fleur, Melvin L. y Ball-Rokeach, Sandra J.. *Teoría de la comunicación de masas*. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, México, 1994, 464 págs.

Deyries, Bernard, et al. *Historia de la música en comics*. Circulo de lectores S.A., Barcelona, 1985, 120 págs.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Editorial México siglo XXI, México, 1978, 421 págs.

Ferrer, Eulalio. La publicidad. Textos y conceptos. Editorial Trillas, México, 1992, 294 págs.

Foucault, Michel. La arqueología del saber. Siglo XXI editores. México, España, Argentina, Colombia, 1987, 335 págs.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Editorial Alianza, Madrid, 1970, 241 págs.

Freud, Sigmund. *El yo y el ello*. Editorial Alianza, Madrid, 1973, 220 págs.

Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Editorial Alianza, Madrid, 1973, 486 págs.

Fromm, Erich. *El arte de amar*. Paidos, México, Buenos Aires, Barcelona, 2001, 128 págs.

Fromm, Erich. *Psicología de la sociedad contemporánea*. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires, 1964, 309 págs.

Gómez Lende, Sebastián. *Más allá del funcionalismo y el estructuralismo. Por una nueva teoría del proceso de diferenciación regional*, Vol. 48, octubre de 2006, 240 págs.

Gonzalez Blackaller, Ciro E.. Síntesis de historia universal. Editorial Herrero S.A., México, 1972, 344 págs.

Gubern, Román. *El eros electrónico*. Editorial Taurus, México, 2007, pág. 225.

Gutiérrez Cham, Gerardo. Análisis del discurso: El conflicto de Chiapas en el diario "El País" (la imagen de los indígenas y del líder del movimiento zapatista, 3 de enero a 29 de febrero de 1994). Madrid, 1998, 602 págs., trabajo de grado (Doctor en filosofía y letras). Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lógica, Lingüística, Lenguas Modernas y Filosofía de La Ciencia.

Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Siglo XXI editores, s.a. de c.v., México, 1982, 690 págs.

Illouz, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz editores, Buenos Aires, 2009, 413 págs.

Íñiguez Rueda, Lupicinio. *Análisis del discurso, manual para las ciencias sociales*. Editorial UOC, Barcelona, 2006, 340 págs.



Jay Grout, Donald y Palisca Claude. *Historia de la música occidental, 1*. Alianza Editorial, España, 2001, 518 págs.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1977, 120 págs.

Martinez Ojeda, Betty. *Homo digitalis. Etnografía de la cibercultura*. Unidandes – Cesó, Bogotá D.C., Colombia, 2006, 92 págs.

Matterlart, Armand, et. Al. *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*. El Cid Editor, Argentina-Venezuela, 1976, 307 págs.

McLuham, Marshall. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. Editorial Diana, México, 1989, 444 págs.

McLuhan Marshall y Powers B. R. *La aldea global*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1993, 203 págs.

Miguel Abelardo Camacho Ocampo y Arturo Quiroz Ruiz. Proyecto de reestructuración de las barras programáticas de las estaciones de radio XELQ, XEATM y XELY, pertenecientes a la cadena rasa en Morelia, Michoacán. México D.F., 1998, 140 págs. Trabajo de grado (Licenciado en Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Morales Escobar, Alfonso. Una relación perversa. Conflictos, negociaciones y acuerdos entre gobierno y radiodifusores en México (1923-2003). México D.F., 2008, 152 págs. Trabajo de grado (Maestro en comunicación). Universidad Autónoma de México. Facultad de ciencias políticas y sociales. Programa de posgrado en ciencias políticas y sociales.

Muñoz Conde, Francisco. *Derecho penal y control social*. Fundación universitaria de Jerez, España, 1985, 510 págs.

Platón. *Diálogos: La república o de lo justo, Fedro o del amor, Timeo o de la naturaleza, Critias o de la Atlántida, El sofista o del ser*. Editorial Porrúa, México, 2007, 464 págs.

Ramírez González, María Esther. La voz y el mensaje: Acercamiento a una experiencia radiofónica. 2006, 215 págs. Trabajo de grado (Periodismo y comunicación colectiva). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Reynoso, Carlos. *Antropología de la música. De los géneros triviales a la globalización. Volumen 1: Teorías de la simplicidad*. Editorial SB, Buenos Aires, 2006, 288 págs.

Romanillo Evaristo, Claudia Belén Venecia. ¡Venga la siguiente rola! La programación musical en la radio comercial de la banda FM de la Ciudad de México: El top 40. México, 2008, 125 págs. Trabajo de grado (Ciencias de la comunicación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Swadesh, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. Editorial Fondo de cultura económica, México, 1984, 227 pag.

Thion, Serge, Levi Strauss, Claude, Barthés, Roland y Godelier, Maurice. *Aproximación al estructuralismo*. Editorial Galerna, Argentina, 1967, 516 págs.

Trejo Hernández, Irene Emilia. *Los tiempos oficiales en radio y televisión*. 2009, 125h. Trabajo de grado (Derecho). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Derecho. División de estudios de posgrado.

Torres Montalvo, Herculano A., et al. *Literatura hispanomexicana*. Editorial herrero, S.A., México, 1972, 532 págs.

Van Dijk, Teun A. *El discurso como interacción social, estudios del discurso: introducción multidisciplinaria volumen 2*. Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2000, 512 págs.

Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Editorial Siglo veintiuno editores, México D.F., 2007, 206 págs.

Van Dijk, Teun A.. *La ciencia del texto: Un enfoque interdisciplinario*. Paidós Comunicación. Barcelona, España, 1983, 309 págs.

Van Dijk, Teun A. *La noticia como discurso*. Comprensión, estructura y producción de la información. Paidós comunicación. Buenos Aires, 1990, 285 págs.

Van Dijk, Teun A.. *Texto y contexto*. (Semántica y pragmática del discurso). Ediciones catedra, Madrid, 1980, 258 págs.

Vázquez Mota, Josefina. *Dios mío, hazme viuda por favor*. Editorial panorama, México D.F., 1999, 152 págs.

Velasco Martínez, Rubén Fernando. XEQK La radio de los ciudadanos: propuesta de barra programática. Ciudad Universitaria, 2008, 180 págs. Trabajo de grado (Licenciado en ciencias de la comunicación especialidad en producción). Universidad Nacional Autónoma de México.

Wayne, W. Dyer. *Tus zonas erróneas*. Debolsillo, México, 2007, 232 págs.

## Fuentes electrónicas

Alonso, Luis Enrique y Fernández Rodríguez, Carlos Jesús. *Roland Barthes y el análisis del discurso*. Recuperado el 4 de enero de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2216537>

Belmonte Martínez, Carlos. *Emociones y cerebro*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.rac.es/ficheros/doc/00472.pdf>.

Benavides B., Jorge E. (2008). Una aproximación interdisciplinaria del análisis crítico del discurso (ADC) al estudio de la historia. *Rhec*. Núm. 11. Recuperado el 3 de enero de 2012 de [http://www.udenar.edu.co/rudecolombia/files/r11\\_9.pdf](http://www.udenar.edu.co/rudecolombia/files/r11_9.pdf)

Bisquerra Alzina, Rafael. *Educación emocional y lengua*. Recuperado el 25 de octubre de 2011 de <http://www.encuentro-practico.com/pdf08/bisquerra.pdf>

Carbonell, C.-O.. *La historiografía. Renacimiento y clasismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://www.mcgraw-hill.es/bcv/guide/capitulo/8448169506.pdf>

Camila. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://www.camila.tv/mx/biograf%C3%AD>

Castello, Paula y Tordini, Ximena. *El cantar de las hormigas. Producción periodística en las radios comunitarias*. Recuperado el 2 de noviembre de 2011 de [http://www.amarc.org/documents/manuals/Cantar\\_Hormigas\\_PeriodismoenRC.pdf](http://www.amarc.org/documents/manuals/Cantar_Hormigas_PeriodismoenRC.pdf)

Catalá, Josep M.. *Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen*. Recuperado de 4 de enero de 2012 de [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/24\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/24_esp.pdf)

Castro R., Libia Brenda. El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales. *Revista unam.mx*, núm11. Recuperado el 22 de octubre de 2011 de <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/int92.htm>

Charles, Mercedes. *Los medios de comunicación en la construcción de la cultura de los jóvenes*. Recuperado el 25 de octubre de 2010 de [http://www.dialogosfelafacs.net/dialo\\_gos\\_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialo_gos_epoca/pdf/25-03MercedesCharles.pdf)

Chóliz, Mariano. *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.uv.es/choliz/Proceso%20emocional.pdf>

Corona Berkin, Sarah y Rodríguez Morales, Zeyda. *El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas*. Recuperado el 7 de octubre de 2010 de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/espinal/espinalpdf/Espiral17/49-70.pdf>

De la Peza, María del Carmen. De la canción de amor a la retórica de lo amoroso: La construcción de la memoria colectiva (1996). *Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Núm. 003. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600305.pdf>

De la Peza C. Ma. del Carmen. *La especificidad de la canción de amor como poesía oral y espectáculo en vivo*. Recuperado el 25 de octubre de 2010 de [http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27\\_1996/141-160.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/27_1996/141-160.pdf)

De la Riva, Cesar Real. *Genealogía de la canción desesperada de amor*. Recuperado el 17 de noviembre de 2011 de <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI8181110229A.PDF>

Del Pilar Martínez, María y Herrera, Susana. *Qué son los géneros radiofónicos y por qué deberían importarnos*. Recuperado el [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/10835/1/herrera\\_global\\_media\\_journal\\_2005.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/10835/1/herrera_global_media_journal_2005.pdf)

Dreyfus, Hubert L. y Rabinow, Paul. *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, págs. Fernández Poncela, Anna. M.. Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica. Recuperado el 26 de noviembre de 2011 de <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99133/147009>

González-Serna Sánchez, José Ma.. *Introducción a la historia de la literatura*. Recuperado el 25 de octubre de 2011 de <http://www.auladeletras.net/material/lituni01.pdf>

Grimal, Pierre. *El amor y lo sagrado*. Recuperado el 14 de octubre de 2011 de <http://www.con-versiones.com/nota0378.htm>

IBOPE AGB México. Anuario 2009-2010 Audiencias y Medios en México Febrero, 2010. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <https://www.ibopeagb.com.mx/biblioteca/anuario.php>

IBOPE AGB México. En los medios, ¿Sabes cuánta audiencia tienen las estaciones de música clásica?. Recuperado el 1 de diciembre de 2011 de [https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios\\_1.php](https://www.ibopeagb.com.mx/medios/enlosmedios_1.php)

Knights, Vanessa. El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana. Recuperado el 19 de noviembre de 2011 de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Knights.pdf>

Lancaster University. Departamento de lingüística y del idioma inglés. Recuperado el 3 de enero de 2012 de <http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/265>

La original banda el limón. *Historia*. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://www.laoriginalbandaellimon.com.mx/historia.php>

La quinta estación. *Sobre mí*. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://www.youtube.com/laquintaestacion>

Leading Media Knowledge Media Performance 2009. Presentación del Anuario IBOPE AGB México. Recuperado el 30 de noviembre de 2011 de <https://www.ibopeagb.com.mx/medios/boletines.php>

López Vigil, José Ignacio. *Manual urgente para radialistas apasionados*. Recuperado el 1 de abril de 2009 de <http://documentos.amarcuruguay.org/ManualUrgenteRadialistas.pdf>

Maingueneau, Dominique. *Términos clave del análisis del discurso*. Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 2003, 111 págs.

Maldonado, Wenceslao. Entre Afrodita y Eros. *Deseo, amor y sexo en la poesía de Grecia y Roma*. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de

<http://images.milcris.multiply.com/attachment/0/R4Ys4woKCE8AAGNNIM81/Wenceslao%20Maldonado%20-%20Entre%20Afrodita%20y%20Eros.pdf?nmid=76978555>

Mana. Biografía. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://www.mana.com.mx/>

Maslow, Abraham H.. *Teoría de la motivación humana*. Recuperado el 7 de octubre de 2011 de <http://www.blauconsulting.com/articulos/teoriadelamotivacionhumana.pdf>

Meersohn, Cynthia (2005). Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de discurso. *Cinta de Moebio*. Núm. 24. Recuperado el 2 de enero de 2012 de [http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/101/Resumenes/10102406\\_Resumen\\_1.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/101/Resumenes/10102406_Resumen_1.pdf)

Mejía Barquera, Fernando. *Historia mínima de la radio mexicana*. Recuperado el 29 de noviembre de 2011 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/fmb/foromex/historiarad.htm>

Molina Reguilón, Ana. *Sexo y amor en la Edad Media*. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de <http://www.templemexico.org/sexo%20y%20amor%20en%20la%20edad%20media.pdf>

Monimbo, Nueva Nicaragua. *Afrodita: la diosa del amor*. Edición 515. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de <http://www.monimbo.us/files/AFRODITA.pdf>

Moreno, Elsa (2005). Las “radios” y los modelos de programación radiofónica. *Comunicación y sociedad*. Núm. 1. Recuperado el 26 de noviembre de 2011 de [http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=65](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=65)

Moreno Peral, Isaac (2006). La radio y la tecnología: breve historia y perspectivas. *Prensa/Radio/TV. Medios de comunicación y tecnología*. Núm 158. Recuperado el 23 de noviembre de 2011 de [http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la\\_radio\\_y\\_la\\_tecnologia\\_0503931a.pdf](http://www.coit.es/foro/pub/ficheros/la_radio_y_la_tecnologia_0503931a.pdf)

Muratalla, Benjamín. *El machismo en la música tradicional de la Costa Chica de México y su difusión masiva en el disco compacto pirata: un factor que constriñe la diversidad cultural en la región*. Recuperado el 17 de noviembre de 2011 de [http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/182\\_muratalla.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/182_muratalla.pdf)

Navia Antezana, Cecilia. *El análisis del discurso de Foucault*. Recuperada el 4 de enero de 2012 de [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2293007](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2293007)

Onetti, Julio César. *El tango y su temática*. Recuperado el 18 de noviembre de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/6887257/Julio-Cesar-Onetti-El-Tango-y-su-Tematica-libro>

Osset Martín, Javier. *Arte contemporáneo. Romanticismo y realismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://www.educahistoria.com/javierosset/documentos/Romanticismo%20y%20Realismo.pdf>

Palomo-Lamarca, Antonio. *Heterodoxia como una forma de control social*. Recuperado el 28 de octubre de 2010 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/palomo.pdf>

Pérez Nieto, Miguel Ángel et. al. (2008). Aproximaciones a la emoción de ira: de la conceptualización a la intervención psicológica. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*. Núm. 28. Recuperado el 6 de octubre de 2011 de <http://reme.uji.es/articulos/numero28/article6/article6.pdf>

Petit Torres, Elsa Emilia (2003) . El cambio tecnológico en el modelo de producción radial. *Opción*. Núm. 40. Recuperado el 22 de noviembre de 2011 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2475674>

Quesada, Javier. *La música de fondo. Desde Hohann Scheln hasta Brian Eno*. Recuperado el 26 de octubre de 2011 de <http://www.studioplato.com/lmf.pdf>

Revilla Basurto, Mario A. (2008). Representaciones de género: Una mirada (más bien) conservadora. *Revistas científicas complutenses. Mediaciones sociales*. Núm. 3. Recuperado el 29 de octubre de 2010 de <http://revistas.ucm.es/inf/19890494/articulos/MESO0808220199A.PDF>

Rionda, Luis Miguel. *Del estructuralismo a la antropología simbólica: un acercamiento a Leach, Schneider y Geertz*. Recuperado el 8 de diciembre de 2011 de <http://luis.rionda.net/wiki/images/a/a6/As.pdf>

Rodero, Emma. ¿Veo cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes en el oyente. Recuperado el 21 de noviembre de 2011 de [http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/63_esp.pdf)

Rodríguez Montiel, Elizabeth (2009). *El fenómeno histórico de la radio en México, una mirada sociotécnica. Razón y palabra*. Núm. 69. Recuperado el 28 de noviembre de <http://www.razonypalabra.org.mx/Rodriguez...pdf>

Romero, Ana y Domenech, Lourdes. *Materiales de lengua y literatura. El romanticismo*. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de [http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA\\_LITERATURA/LARRA/f\\_1arra\\_romanticismo\\_caracteristicas.pdf](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_1arra_romanticismo_caracteristicas.pdf)

Reik. Biografía. Recuperado el 10 de enero de 2012 de <http://reik.tv/home.php>

Rosal, Ramón. *Por qué y para qué surgió el movimiento de la psicología humanista*. Recuperado el 12 de octubre de 2011 de [http://www.instfromm.org/doc/1.1.1\\_doc\\_ph.pdf](http://www.instfromm.org/doc/1.1.1_doc_ph.pdf)

Sabaj Meruane, Omar. *Tipos lingüísticos de análisis del discurso (AD) o un intento preliminar para un orden en el caos*. Recuperado el 28 de diciembre de 2011 de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832008000200007&script=sci_arttext)

Sandoval, Luis. *El amor en los medios de comunicación*. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de <http://www.nombrefalso.com.ar/el-amor-en-los-medios-de-comunicacion/?format=pdf>

Satriano, Cecilia Raquel y Moscoloni, Nora. Importancia del análisis textual como herramienta para el análisis del discurso. Aplicación en una investigación acerca de los abandonos del tratamiento en pacientes drogodependientes. Recuperado el 9 de diciembre de 2011 de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/09/satriano.htm>

Tedesco, Marcelo (2009, 11 de marzo). *¡Necesito!, necesito... ¿necesito?*. El universal. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de [http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle7152.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle7152.html)

Tenorio Santos, Iván. *La nueva radio. Manual completo del radiofonista moderno*. Editorial Marcombo, S.A., España, pág. 26

Terra Networks. *Biografía de El recodo*. Recuperado el 8 de enero de 2012 de [http://www.terra.com/musica/noticias/biografia\\_de\\_el\\_recodo/oci61953](http://www.terra.com/musica/noticias/biografia_de_el_recodo/oci61953)

Valdearcos, Enrique (2007). *El renacimiento italiano del siglo XVI*. Clio Núm. 33. Recuperado el 19 de octubre de 2011 de <http://clio.rediris.es/n33/n33/arte/14RenaXVI.pdf>

Van Dijk, Teun. A.. *Discurso, poder y cognición social*. Recuperado el 17 de septiembre de 2011 de <http://www.discursos.org/Art/Discurso,%20poder%20y%20cognici%F3n%20social.pdf>

Vergara Quintero, María del Carmen, et al (2009). Consumo de medios masivos de comunicación en estudiantes universitarios de Manizales. *Hacia la Promoción de la Salud*. Núm. 1. Recuperado el 3 de agosto de 2011 de [http://promocionsalud.ucaldas.edu.co/downloads/REVISTAS14\\_9.pdf](http://promocionsalud.ucaldas.edu.co/downloads/REVISTAS14_9.pdf)

Vargas Alonso, Francisco M. *La música en el ejército Vasco (1936-1937)*. Recuperado el 16 de noviembre de 2011 de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/17/17233264.pdf>

Vila Redondo, Germán Ariel. *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Recuperado el 16 de noviembre de 2011 de [http://www.utpl.edu.ec/portaichiquitano/images/stories/bibliotecas/archivo\\_interno/mision\\_n\\_america/lamisionenamerica\\_ariel\\_german\\_vila\\_redondo\\_musica.pdf](http://www.utpl.edu.ec/portaichiquitano/images/stories/bibliotecas/archivo_interno/mision_n_america/lamisionenamerica_ariel_german_vila_redondo_musica.pdf)

Yela, Carlos. *Del amor adictivo*. Universidad complutense de Madrid. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de <http://www.institutospiral.com/cursosyseminarios/encuentros/resumenes/Carlos%20Yela.pdf>