

**Lenguajes poéticos y musicales
del siglo XX en Latinoamérica**

Bolero, tango, bossa nova
y nueva canción

**Lenguajes poéticos y musicales
del siglo XX en Latinoamérica**
Bolero, tango, bossa nova
y nueva canción

Jorge Arturo Chamorro Escalante
COORDINADOR



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura

Universidad de Guadalajara

Mtro. Carlos Jorge Briseño Torres / *Rector General*

Mtro. Gabriel Torres Espinoza / *Vicerrector Ejecutivo*

Lic. José Alfredo Peña Ramos / *Secretario General*

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Mario Alberto Orozco Abundis / *Rector*

Dr. Francisco J. González Madariaga / *Secretario Académico*

Mtro. Ernesto Flores Gallo / *Secretario Administrativo*

Mtro. Carlos Correa Ceseña / *Director de la División de Artes y Humanidades*

Cuerpo Académico de Cultura, Arte y Comunicación

Consejo Editorial 2007-2010

Rodolfo Sánchez Gómez / *Diseño de portada y diagramación*

Lenguajes poéticos y musicales del siglo XX en Latinoamérica.

Bolero, tango, bossa nova y nueva canción

DR © 2007 Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Calzada Independencia Norte s/n

Huentitán El Bajo, CP 44250.

Guadalajara, Jalisco, México.



ISBN 978-970-27-1387-6

Impreso y hecho en México Printed and made in Mexico

Contenido

Presentación	7
Capítulo I. En el lenguaje del bolero	
La mujer y el bolero en México: Consuelo Velázquez (1920-2005) <i>María Enriqueta Morales de la Mora</i>	13
La serenata en Guadalajara: un espacio para el bolero <i>María Enriqueta Morales de la Mora</i>	25
Capítulo II. En el lenguaje del bossa nova	
La contribución armónica de Antonio Carlos Jobim al bossa nova <i>Jorge Martínez Zapata</i>	41
Capítulo III. En el lenguaje del tango	
Antecedentes históricos del tango y la milonga en Argentina <i>Alejandro Mércuri</i>	49
Tango de Carlos Saura <i>Carmen V. Vidaurre Arenas</i>	57
<i>Por una cabeza</i> : intertextualización y procesos de codificación en textos cinematográficos <i>Juan Carlos González Vidal</i>	71
Capítulo IV. En el lenguaje de la nueva canción	
La nueva canción mexicana: dos décadas entre la protesta popular y la ideología de la nueva actitud <i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>	89

Presentación

En este texto damos continuidad a la propuesta inicial que en 2003 concebimos como el I Encuentro Académico del Bolero, con un profundo espíritu latinoamericanista, y el cual formó parte del II Seminario de Musicología y Etnomusicología celebrado en el Departamento de Música del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara. En este evento se trató un tema polémico y apasionante, el bolero, género que a los académicos entonces reunidos les tocó discutir desde los enfoques musical, literario, fílmico, etnográfico, histórico y social. Los trabajos de dicho encuentro se publicaron en 2005 en un volumen titulado *El bolero: historia musical, estructura y discursos performativos*.

En aquella ocasión, coincidimos en que son pocas las oportunidades para exponer la importancia de los géneros de la música popular latinoamericana, especialmente de aquellos que forman parte de importantes tradiciones literarias y musicales que comparten contenidos sociales y humanos, por ello concluimos en que valdría la pena reunirnos para observar el cruce de caminos entre el bolero, el tango, el bossa nova y la nueva canción. Esto nos permitió recordar que desde la obra de Mijail Bajtín *La imaginación dialógica* aprendimos a reconocer la *heteroglosa*, concepto aplicado al estudio del arte verbal que atiende a la diversidad en el lenguaje, el cual se ramifica por su sonido pero comparte elementos de significado.

El presente volumen aborda nuevas consideraciones desde perspectivas diversas, pero con una sola orientación: el sentimiento latinoamericano. El apartado “En el lenguaje del bolero” ofrece importantes contribuciones desde la etnomusicología urbana, en la reflexión de María Enriqueta Morales de la Mora, maestra en ciencias musicales, quien además de ofrecer un homenaje a

la compositora jalisciense Consuelito Velázquez, nos expone una valiosa contribución sobre la serenata y el bolero en Guadalajara.

En el capítulo “En el enguaje del bossa nova”, Jorge Martínez Zapata, prestigiado pianista y jazzista potosino, maestro de armonía y autor del primer método de jazz en lengua castellana publicado en México, abunda sobre el análisis armónico en la obra del compositor brasileño Antonio Carlos Jobim.

“En el lenguaje del tango”, un dedicado joven argentino, Alejandro Mércuri, estudiante de la Universidad del Litoral en Santa Fe, quien aprovecha una beca de intercambio en nuestro centro universitario, indaga sobre los antecedentes del tango y la milonga. Así también los semiólogos Carmen V. Vidaurre y Juan Carlos González Vidal, del Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura de la Universidad de Guadalajara, nos ofrecen su profunda mirada al mundo de los significados del tango, en la literatura y en el mundo del cine.

Por último, en el capítulo “En el lenguaje de la nueva canción”, desde la etnomusicología urbana el doctor Jorge Arturo Chamorro Escalante aborda el tema de la nueva canción mexicana, entre la protesta popular y la ideología de la nueva actitud, tomando como punto de partida los conceptos de George Rudé y Vernon Lidke sobre protesta y movilización populares, además de los elementos de lo referencial en el lenguaje poético según Jakobson. En este apartado se reconoce tanto a los compositores mexicanos que dejaron una huella importante en México en las décadas de los setenta y ochenta, como a los compositores migrantes o descendientes de migrantes que se afiliaron a movimientos poéticos y musicales en pro de la conciencia de clase, lo que Américo Paredes denominó *greater Mexico*, el México más allá de las fronteras, en donde la lengua castellana tiene un papel importante como cultura expresiva.

Parecería un tanto ambicioso advertir que en este breve estudio se pretende abordar el análisis de cuatro géneros musicales aparentemente contrapuestos. El propósito de este volumen es dar continuidad al desarrollo de investigaciones sobre temas de la etnomusicología urbana. Sin duda, faltan muchas contribuciones por incluirse y diversos contextos por analizarse, sin embargo esto será materia de un nuevo volumen que permita actualizar los estudios urbanos de la cultura expresiva. Por ahora, en esta breve aproximación a los lenguajes poéticos y musicales del siglo XX, se llega a un acuerdo

en el que todos se reconocen como parte de una gran familia, Latinoamérica, y como miembros de dicha familia entendemos lo importante que es mantener vivo el espíritu de diálogo intercultural e intersocial. Esto, sin duda, es el camino a seguir para entender los significados compartidos, que entretejen las fibras más sensibles de la expresión popular: la música, las historias, los contextos, las ideologías y los sentimientos sociales.

Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura

Capítulo I

En el lenguaje del bolero

La mujer y el bolero en México: Consuelo Velázquez (1920-2005)

María Enriqueta Morales de la Mora

El bolero es un género musical perteneciente al gran complejo genérico de la canción, de esa canción popular que es portadora de pautas de imaginación, de ideología y de conducta; que tiene el valor de la sentimentalidad popular y sigue presente en la vida cotidiana de los mexicanos, como lo ha estado desde la segunda década del siglo xx.

Las aportaciones tanto de compositores como de intérpretes mexicanos a este género son invaluableles. Entre los grandes están el músico y poeta Agustín Lara, conocido y reconocido internacionalmente; Guty Cárdenas, Vicente Garrido, Álvaro Carrillo, Armando Manzanero, Pedro Vargas, Pedro Infante, Alfonso Ortiz Tirado, Emilio Tuero, Javier Solís y, últimamente, Luis Miguel, por mencionar algunos.

La ciudad de Guadalajara cuenta entre su patrimonio artístico con otros grandes compositores de boleros, como Gonzalo Curiel, autor de "Vereda tropical", "Incertidumbre", "Llévame" y "Dime" y Gabriel Ruiz, también tapatío, quien compuso "Amor, amor", "Mi corazón abrió la puerta", "Usted" y "Despierta", entre otros.

Si tomamos en cuenta el contexto histórico-social y la cultura machista de esa primera mitad del siglo pasado, podremos valorar mejor lo que significó para las mujeres adentrarse con decisión a un mundo musical dominado por los grandes compositores e intérpretes masculinos. Las únicas excepciones del género en la creación de canciones fueron las compositoras María Grever, María Luisa Basurto Ríos, Emma Elena Valdemar y Consuelo Velázquez.

María Grever (1885-1951) cosechó grandes éxitos tanto en México como en Estados Unidos, como sus bellísimas canciones "Te quiero, dijiste", "Cuando vuelva a tu lado", "A una ola", "Júrame" y "Alma mía", entre otras.

María Luisa Basurto Ríos (1914-1955), conocida en el medio artístico como María Alma, es autora de “Compréndeme”, su mayor éxito, “Tuya soy” y “Si fuera una cualquiera”.

Emma Elena Valdemar compuso un bolero muy conocido que ella tituló “Te seguiré amando”, pero que se hizo popular con el nombre de “Mil besos”, y fue muy conocido en Cuba y el resto de Latinoamérica, además de “Mucho corazón” y “Devuélveme el corazón”, por mencionar otros.

Consuelo Velázquez —de quien hablaré con más profundidad en este trabajo—, nacida en Ciudad Guzmán¹ (1920-2005) pero también considerada tapatía por haber vivido en nuestra ciudad desde muy pequeña, es autora de “Bésame mucho”, “Amar y vivir”, “Franqueza” y “Que seas feliz”, entre otras canciones.

Grandes intérpretes mexicanas de bolero

Jaime Rico Salazar² asegura que fue Ana María Fernández, en 1930, la primera voz femenina importante en la interpretación de boleros. Agustín Lara contó en su proceso artístico con intérpretes muy conocidas, como Amparo Montes, Elvira Ríos, Rebeca y Toña la Negra, cuyas voces graves impusieron un estilo *lariano* único.

Otras intérpretes destacadas en esta época de gran auge del bolero en México fueron Eva Garza, Ana María González, Chela Campos, Esmeralda, María Luisa y Avelina Landín, Chavela Durán y Marilú. En un apartado especial, destaco a las jaliscienses Lupita Palomera, María Victoria y las hermanas Águila.

La presente contribución quiere brindar un merecido homenaje a la mujer en la canción romántica, sobre todo a aquellas que incursionaron como compositoras de boleros o como intérpretes de este género tan popular y lleno de belleza y significados, en un contexto social inclinado a exaltar sólo las capacidades masculinas.

¹ Ciudad Guzmán, una de las ciudades más importantes de Jalisco, está situada al sur del estado, cerca de Guadalajara.

² Jaime Rico Salazar, *Cien Años de Boleros*, Centro de Estudios Musicales, Bogotá, 1988.

De manera especial hablaré de Consuelo Velázquez, quien murió a la edad de ochenta y cuatro años y que en su larga vida tuvo grandes logros personales y profesionales como pianista, como compositora y como líder, todo ello sin abandonar su papel de esposa y madre.

Consuelo Velázquez, pianista

La compositora jalisciense estudió piano con Ramón Serratos en Guadalajara y después en el Conservatorio Nacional de Música del Distrito Federal. Buscando un lugar en la música de concierto, se graduó como concertista en 1938. De sus cualidades como gran intérprete de Debussy dio cuenta la crítica musical, así como Claudio Arrau, uno de los más grandes pianistas del siglo XX, quien al escucharla ejecutar una pieza de Beethoven le dijo: “Señorita, sus cualidades pianísticas son brillantes”.

Su carrera de concertista clásica continuaría toda su vida, pero obtuvo popularidad por sus composiciones, que son de un romanticismo exquisito.

Consuelo Velázquez, compositora

En las primeras décadas del siglo pasado, la mayoría de las mujeres mexicanas estaba limitada a su rol de ama de casa, a los quehaceres domésticos y a la educación de los hijos. Sin embargo, en ciertos sectores de la sociedad, sobre todo en la llamada clase alta, existía la costumbre de que aprendieran a tocar el piano, como un “adorno” que resaltaba su feminidad, y recibían clases particulares en su domicilio. En este campo tenían posibilidades de crecimiento artístico individual, pero nunca de desarrollo profesional, ya que la única finalidad era lucir sus habilidades en reuniones familiares o impresionar a quienes formaban parte de su mismo círculo social.

Culturalmente, siempre era el hombre quien le cantaba a la mujer, en canciones románticas dirigidas a la belleza de unos ojos o al temblor de unos labios. Y aunque los sentimientos amorosos eran compartidos, había pocas mujeres que le cantaban al amor. Sin embargo, surgen trovadoras como María Grever, que les abren el camino a otras mujeres como Consuelo Velázquez, María Alma y Emma Elena Valdemar, en México; así como a Isolina Carrillo,

María Teresa Vera y Martha Valdez, en Cuba. Todas ellas aportan un nuevo sentido a los temas amorosos, con bellas composiciones a las que les imprimen el sentimiento de la existencia de ese “yo” femenino.

Iris Zavala habla del bolero “Amor”, dedicado a la noviecita tímida, la virgencita, la de ojos soñadores, tristes, y miradas pudorosas; una pieza musical llena de metáforas, donde el erotismo y el deseo sexual se ocultan.³ Recordemos a Guty Cárdenas y a Ricardo López Méndez con el bolero “Seducción”, cuyo tratamiento inicia con Agustín Lara, que con mayor libertad le canta al cuerpo de la mujer. Lara exalta el amor nocturno y hace explícito lo que antes estaba implícito, empezando con el placer de la ficción amorosa, contexto en el que la mujer compositora incursiona con gran éxito.

Consuelo Velázquez se preparó para ser concertista y pudo aplicar sus conocimientos a la música popular, por lo que llegó a ser, además de una gran pianista e intérprete de sus propias canciones, la máxima exponente de la canción romántica en México.

Ella se percibía a sí misma como niña prodigio a quien la naturaleza había dotado de un gran “oído musical”. En 1994, en una entrevista radiofónica en la XEB, comentó: “Nací con oído musical [...] a la edad de cuatro o cinco años yo no me quitaba del piano nunca [...] dijeron ‘a esta niña hay que ponerla a estudiar’ y me pusieron a aprender las notas.” También se consideraba una profesional disciplinada que se exigía hasta el máximo y era muy dura consigo misma.

Aun cuando el piano fue su pasión más grande y se entregó a él de manera absoluta, orientó su vocación hacia la música popular cuando su canción “Bésame mucho” resultó un éxito. En la *Antología de la canción mexicana*, Consuelo Velázquez expresa:

Más o menos en el año de 1938, cuando estaba yo terminando mi carrera de pianista concertista y lógicamente tenía que estudiar muchas horas al día, ya como descanso me ponía a improvisar una que otra melodía que al día siguiente no recordaba ni me interesaba recordarlas porque todavía no me iniciaba como compositora. Un buen día decidí procurar memorizar una de esas cositas que se me ocurrían como descanso mental y al día siguiente pro-

³ Iris Zavala, *El bolero: historia de un amor*, Celeste, Madrid, 2000.

curé recordar una que más tarde se llamó “Bésame mucho”, y digo que más tarde porque hice la melodía, la memoricé y algunos años después le acomodé una cierta letra que dice “bésame, bésame mucho”.

Esa “cosita”, como ella la llamó, que se le ocurrió como descanso mental en un día de estudio, llegó a ser un éxito internacional después de su estreno en 1941, interpretada por Emilio Tuero, y ha logrado el mayor número de grabaciones que una canción latinoamericana haya tenido en la historia de la música popular. Asimismo, ocupó durante once semanas consecutivas el primer lugar de popularidad en Estados Unidos y fue incorporada en ocho películas estadounidenses y dos mexicanas. En 1999, precisamente en Puerto Rico, fue nombrada “la canción del siglo”.

“Bésame mucho” ha sido interpretada por Bing Crosby, Frank Sinatra, Nat King Cole, Elvis Presley, The Beatles, Elton John, Charles Aznavour, las orquestas de Glenn Miller y Ray Conniff, Pedro Vargas, Pedro Infante, Amparo Montes, Fernando Fernández, Ana María González, Los Tres Diamantes, Marco Antonio Muñoz, Eugenia León con Ramón Vargas, Luis Miguel, Omara Portuondo, Elena Burke, Benny Moré... Sería interminable la lista de cantantes, tríos, grupos y orquestas que la han incluido en su repertorio y en cientos de grabaciones. Además, no conforme con ser la autora de semejante éxito, Velázquez compuso otras canciones que enriquecen la intimidad de sus oyentes: “Amar y vivir”, “Anoche”, “Aunque tengas razón”, “Cachito”, “Corazón”, “Déjame quererte”, “Enamorada”, “Enamorado perdido”, “Franqueza”, “Orgullosa y bonita”, “Qué divino”, “Que seas feliz”, “Será por eso”, “Te lo dije”, “Verdad amarga” y “Yo no fui”.

En estas canciones, doce de ellas boleros, está implícita una característica de la temática del género, que resulta de la eterna búsqueda de los seres humanos, de sus necesidades y satisfacciones; la dialéctica del sentimiento y la supervivencia. En el bolero siempre están el amor —feliz o desgraciado— o el desamor. Como dijera Carlos Monsiváis: “En las atmósferas bolerísticas la idea de llorar quimeras (dolerse de lo imposible) es una ocupación de tiempo completo.”⁴

⁴ Carlos Monsiváis, “Consuelo Velázquez: las eternidades del instante”, en *Proceso*, 30 de enero de 2005.

Cuando una pasión termina y ya el deseo carece de expectativas, hay un dolor que aún presente ya no espera verse resarcido, y entonces decimos “que seas feliz”. La expresión “no quiero arrepentirme después de lo que pudo haber sido y no fue, quiero vivir esta vida teniéndote cerca de mí hasta que muera” (“Amar y vivir”) es el deseo del amor eterno, la necesidad del “otro” a nuestro lado. O bien, aceptar el dolor como ingrediente tácito del amor: “Tú nunca te arrepientas y quíerelo aunque sufras, amar es tu destino, por algo Dios te puso por nombre corazón” (“Corazón”).

Y es que el bolero seduce en la búsqueda de amores eternos, mezcla la fuerza de la intimidad con lo incierto, habla el que ama, odia o sufre, en una acumulación de imposibles, destinos fatales, nostalgias y también de estoicismos. “Yo tengo que decirte la verdad, aunque me parta el alma.” (“Verdad amarga”) “Y yo que estoy sufriendo, te vengo a demostrar que la vida sin verte no la puedo aguantar, que me amargo la vida si te dejo de amar” (“Aunque tengas razón”).

Consuelo Velázquez pudo combinar la creación de bellas melodías con las frases para estimular las ideas preconcebidas (intuiciones): el amor idealizado a una sexualidad simbolizada, la incertidumbre de quien canta y su necesidad de que la permanencia del otro sea eterna. Todo ello en un discurso que se expresa principalmente en singular, pero que da por hecho el dolor y la incertidumbre compartidos ante la posibilidad de una pérdida: “Sé que me voy a morir por ya no verte [...] sufro la angustia de ser y no ser tú mi vida y de tener que existir y no a tu lado” (“Ser y no ser”).

Velázquez compuso música y letra de todas sus canciones, muchas de las cuales han resistido la prueba del tiempo y siguen siendo grabadas por cantantes jóvenes. Asimismo, se siguen haciendo nuevas ediciones de las grabaciones antiguas que datan de los cincuenta y sesenta del siglo pasado. Aún se cantan en las serenatas, en las reuniones bohemias, en los bares y restaurantes que ofrecen a sus clientes música en vivo, así como en las estaciones de radio de Guadalajara que programan música romántica.

Al igual que el cuidado en la belleza de sus líneas melódicas, también las letras son elaboradas con gran sentido y destreza para expresar hechos de la vida de los seres humanos, en un acoplamiento de melodía y texto, que aumenta la expresividad y el carácter romántico característico del bolero. En las propias palabras de Velázquez

Yo procuro que cada letra sea un poema y no una tontería [...] sus temáticas eran producto de mi imaginación, pues nada de lo que dicen sus letras tenía que ver con experiencias personales mías [...] las hago basadas en todo lo que observo del ser humano [...] las únicas que he hecho, que he escrito para personas, son las de mis dos hijos —“Chiqui chiqui”, a Mariano, el mayor, y “Cachito”, a Sergio, el menor.⁵

Un ejemplo de lo anterior sería el bolero “Corazón”, que fue un éxito en la grabación de Los Tres Diamantes, en 1958, y fue reeditado por la compañía Orfeón Videovox en 2004. De este último hice una transcripción directa, cuyo valor radica en que intenté escribirlo tal como es escuchado en la interpretación de este trío, aunque probablemente no corresponda a la partitura original escrita por la compositora, ni a los cánones de la teoría musicológica.

La transcripción inicia con la introducción del requinto, instrumento característico de los tríos mexicanos posteriores a Los Panchos, sigue con la melodía (una sola voz) del bolero e indica los acordes que se utilizan en la parte del acompañamiento armónico que hacen las guitarras.

Se indica también el tempo que corresponde a un andante, con una equivalencia aproximada de la negra a 108 mm, porque en casi todas las interpretaciones de tríos de guitarras se dan variaciones métricas que sirven para acentuar ciertas frases, para hacer pequeños rubatos, disminuidos o acelerandos, que son imperceptibles cuando se cantan o se bailan, pero que, al analizarlas detenidamente y tratar de hacer una medición, resulta difícil encontrar la medida exacta del tempo.

Este ejemplo es parte de una investigación más amplia de los tríos románticos de México y especialmente del requinto como un elemento identificador del trío de guitarras y del bolero en particular. Es un hecho que al iniciar la introducción del requinto en una canción, sabemos qué canción es y quiénes la cantan. Los tríos actuales, y aun los cuartetos que existen en Guadalajara, continúan interpretando las canciones de los grandes tríos; hacen imitaciones lo más cercanas posible a las originales, porque quien les pide una canción no la acepta si no inicia con la introducción conocida.

⁵ Consuelo Velázquez, 28 de octubre de 1994.

Corazón

Letra	Armonización (acordes en cifra)
Si buscas en la vida	C7
amor sin desengaño	F
me duele que lo sepas corazón	Gm7 - C7
Amar es admitir que tienes que sufrir	F
Tal vez te has encontrado	C7
con un amor sincero	F
pero no estés confiado corazón	Gm7 - C7
tarde o temprano llorarás	F
Existen tantas cosas	Bbm
en contra de un cariño	F
la vida es como un niño	Gm7
que juega por capricho	C7 - Gm7
con nuestro gran dolor	F
Tú nunca te arrepientas	Bbm
y quíerelo aunque sufras	F
amar es tu destino	Gm7
por algo dios te puso	C7 - Gm7
por nombre corazón	C7-F

Consuelo Velázquez, mujer, esposa y madre

“Ha sido para mí un misterio cómo mi madre se dio tiempo para ocuparse primero de su esposo y de sus hijos y al mismo tiempo, milagrosamente, seguir su carrera”, expresa el arquitecto, pintor y escultor Mariano Rivera Velázquez, hijo de la compositora, a la periodista Elena Poniatowska. Sus palabras reflejan que la vida de esta gran mujer fue de plena realización, gracias sin duda a un gran carácter y a una personalidad fuerte y decidida.

Consuelo Velázquez se unió en matrimonio con Mariano Rivera Conde, director artístico de la RCA Victor de Nueva York, con quien procreó dos hijos;

Corazón

Autor: Consuelo Velázquez

Transcriptor:

María Enriqueta Morales de la Mora

$\text{♩} = 108$

Transcripción No. 6

Intérprete: Los tres Diamantes

Fuente: *

Requinto

voz

requinto

voz

u u u u C7 m m m m m m F C7

F7 F6 F C7 F

g7 C7 g7 C7 F sin acomp. b♭

F g7 C7 g7 C7

F sin acomp. b♭ F

g7 C7 g7 C7 F b♭ F

1. 2.

* CD Los tres Diamantes y 6 tríos Famosos
Orfeón Videovox SA 2004 México CDN 17566

un hombre que entendió la necesidad de que su esposa se desarrollara profesionalmente pues, “en lugar de ser el típico mexicano posesivo que no deja que la mujer se desarrolle, sorpresivamente y siendo de Mazatlán, Sinaloa, es decir nortño y macho, la dejó hacer lo que quiso e incluso la admiró hasta su muerte en 1977 [...] mi madre siguió adelante, siempre ha vencido circunstancias adversas”.⁹

Por amor y por su compromiso matrimonial, rechazó una propuesta para actuar en una película de Hollywood, a la que había sido invitada tanto por su talento como por su gran belleza.

Consuelo Velázquez, dirigente y artista reconocida

La compositora jalisciense fue una mujer dinámica e inteligente; incursionó también en otras áreas: se dio tiempo para ser presidenta vitalicia de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), con sede en la ciudad de México; fue vicepresidenta de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores; y por último, diputada en el periodo 1979-1982.

Los reconocimientos a Consuelo Velázquez fueron tanto nacionales como internacionales. El Consejo Panamericano de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) le otorgó el título de “compositora de América”. En la Ópera de Francfort en 1984, en el concierto para celebrar los cincuenta años de la televisión alemana, se le rindió un homenaje, y la Orquesta Sinfónica de Francfort interpretó “Bésame mucho”, con un arreglo sinfónico. En 1990 recibió el Premio Jalisco en el área de música. En 1992, obtuvo el Premio Nacional de las Artes en la rama de música y cultura popular. En Guadalajara, se le rindió un merecido homenaje como parte del II Encuentro Internacional del Bolero, celebrado en noviembre de 2004, organizado por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara y el Ayuntamiento de Zapopan, Jalisco.

En este último homenaje no pudo estar presente por su delicado estado de salud, pero la escuchamos mediante un mensaje grabado. Al concierto, que

⁹ Entrevista radiofónica con la periodista Elena Poniatowska, marzo de 1995.

se organizó con arreglos orquestales de quince de sus canciones, asistieron su hijo Mariano, quien recibió el reconocimiento, y cantantes como Gualberto Castro y Cecilia Toussaint.

El 22 de enero de 2005 todo México se estremeció con la noticia del fallecimiento de la compositora. Había dejado de existir la autora de “Bésame mucho”, la canción mexicana más reconocida del siglo XX, y una mujer ejemplar.

Carlos Monsiváis ha dicho: “Consuelo Velázquez es un orgullo de nuestro nepotismo sentimental [...] esa canción es de una compositora mexicana.”⁷

Bibliografía

- Bazán Bonfil, Rodrigo, *Y si vivo cien años*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Castañeda, Carmen (coordinadora), *Vivir en Guadalajara*. Guadalajara: Ediciones Ayuntamiento de Guadalajara, colección 450 años.
- Chamorro, Jorge Arturo (coordinador), *El Bolero: historia musical, estructura y discursos performativos*. Guadalajara: Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Dueñas, Pablo, *Historia documental del bolero mexicano*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1990.
- Flores y Escalante, Jesús, *Salón México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993.
- Rico Salazar, Jaime, *Cien Años de Boleros*. Bogotá: Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, 1988.

⁷ Carlos Monsiváis, “Consuelo Velázquez, las eternidades del instante”, en *Proceso*, núm. 1474, enero de 2005.

La serenata en Guadalajara: un espacio para el bolero

María Enriqueta Morales de la Mora

La etnomusicología abre un amplio panorama de estudio a partir de los que se han hecho sobre el *performance*, término que no cuenta con una traducción al español pero que puede entenderse como una “actividad integradora de música, músicos y audiencia en un contexto social determinado”.

Desde un enfoque lingüístico, se ha planteado el *performance* como arte verbal, en el que el lenguaje funciona como marco interpretativo, como una forma de comunicación en la cual es importante el conocimiento y la habilidad que el hablante tiene de su propio lenguaje: las maneras del habla, el uso de la lengua, la audiencia y el entorno de una situación predeterminada.

El *performance*, por su naturaleza, es un despliegue de habilidad y competencia. Bauman lo define cuando habla del *performance* como arte verbal:

Entiendo *performance* como un modo de comunicación, una manera de hablar, la esencia en la cual se fundamenta el punto de vista de la responsabilidad hacia una audiencia, para un despliegue de habilidad comunicativa, iluminando la forma en que se lleva a cabo la comunicación, sobre y detrás de su contenido referencial.⁸

En la música occidental el *performance* fue entendido como sinónimo de ejecución musical desde un punto de vista formal, donde la audiencia, aislada del ejecutante, escucha y valora pero no tiene oportunidad de diálogo.

⁸ Bauman, Richard, *Store, Performance and Event*. Nueva York: Cambridge University Press, 1986.

En la historia intelectual de la etnomusicología, el *performance* musical como praxis es un término acuñado por Marcia Herndon, Norma McLeod y Gérard Béhague, quienes lo han conceptualizado a partir de investigaciones en diferentes sociedades. Analizan no sólo la música en sí misma, sino de acuerdo a todo aquello que la rodea; la consideran parte de la cultura; no aislada, sino en un marco social determinado en el que es importante saber cómo se produce, cómo se concibe, cómo se interpreta, cuáles son los significados que la música tiene en cada comunidad, cómo influye en cada contexto y cómo éste influye en ella. Existe entonces una gran diversidad de contextos en los cuales puede darse un *performance* musical.

Gérard Béhague considera el *performance* musical un evento que resulta tanto de su práctica como de la música en sí misma y del comportamiento extramusical de sus participantes.⁴ En el estudio del contexto se debe tomar en cuenta el sonido, el *performance* y la práctica (códigos que usa el *performante* en su ejecución). La unidad de estudio será la “ocasión” musical, con todos los matices de códigos y reglas sociales que se manifiestan en ella.

Cuando hay una ocasión musical, el ambiente se transforma casi de inmediato y en ello influyen múltiples factores:

- El espacio, que proporciona el ambiente para escuchar o interpretar
- La percepción individual (el cuerpo se prepara internamente y “siente”)
- Las formas de ser y de pensar, es decir, las ideas, los conceptos mentales que de la música se tengan
- La actitud expresiva del ejecutante para involucrar a la audiencia
- La habilidad y dominio técnico del ejecutante
- La relación que se establece entre el ejecutante y la audiencia
- El orden, en sentido cronológico, de la presentación de los actos instrumentales, vocales, orquestales, etcétera.

Todos los factores que se dan en torno a un *performance* musical, en una cultura determinada, son importantes en el desarrollo de una investigación etnomusicológica.

⁴ Gerard Béhague (editor), *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

Norma McLeod y Marcia Herndon denominan “ocasión” a una situación, a un momento que se da dentro del *performance* cultural (de música). Le dan al término un sentido precisamente contextual, o sea, se refieren a una ocasión en la que no sólo se incluye la música sino todo lo que se asocia con ella. Se trata de un evento que combina formas cognitivas, conceptos fundamentales y valores sociales, donde se toma en cuenta la organización, la actividad, la audiencia, los ejecutantes y el lugar. Hay, entonces, una clara relación entre contenido y contexto: el contenido del *performance* es el objeto y el contexto es la ocasión: “Ocasión es el punto focal que engloba la percepción, *performance* y la creación de la música. La ocasión incluye lo que los occidentales llaman *performance*, pero no restringido a eventos formales.”¹⁰

Por su importancia en el estudio del *performance* musical, hay que considerar los diferentes contextos en los que puede darse:

- Geográfico, si hablamos de una región o comunidad
- Espacial, si nos referimos a un teatro, una plaza, una escuela, etcétera
- Social, si consideramos aspectos familiares, de género, de lo urbano, de lo rural
- Físico, cuando observamos, por ejemplo, el nivel de desarrollo de las habilidades interpretativas instrumentales
- Individual, si tomamos en cuenta no sólo al ejecutante, sino también al que escucha

McLeod y Herndon nos hablan además de otros contextos que pueden clasificarse como “metafísicos”, por ejemplo, el del “silencio”, que indica el principio y el fin de un *performance*, y que a veces es creado deliberadamente para propiciar determinados ambientes.¹¹

La estética también puede considerarse un contexto metafísico, tanto por los juicios que la audiencia hace sobre lo que escucha como por la valoración que el ejecutante hace de su público, y que influye definitivamente en la ejecución, en la percepción y en la interpretación del contenido.

¹⁰ Norma McLeod y Marcia Herndon, *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA: Norwood Editions, 1980, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, pp. 179-180.

Esta comunicación entre la música, los músicos y la audiencia establece comportamientos culturales cíclicos relacionados con la habilidad del ejecutante, la competencia de quienes forman la audiencia y hacen juicios de valor (juzgan la ejecución a partir de lo que saben), la relación entre lo estético y lo simbólico (en una adecuada ejecución) y el vínculo entre el *performante* y el escenario. Todos estos comportamientos pueden considerarse categorías en un contexto de “estilo”, y dan como resultado una experiencia estética.

Cada ocasión es única e irrepetible; lo que sucede en ese momento no volverá a suceder, no se repetirá. Aunque aparecieran de nuevo algunos elementos culturales, como el lugar o la programación, no sería lo mismo, no se daría igual porque los contextos de ejecución y las experiencias varían cada vez.

La ocasión es un evento con un nombre, con un principio y un fin, con varios niveles de organización, de actividad, de audiencia, de ejecutantes y de lugares. El *performance* no debería tener una definición precisa; más bien tendrían que tomarse en cuenta todos los momentos en los que la música ocurre.

La serenata en Guadalajara

Guadalajara, ciudad donde he nacido y vivido, donde también han nacido mis cuatro hijos, es una ciudad que desde la década de los sesenta comienza a convertirse en una poderosa urbe empresarial. Es el centro de negocios más importante del occidente de México y mantiene un acelerado proceso de modernización, a la vez que, paradójicamente, permanece como una ciudad tradicional, conservadora y con zonas marginadas. Es aquí donde se genera el contexto performativo de la serenata.

La serenata en Guadalajara es una ocasión de *performance*, una situación donde confluyen todos los elementos que la identifican como tal. Aunque se repitan sistemáticamente algunos factores, como la contratación de un conjunto musical, éste puede ser elegido de entre varios. Hay canciones románticas o boleros que por tradición forman parte de la serenata, como “Despierta”, que por lo general le da inicio. Sin embargo, las otras, que formarán una estructura de diez canciones, variarán dependiendo del motivo que inspiró a quien lleva la serenata.

Por lo tanto, una ocasión de serenata siempre será única e irrepetible porque siempre se realiza en distintos contextos geográficos, sociales y estéticos;

por las diferencias en la ejecución; por la diversidad de canciones según el propósito de quien la lleva; por la variedad de respuestas que se puede obtener de la persona a quien va dirigida. En la mayoría de los casos la serenata es una acción sorpresiva, por lo que se dan situaciones de improvisación, por ejemplo, si la canción solicitada no es parte del repertorio del grupo musical, entonces “con uno que se la sepa, ése la canta y los demás lo seguimos”¹²

El término *serenata*, derivado del latín *serenum*, de *serum* —tarde o noche—, quiere decir “música nocturna al aire libre para festejar a una persona, o composición destinada a ese fin”.

Esta costumbre de cantar o bailar en la noche es muy probable que tenga su origen en España y, como en el caso de otras influencias musicales que recibimos en México, la hayamos adoptado y adaptado a nuestro contexto.

Llevar serenata es una de las tradiciones que, como en muchas otras partes del país —y quizá también en otras naciones—, aún se practica en Guadalajara. Prueba de ello son espacios muy conocidos en la ciudad, como Plaza México, la Plaza de los Mariachis, los alrededores de la Minerva o el cruce de las avenidas López Mateos y Niños Héroes, donde se reúnen conjuntos musicales para ofrecer sus servicios. Estos pueden trasladarse al lugar donde se dará la serenata o festejo, o bien quedarse en el mismo lugar, donde serán interpretadas las canciones favoritas del contratante. En ocasiones se les pide a los músicos, o ellos mismos la ofrecen, una canción sin costo, para probar la calidad del grupo.

Todavía en los cincuenta y sesenta del siglo pasado, a esta actividad se le conocía con el nombre popular de *gallo*, que hace referencia a la hora de su ejecución: de madrugada, cuanto canta el gallo.

Gabriel Saldívar hace referencias a las “músicas nocturnas”,¹³ en el siglo XVI, que después se llamarían gallos con música en distintas regiones de la Nueva España. Esto lo comprueban declaraciones de testigos en procesos del Santo Oficio, como en aquel de 1606 en contra de Alonso de Espinoza, un barbero de Veracruz acusado de profanar los himnos y cantos religiosos: “Oí grande ruido de gente que pasaba por la calle con guitarra, sonajas y otros instrumentos y mucha vocería.” O el testimonio de otro ciudadano en el mismo juicio:

¹² Entrevista con integrantes del trío Pácatelas, mayo de 2004.

¹³ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*. México: SEP-Ediciones Gernika, pp.353-356.

Y digo que por información que está en el número de los registros de este Santo Oficio, de que hizo presentaciones con el proceso dicho, haber profanado los cánticos religiosos e himnos sagrados de que usa la Santa Madre Iglesia, mezclando las palabras santas y sagradas encrucijadas, de noche, en compañía de mucha gente extraviada y perdida.

Esto nos hace pensar que desde aquellos tiempos existía la costumbre de cantar en la noche por las calles, práctica —quizá traída de España— que tiene su origen en la época colonial, pues, como sabemos, en ese tiempo los maestros enseñaban a tocar la guitarra y el arpa para acompañar las canciones.

Richard Bauman considera importante en el *performance* el comportamiento y la interacción social de los participantes, la comunicación con la audiencia, que en el evento musical es relevante; entiende la importancia de la habilidad comunicativa y la responsabilidad de saber cómo se llevó a cabo la comunicación mucho más allá de su contenido. Bauman resalta el poder que tiene el ejecutante para controlar a las audiencias, poder ejercido, musicalmente hablando, por la habilidad técnica de la interpretación musical, la seducción que provoca la calidad de su ejecución, la capacidad de interactuar con quienes lo escuchan. Se pretende contextualizar el *performance* para descubrir lo individual, los factores sociales y culturales que le dan forma y significado, porque aunque existen patrones comunes estandarizados de su estructura, no siempre son iguales.

La serenata tiene el poder, a través de los músicos, de “vencer” el corazón de una mujer, por la interacción y el diálogo que se establece a través de la música.

Trinidad Orozco, músico tapatío, trovador itinerante y miembro del cuarteto Los Fresnos, expresa: “Casi por lo regular siempre el bolero, siempre las canciones vencen el corazón de la mujer.”¹⁴ Don Trino, como le llaman, tiene treinta años llevando serenatas por todos los rumbos de Guadalajara.

En la actualidad los jóvenes de esta ciudad reemplazan al grupo musical con el estéreo de su carro a todo volumen, sustitución netamente urbana de una serenata, que sin duda se debe a la falta de recursos para pagar un grupo, o bien, a no contar con amigos que toquen la guitarra y que puedan acompañar la serenata.

¹⁴ Entrevista realizada el 6 de mayo de 2003.

La serenata, una tradición que subsiste

Nishida Kitaró no cree que la tradición sea un legado o herencia que pasa de una generación a otra, ni tampoco algo subjetivo; la define como “una energía que transmuta lo hecho en activo”,¹⁵ es decir, la relación entre el pasado y el futuro coexistentes en el presente. Al ser la fuerza que activa lo hecho, puede ser concebida como “principio constitutivo de la realidad histórica”, en la que debe unificarse el pensamiento (intelecto) y la sensibilidad (percepción). De esta manera se explica el avance histórico del mundo, y “al ser tanto percepción como intelecto, la tradición viene a ser fundamento de la construcción social de la realidad”.

Pero la tradición no es estática sino dinámica; avanza en la medida en que le funciona a un grupo, pues permite su trascendencia indefinida. No podemos pensar que las serenatas de hoy sean iguales a las de hace cincuenta o cien años; por supuesto que han sufrido cambios: los contextos sociales son diferentes, los conjuntos musicales se han diversificado con la inclusión o supresión de instrumentos, los espacios urbanos han cambiado su estructura arquitectónica; casi han desaparecido las clásicas ventanas enrejadas de las fincas antiguas, etcétera. Sin embargo, se conserva lo esencial: la música romántica, las canciones —boleros sobre todo—, las horas de ejecución —después de medianoche— y los “usos”, siempre sobre la base del amor o el desamor, la relación de pareja, la expresión de sentimientos íntimos a través de la música.

Para Nishida, la tradición es de las colectividades mientras la costumbre (hábito) es más bien de los individuos; esto lo podemos aplicar al contexto tapatío. Según estas consideraciones, podríamos decir que la serenata en Guadalajara es una tradición y no una costumbre, porque es una acción que se da en la colectividad e involucra no sólo a los participantes directos (novio, novia y músicos), pues aquello que se canta también tiene un significado en el contexto de familia, colonia, barrio, etcétera.

Según Rafael Alcalá,¹⁶ integrante del trío Los Trevi, uno de los más cono-

¹⁵ Agustín Jacinto Zavala, *La Tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitaró*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1982.

¹⁶ Entrevista realizada en mayo de 2004.

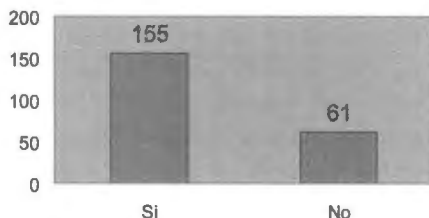
cidos en la ciudad y con trayectoria nacional, en la actualidad existen más de trescientos tríos que llevan serenatas por todos los rumbos de Guadalajara e interpretan música romántica.¹⁷

En el amplio y variado contexto social de esta ciudad, campo elegido para mi investigación, decidí utilizar una encuesta dirigida a los jóvenes universitarios de los niveles medio superior y superior, tanto en planteles particulares como públicos. El rango de edad fluctuó entre los 18 y los 28 años, y la finalidad era recabar información sobre algunos aspectos relacionados con la serenata. Fueron encuestados aleatoriamente 209 estudiantes (103 mujeres y 106 hombres), como una muestra representativa que me permitiera descubrir el modo en que los jóvenes perciben, sienten y viven esta tradición, y si la misma forma parte de su vida cotidiana.

Sí, 71.75 %

No, 28.24%

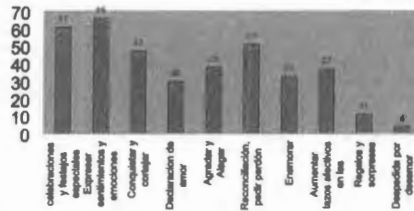
¿Has llevado, recibido o acompañado una serenata?



En la descripción que de la serenata hacen los jóvenes y en las respuestas a la pregunta “¿para qué sirve una serenata?”, encontramos respuestas que refuerzan la idea de que esta ocasión es una forma de expresarse y comunicarse con el “otro” a través de la música y letra de las canciones, cuyos mensajes y significados establecen una interacción y un diálogo imaginario en el contexto de una situación particular.

¹⁷ Dato por comprobar en el registro del Sindicato de Músicos de la CROC.

¿Para qué sirve una serenata?



A continuación agrego la intencionalidad de las cualidades de poder y persuasión, de las que habla Roger Abrahams,¹⁸ para enamorar, conquistar, cortejar, reconciliarse, etcétera.

Por la variedad de las 216 respuestas a dicho cuestionamiento, se optó por separarlas en los conceptos anteriores, utilizando las palabras empleadas por los jóvenes con la explicación equivalente.

1. Expresar sentimientos y emociones	66	30.55 %
2. Celebraciones y festejos especiales	61	28.24 %
3. Reconciliación, pedir perdón	51	23.61 %
4. Conquistar y cortejar	47	21.75 %
5. Agradar y halagar	38	17.59 %
6. Aumentar lazos afectivos	37	17.12 %
7. Enamorar	33	15.27 %
8. Declaración de amor	30	13.88 %
9. Regalo y sorpresa	11	5.09 %
10. Despedida por desamor	4	1.85 %
	378	100.00 %

Pero, ¿qué se le canta a una mujer? ¿Qué canciones eligen los jóvenes para llevar una serenata en Guadalajara?

¹⁸ Roger Abrahams, *Toward an enactment centered theory of folklore*. William R. Bascom (editor), 1977.



En las encuestas se menciona una gran diversidad de canciones románticas, sobre todo muchísimos boleros mexicanos, género musical que perdura desde su nacimiento, hace más de cien años. Algunas de las piezas más nombradas son “Bésame mucho”, “Solamente una vez” y “Sin ti”, que fueron éxitos entre 1940 y 1941 y ahora vuelven a estar en el gusto de las nuevas generaciones tapatías, entre otras razones por haberlas puesto de moda el cantante Luis Miguel.

Las canciones más mencionadas en las 216 encuestas como parte de una serenata fueron:

“Bésame mucho”	Consuelo Velázquez	205 menciones 95 %
“Solamente una vez”	Agustín Lara	188 “ 87.00 %
“Sin ti”	Pepe Guízar *	183 “ 85.00 %
“Gema”	Güicho Cisneros	130 “ 60.00 %
“Amor, amor”	Gabriel Ruiz *	118 “ 55.00 %
“Novia mía”	Guerrero-Castellanos	116 “ 54.00 %
“Rayito de luna”	Chucho Navarro	109 “ 50.00 %
“Voy a apagar la luz”	Armando Manzanero	95 “ 44.00 %
“Todo y nada”	Vicente Garrido	91 “ 42.00 %
“Morenita mía”	Armando Villarreal	90 “ 41.66 %
“Cuando vuelva a tu lado”	María Grever	88 “ 41.00 %
“No me platiques”	Vicente Garrido	83 “ 38.00 %
“Vereda tropical”	Gonzalo Curiel *	76 “ 35.00 %

"Ansiedad"	Enrique Sarabia	70 " 32.00 %
"Sin un amor"	A. Gil y Chucho Navarro	69 " 32.00 %
"Piensa en mí"	Agustín Lara	68 " 31.50 %
"Cómo fue"	Ernesto Duarte	64 " 29.60 %
"Toda una vida"	Osvaldo Farrés	56 " 26.00 %
"Un siglo de ausencia"	Alfredo Gil	33 " 15.00 %

*Compositores nacidos en Guadalajara, Jalisco.

Si pensamos que es en la mente donde la música comienza y tiene final estamos refiriéndonos a un contexto mental. De ahí que los jóvenes hayan establecido categorías como "a una persona", "a la mujer amada", "a alguien especial". De igual forma señalan diferencias en el concepto de serenata: cantar a una mujer o tocar música para una mujer; y respecto a quién la lleva, mencionan un grupo de amigos, un joven.

Las anteriores conceptualizaciones reflejan cómo percibimos y ordenamos nuestras ideas según nuestro contexto cultural. Esto lo expresan claramente Marcia Herndon y Norma McLeod:

La cognición de la música es la parte del conocimiento que tiene que ver no sólo con el aprendizaje de la música sino también cómo es estructurado ese aprendizaje. Cómo un individuo clasifica puntos de atención dentro de la música. Cómo los grupos evalúan el *performance*, los instrumentos, acontecimientos y todo lo que es llamado música.¹⁹

Así como varían las percepciones en una ocasión de *performance* musical, varían también los significados que las diferentes piezas musicales tienen para cada sociedad. Richard Bauman considera que existe la necesidad de determinar empíricamente los significados de una comunidad a otra, y aunque es probable la existencia de tendencias universales de significado (convencionales), es claro que el *performance* en sí mismo es único en cada cultura²⁰. Por lo anterior debemos entender que no hay reglas para interpretar los

¹⁹ Norma McLeod y Marcia Herndon, *Music as culture*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

²⁰ Richard Bauman, *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.

significados, sino que el reto del etnomusicólogo será descifrarlos a partir del conocimiento profundo de la cultura.

Como parte importante del trabajo de investigación de la serenata como ocasión de *performance*, utilicé los resultados de las encuestas ya mencionadas para realizar un análisis de los términos dominantes sobre la serenata, siguiendo la metodología de Spradley,²¹ quien es el autor más adecuado para el trabajo urbano, según recomendaciones de Chamorro²² y Béhague.²³

Análisis de los términos dominantes sobre la serenata			
función	serenata	se usa para	cortejo y conquista
función	serenata	se usa para	reconciliación
función	serenata	se usa para	expresar sentimientos
función	serenata	se usa para	persuadir
función	serenata	se usa para	festejos especiales
inclusión estricta	llevar serenata	es un tipo de	tradición
inclusión estricta	bolero	es un tipo de	canción romántica
inclusión estricta	trío	es un tipo de	grupo para serenata
espacial	bolero	es parte de	una serenata
espacial	afuera de la casa	es un lugar	para llevar serenata
espacial	al pie de la ventana	es un lugar	para llevar serenata
locación por acción	glorieta Minerva	es un lugar	para contratar tríos
locación por acción	restaurante	es un lugar	para escuchar boleros
finalidad	música en el carro	es una manera de	llevar serenata
racional	pedir perdón	es una razón	para llevar serenata
preferencial	mariachi	es más sonoro que	trío
racional	una mujer	es una razón	para llevar serenata
racional	alguien especial	es una razón	para llevar serenata
racional	una persona	es una razón	para llevar serenata

²¹ James P. Spradley, *The ethnographic interview*. Nueva York: Holt, Rinehard y Winston, 1979.

²² Arturo Chamorro, *Sones de la Guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música purépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1995.

²³ Gerard Béhague, *op. cit.*

El *performance* es cultura en cada comunidad y cada una le da significados diferentes, los cuales son producto de conocimientos y comportamientos aprendidos y aceptados convencionalmente.

Dentro del “conocimiento” cultural, que está muy relacionado con el estudio de la cognición, no sólo debemos considerar el proceso mental en sí mismo, por eso investigarlo y explicarlo representa un gran reto, pues no podemos olvidar que la percepción de la música varía de un individuo a otro y, más aún, de una sociedad a otra. Todos los conocimientos musicales que incorporamos a nuestro bagaje cultural son elaborados y confrontados tanto de manera individual como social; de entre todos ellos, elegimos aquellos que son útiles y significativos para nuestra vida cotidiana, y utilizamos este mismo proceso selectivo cuando nos encontramos en una ocasión de *performance* musical. De toda la música que escuchamos, de todo lo que percibimos en esta situación, elegimos, por ejemplo, la belleza del sonido de un instrumento en cierta parte de la pieza, la calidad de la voz, la precisión rítmica, la habilidad técnica de la ejecución. De igual manera captamos detalles del contexto sensitivo: el ambiente, los sentimientos y emociones de los ejecutantes y de la audiencia, los significados que le damos a lo escuchado y que pueden corresponder a estados de ánimo que nos llevan a interpretarlos según nuestras necesidades emocionales, etcétera. Asimismo, al hacerlo dejamos de percibir muchos otros detalles que están allí pero que no fueron significativos en ese momento.

Las percepciones, los conceptos que nos formamos acerca de la ocasión en la serenata, varían según nuestros propios antecedentes culturales y de acuerdo al momento en que la llevamos o recibimos. La música, los músicos, la audiencia y el contexto están relacionados con los valores, pensamientos y comportamientos de la propia cultura tapatía.

Bibliografía

- Bauman, Richard, *Story, Performance and Event*. Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Illinois: Waveland Press Inc., 1984.
- Béhague, Gerard, *Performance Practice. Ethnomusicological perspective*. Westport: Greenwood Press, 1984.

- Chamorro, Arturo, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música purépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1995.
- Herndon, Marcia y McLeod, Norma, *Music as culture*. Norwood, PA: Norwood Editions, 1980.
- *The Ethnography of Musical Performance*, Norwood, PA: Norwood Editions, 1980.
- Jacinto Zavala, Agustín, *La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitaró*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1982.
- Pérez Martínez, Herón, *Lenguaje y tradición en México: cuentos y recuentos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1989.
- Spradley, James P., *The Ethnographic Research*. Nueva York: Holt, Rinehard y Winston, 1979.

Capítulo II

En el lenguaje del bossa nova

La contribución armónica de Antonio Carlos Jobim al bossa nova

Jorge Martínez Zapata

Cuando se habla de Antonio Carlos “Tom” Jobim es necesario hacer una profunda reflexión sobre los cambios que la música brasileña experimentó hacia los últimos años de la década de los cincuenta. Nacido en Río de Janeiro en 1927 y desaparecido en Estados Unidos, donde ya había conquistado con su música, en 1994, Jobim abandonó sus estudios de arquitectura a la edad de veinte años para dedicarse a la música, siguiendo una vocación que le deparaba un gran futuro.

Sin embargo, los inicios del artista no fueron nada fáciles y, como él mismo decía, “tocar en los centros nocturnos para los borrachos parlanchines” demandaba muy poco de los conocimientos musicales que les había aprendido a los mejores maestros de su ciudad natal.

En 1954 apareció un primer disco de setenta y ocho revoluciones, en el que el nombre de Jobim se dio a conocer como el del director de un grupo que acompañaba al cantante Bill Farr. Poco más tarde vino su primer éxito como compositor: “Teresa da praia”, en colaboración con Billy Blanco.

Al año siguiente, cuando ya trabajaba en Discos Odeón, Jobim pasaba una tarde en el bar Vilarinho, centro de intelectuales y artistas bohemios, cuando le notificaron que el poeta Vinicius de Moraes buscaba un compositor con quien trabajar en el proyecto de una obra de teatro; más tarde, serían presentados por el historiador y crítico Lúcio Rangel.

La obra de Moraes estaba basada en la leyenda griega de Orfeo, en una versión adaptada al Río de Janeiro de aquel entonces y pretendía ser actuada sólo por intérpretes afrobrasileños. Se dice que luego de escuchar pacientemente la trama de labios del propio autor, Jobim preguntó: “¿Se hará algún dinero con esto?” Ello le costó la más grande y severa reprimenda de parte

de Rangel, “por atreverse a hablar de dinero frente al poeta en un momento como éste”. Lo que no sabía el crítico era que a pesar de trabajar en una compañía disquera y tener un salario, Jobim aún buscaba con qué pagar la renta...

Moraes, sin embargo, consideró pertinente la pregunta de Jobim y después de una nueva cita se pusieron a trabajar en la obra *Orfeo de carnaval*, que fue estrenada el 25 de septiembre de 1956 en el Teatro Municipal de Río, con tal éxito que luego fue llevada al cine como *Orfeo negro* y, más tarde, premiada en el Festival de Cannes de 1959. Una maravillosa película.

Desde entonces conocimos piezas como “Mañana de carnaval” o “Samba de Orfeo”, que darían luz a una música diferente: el bossa nova.²⁴ Al respecto, Julio Medaglia comenta:

El bossa nova es una forma de expresión musical que se popularizó en medio de grandes polémicas, adquirió muy rápidamente su estabilidad y madurez de propósitos, con base en una militancia anónima inicial, hasta una gran producción y consumo de fase profesional posterior, cuando se transformó en un producto brasileño de exportación de los más refinados y solicitados internacionalmente.²⁵

Este nuevo camino fue tomado por la música brasileña debido a sus modernas armonías y sus letras, que, aunque populares, tenían un estilo mucho más elaborado al que entonces se usaba. La colaboración de Jobim y Moraes continuó, y cuando su música fue grabada en 1958 por João Gilberto —otro

²⁴ Brito Brasil Rocha, “Bossa nova”, en *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, Augusto de Campos (editor), São Paulo, Editora Perspectiva, 1986. El término *bossa nova* en el campo musical es utilizado típicamente para designar un “nuevo estilo musical” que surgió en la década de los cincuenta en Río de Janeiro. En el ámbito literario, la letra de las canciones compuestas por Juca Chaves en los años sesenta, para hacer una sátira del gobierno moderno de Juscelino Kubitschek, ejemplifica bien el sentido más genérico del término *bossa nova*, como asociado a novedad, modernidad, invención reciente, forma diferente de hacer o utilizar alguna cosa.

²⁵ Julio Medaglia “Balanço da Bossa Nova”, en *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. Augusto Campos, *op.cit.*

revolucionario de la música brasileña cuya voz era un verdadero instrumento musical y su manera de tocar la guitarra, totalmente nueva— el bossa nova tomó rumbos de éxito. Esto se puede documentar en lo que refiere Dominique Dreyfus:

Cuando apareció el bossa nova, la interpretación del canto estaba sufriendo una profunda mutación, desde la noción de voz bonita, el bossa nova despojó al canto de los vibratos o la impostación de la voz, para valorar un nuevo sonido a partir de la década de los años sesenta, mediante un canto más intimista, casi minimalista, cuyo porta-estandarte sería João Gilberto, y la línea de precursores como Cyro Monteiro, Mário Reis, Geraldo Pereira, hasta Noel Rosa.²⁶

Así la celebración de un concierto en 1962 en el Carnegie Hall de Nueva York, con la participación de Jobim, Moraes y el propio Gilberto, fue todo un éxito para la internacionalización del bossa nova. Como resultado, Jobim grabó el disco *El compositor de desafinado toca*, que obtuvo la más alta calificación de los críticos de jazz de la revista *Down Beat*, que le concedieron cinco estrellas, “lamentando no tener más estrellas para honrarlo”.

A partir de ahí, todo creció y creció; los músicos de jazz amaron y saludaron al bossa nova como a una excelente noticia. Thelonious Monk expresó: “Esta música dio a los intelectuales del jazz de Nueva York lo que ellos estaban perdiendo, el ritmo, el swing y la calidez latina”. A su vez, Gerry Mulligan dijo: “El bossa nova era armónicamente perfecto (en realidad es *la* bossa nova) y altamente sofisticado.”

Cuando Jobim regresó a Brasil, apareció en Estados Unidos el álbum *Getz / Gilberto*, con el saxofonista Stan Getz y João, ya en una franca universalización del bossa nova. Fue ahí donde apareció “La chica de Ipanema”, una de las piezas más solicitadas aún hoy en día. Jobim, viajero constante entre Brasil y Estados Unidos, realizó un álbum en 1966 al lado de Frank Sinatra, que dio el impulso definitivo al género.

El éxito de la música de Jobim no se reduce sólo a la popularidad que en su momento logró, sino más bien está reflejado en la calidad de las composi-

²⁶ Dominique Dreyfus, *O Violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ciones y en la concepción creadora nutrida de su amplio conocimiento de las danzas tradicionales de origen afro, como el *batuque*, la *maxixe*, el *frevo*; por supuesto, del samba con sus dos géneros, el campirano de Bahía y el urbano de Río, y del jazz. Ello nos lleva a pensar que en la actualidad el bossa nova ha dejado de ser popular (como el jazz) para conservar un lugar entre especialistas, tanto entre los ejecutantes como entre un público selecto.

Cuando la armonía hasta cierto punto sencilla del samba, que para muchos es la única música brasileña conocida, se vio influida por la versión de los jazzistas del *bebop* y posteriores, es decir los jazzistas que se apoyaron en Debussy y Ravel principalmente, el bossa nova adquirió una identidad cada vez mejor definida. Esa identidad no es del todo popular en el sentido estricto de la palabra, porque Debussy y Ravel estuvieron profundamente involucrados en el nacimiento de la música del siglo XX, a la que algunos llaman moderna aunque esté forjada con los elementos más antiguos de la historia de la composición musical.

El jazz fue altamente apreciado por los músicos brasileños y los jazzistas estimaron en gran medida el bossa nova. Así, Sergio Mendes y Johnny Alf eran pianistas de jazz, y también eran jazzistas el trombonista Raúl de Souza, el baterista Edison Machado, el percusionista Dom Um Romão, el contrabajista Tião Neto y el saxofonista Moacir Santos.

Paralelamente, el flautista Herbie Mann, el saxofonista Stan Getz, el trompetista Dizzy Gillespie y el vibrafonista Cal Tjader fueron algunos de los músicos estadounidenses más influidos por el bossa nova y quienes más lo promovieron en su versión de jazz-samba,²⁷ otro término parecido al de *salsa*, aplicado con fines comerciales a la música afrocubana y al denominado jazz latino.

El progreso de la música brasileña a raíz del bossa nova continuó, por supuesto, en versiones aún más sofisticadas de artistas como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Flora Purim, Aírto Moreira, Eumir Deodato y Manfredo Fest, quienes siguieron los trabajos de investigación rítmica y armónica iniciados por el gran compositor nacionalista Heitor Villa-Lobos. Sin embargo

²⁷ Luc Delannoy, *Caliente: una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

no se puede dudar de que la realidad de la música brasileña actual se debe a la grandiosa creatividad e impulso mostrados en las obras de Antonio Carlos Jobim y sus contemporáneos, que dieron a la música popular de su país una grandiosidad (afortunadamente ya no popular) que muchos quisiéramos para la nuestra.

Bibliografía

- Campos, Augusto (editor), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- Delannoy, Luc, *Caliente: una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Dreyfus, Dominique, *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Discografía

- Antonio Carlos Jobim, *The Man from Ipanema*. Tres discos compactos, Verve, 1995.

Capítulo III

En el lenguaje del tango

Antecedentes históricos del tango y la milonga en Argentina

Alejandro Mércuri

Antecedentes históricos sociales y culturales

Entre los hechos históricos y socioculturales más trascendentes de finales del siglo XIX podemos mencionar tres acontecimientos fundamentales que dieron lugar al origen y desarrollo del tango como fenómeno musical en el Río de la Plata (punto geográfico central en el auge de este género). Estos son, en primer lugar, los movimientos migratorios; en segundo lugar, el desplazamiento de la figura del indio; y, por último, la idea de progreso.

Los movimientos migratorios de la segunda mitad del siglo XIX se dan desde los países de Europa meridional hasta el Río de la Plata. Esta migración está conformada en principio por sabios universitarios invitados por el gobierno nacional, quienes dan origen a las primeras universidades nacionales. Sin embargo el enorme desplazamiento también estuvo compuesto, en su mayoría, por españoles e italianos de las regiones menos afortunadas, a los que se les sumaron luego emigrantes humildes de Portugal, Grecia, Francia, Alemania, Gales, Suiza, Suecia y otras naciones. Llegan en busca de prosperidad económica; los gobiernos del Plata los reciben con miras de cubrir la mano de obra vacante que propicia la creciente inversión extranjera, principalmente con dineros girados desde la Europa enriquecida.

Se desplaza poco a poco la figura del indio (el aborigen), ya que la obsesión progresista del siglo de la Revolución Industrial, filosófica y económicamente apostada al progreso y al futuro, considera al indio como la imagen perfecta de un pasado que no concuerda con la cosmovisión que pretende enarbolar, y, peor aún, como un ser ingobernable. Para los nuevos gobiernos, el indígena representa un ayer remoto e incomprensible que es necesario ven-

cer hasta la extinción. Es preciso construir la Argentina moderna, basada en el modelo europeo. Esta problemática se refleja en la literatura de la época.

Finalmente la idea progresista construye redes ferroviarias, mecaniza las faenas rurales, tiende alambrados, arrasa la antigua vida pastoril y enrarece la figura del gaucho, cuyo apogeo termina alrededor de 1870. Como ejemplo, hay que mencionar dentro de la literatura nacional argentina el extenso poema denominado *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en el que se refleja esta crisis social, que busca refugio en las periferias de Buenos Aires y Montevideo.

Como consecuencia, los suburbios de la República Argentina quedan transformados en un territorio urbano compuesto por las más disímiles y hasta opuestas filiaciones nacionales, regionales y culturales.

En esta insólita Babel de lenguas, conocimientos y costumbres va a irrumper una sociedad inesperada con hábitos y artes también insólitos, entre los cuales va a surgir, sonar, bailarse y cantarse el tango.

Por otro lado, en cuanto a los antecedentes musicales, hay que aclarar que las músicas, danzas y canciones dominantes entre 1850 y 1890 son habaneras cubanas, tangos españoles y milongas. Estas son danzas y canciones que si bien tienen perfiles nacionales y musicales propios (melodías y letras), en su analogía rítmica suelen superponerse, hacerse préstamos y hasta confundirse.

La génesis del término *tango* tiene diferentes conceptos en diversas culturas. En la cultura negra implica:

Representación onomatopéyica	Tanto tocar y palpar el parche de percusión, retumbe de parche percutido (<i>tango</i> o <i>tan-gó</i>).
En Montevideo, siglo XVIII	Hace referencia a la ceremonia de los Reyes Congo que se celebraba con <i>zamba</i> , <i>bambulas</i> , <i>chicha</i> y <i>tambo</i> o <i>tango</i> .
En Cuba	La palabra <i>tango</i> está asociado al baile.
En el sur de los Estados Unidos, siglo XIX	Entre músicos afroamericanos, connotación como ritmo inspirado en raíces cubanas
En África Ecuatorial	Es el nombre de una ciudad de Ubangueri.

En la cultura indígena se utiliza en Honduras para designar tanto a un instrumento de percusión como al rollo de tabaco para fumar envuelto en melaza.

En la cultura hispánica latina, la palabra *tango* proviene del latín *tactum* y se

puede traducir como tocar, ya sea a persona, tierra, puerto u objeto. En castellano antiguo el vocablo *tanguir* está asociado a tañer o tocar un instrumento.

En la cultura japonesa tiene varias implicaciones:

- a) En el antiguo Japón era el nombre de una región próxima a Osaka.
- b) También se utiliza como concepto de número asociado con los animales y objetos.
- c) En el Japón actual está asociado a fiesta de niños.
- d) Otra acepción en la cultura japonesa es como designación de vocabulario.

Por todo esto podemos decir que el origen de la palabra y el origen del arte creado en el Río de la Plata del siglo XIX al siglo XX, llamado tango, no es el mismo. Aquí surge el primer problema de definición: de qué modo y en qué fecha se unieron hecho y palabra en Argentina. Este problema se da al mismo tiempo que surge el tango en Argentina.

Así vemos, de acuerdo con las crónicas y revistas de la época, que la palabra *tango* en Argentina representa una especie aceptada por el público y que confluyen con artes criollas como camperas, vidalita, tristes y estilos (y en el interior, zambas, chacareras, gatos y cuecas) y con otras llegadas por el puerto (cuadrillas, lanceros, valeses, chotis, pasodobles, mazurcas y polcas).

Pero aquí surge otro problema desde la llamada teoría de la recepción: no hay medios de difusión (ni discos, ni radio, ni televisión) para discernir la magnitud de estos géneros. Además de los intérpretes, los únicos divulgadores son las ediciones importadas, algunas editadas en el país, y las crónicas.

Géneros anteriores que influyeron y confluyeron en la génesis del tango en Argentina

La *habanera* (o contradanza habanera o danza cubana) surge desde 1825 en Cuba (al igual que los danzones) y se conoce desde 1836 como versión local de la contradanza europea de origen inglés, como las de John Playford y sus *country dance*, adoptadas y divulgadas luego por Francia. En éstas se funden la melodía matizada a la española y el poderoso ritmo africano (según Grenet). Su apogeo en el Río de la Plata se da hacia 1860 con “La Paloma”, habanero popular de argumento mexicano compuesta por el español Sebastián Iradier.

Las habaneras son, en general, lánguidas y sentimentales y muy bellas (según Ferrer), como las compuestas por Ignacio Cervantes (1847-1905), "Adiós a Cuba", "Mensaje", "Los tres golpes", "La vuelta al hogar", "El velorio" y "Un recuerdo". Hacia 1880 alcanzan notable divulgación en las ciudades rioplatenses como baile, cuyo estilo el tango hará suyo para consolidarlo, desarrollarlo y darle su personalidad.

El *tango español* se irradia desde Cádiz, aunque el inmenso trasiego cultural entre España y Cuba colonial esté inspirado tanto por lo africano como por lo andaluz. Según algunas hipótesis, es posible que la palabra *tango* haya llegado desde Cuba (a España) y que los propios danzones de La Habana hayan contribuido a gestar el tango andaluz.

También pasó lo mismo con la *murga*: surge de esta "ida y vuelta" artístico-cultural entre España y la América hispana. Posee ritmo binario, con alternancia de tonos mayores y menores, como la habanera (con la que se confunde); si bien es preferentemente cantado, también es bailado.

Llegado finalmente de Andalucía, el tango español desembarca triunfante en 1868 en Buenos Aires y Montevideo.

Otro género es la *milonga*, su denominación es de origen negro y significa "lío" o "enredo"; por extensión, designa los lugares de baile. Sobre este género se plantea una cuestión histórica: la milonga no es continuación rioplatense de la habanera (no es hija sino hermana de ésta). Por su espíritu y carácter, y por su diseño rítmico-métrico, la milonga es congénere de la habanera y de los *londúes* de Brasil, ya que comparte con la habanera y éstos su origen afroiberoamericano.

La gestación de la milonga comienza hacia mediados del siglo XIX en las ciudades, donde, según relatos y crónicas, es popular como danza desde 1870. La milonga (según Grenet) tiene origen en la fusión de la melodía criolla rioplatense y el poderoso aliento de los tambores candomberos. Tiene algunos puntos semejantes con las saetas, que en las cárceles de las ciudades andaluzas cantan los presos el Viernes Santo.

El tango

Desde sus inicios se puede decir que el tango es tanto origen primordial (es el alma del pueblo argentino y del Río de la Plata) como metafísico y social,

ya que es considerado el reflejo del modo de ser argentino, manifestado en la diferenciación de nuestra forma de hablar el castellano.

Si bien su origen se produce en el área rioplatense y, por lo tanto, incluye también la República Oriental del Uruguay, el epicentro de su actividad ha sido siempre la ciudad de Buenos Aires. Se le estudia desde tres aspectos (interrelacionados): como género coreográfico, como género instrumental y como género vocal.

Cantado o no, durante un largo periodo de su historia fue sobre todo una danza. En tiempos más recientes, su función coreográfica ha sido en gran parte desplazada. Originalmente tiene carácter indudable de cultura popular. No obstante, la aparición del cine, la radio y los discos determina la injerencia de algún tipo de manipulación propia de la cultura de masas.

La historia del tango comprende tres grandes etapas: desde sus orígenes hasta 1920; de 1920 a 1960; y de 1960 en adelante. Respecto al periodo correspondiente a su génesis, que va aproximadamente desde 1880 a 1895, hay dos hechos representativos del auge del género. El primero tiene que ver con la necesidad de manifestar la personalidad del alma nacional ("la voluntad de expresarse") que se expresa de modo similar en la poesía gauchesca; el segundo está vinculado con la definición de la ciudad de Buenos Aires como capital federal de Argentina. También se puede decir que se da el auge del tango porque existen talentos (intérpretes) que lo hacen posible de manera artística.

Esta primera etapa denominada guardia vieja es de orígenes imprecisos y está caracterizada por elementos convergentes asociados a su gestación. Uno de los hechos particulares que terminaron por caracterizar este periodo del tango podemos decir que ocurrió hacia 1895, cuando los tanguistas se liberan por completo de los elementos rítmicos melódicos: nada de tamboriles o de pandereta.

De la cultura española y negra (cubana o rioplatense) el tango conservará sólo su exitosa designación genérica, a la que se le añadirá, por pleno derecho de invención, el calificativo *criollo*. Ya no es ni habanero, ni negro, ni blanco, es "tango".

Todo lo demás (instrumentos musicales, armonía), que en el comienzo de su historia procede de otras culturas, el tango lo someterá a su poderosa personalidad. El tango, entonces, se consolida como arte musical bien definido e inconfundible entre 1895 y 1900, con cuatro composiciones para piano:

Fecha	Nombre del tango	Autor
1895	"El talar"	Prudencio Aragón
1897	"El entrerriano"	Rosendo Mendizábal
1898	"Don Juan"	Ernesto Ponzio
1898	"El sargento Cabral"	Manuel Campoamor

Sus composiciones los designan y distinguen genéricamente como tango criollo para piano. Éstos ilustran, como literatura pianística de la segunda mitad del siglo XIX hasta entrado el XX, los clásicos españoles de inspiración popular como "Albéniz", las piezas del neerlandés Luis Moreau Gottschalk, los cubanos Ignacio Cervantes y Manuel Saumell, el texano Scott Joplin o el brasileño Ernesto Nazareth (importancia del piano y de la música de salón europea).

Lo negro desaparece casi por completo (entre 1895 y 1900) porque la idea central ya es diferente. Sólo queda como reminiscencia de la génesis un sabor de milonga, pero de milonga poco a poco "tanguada", en el compás del dos por cuatro y ritmo puntillado, de acompañamiento de guitarra en trío o cuarteto, y dará a principios del siglo XIX un subgénero con sabor y encanto primigenio: el tango-milonga.

No existen en la instrumentación de los tanguistas tambores ni tamboriles como tampoco castañuelas o panderetas (herencia del tango español).

Hacia 1900 el tango se populariza como hecho (fenómeno) y como género constituido. Adquiere características formales definidas pero, en el aspecto interpretativo, la organización de los conjuntos instrumentales aún es anárquica. Procedimientos de ejecución: improvisatorio, colectivo, sin solistas. Ambiente social: suburbano y prostibulario.

Al tango también se le puede definir como una danza con un fuerte contenido procax para la época, sólo practicado por grupos marginales y rechazado por las clases altas y el proletariado, que lo asumirá paulatinamente al tomar conciencia de su propiedad.

En 1910 se produce el auge internacional de este género, que es aceptado por las altas esferas de la sociedad; sin embargo, al trasladarse de un estrato social a otro, las características coreográficas se simplifican y se adecentan.

La gran mayoría de las producciones son instrumentales. Sólo hay algunas excepciones que, en conjunto, no alcanzan a formar un corpus significativo. Las figuras más importantes son Ángel Villoldo, Rosendo Mendizábal,

Vicente Greco, Agustín Bardi, Eduardo Arolas, entre otros. En cuanto a la milonga (que está entre los modelos que se sirven del tango), desaparece desde finales de siglo XIX y resurge hasta 1930, con las obras de Sebastián Piana y Homero Manzi.

Diferencia entre milonga y tango

La diferencia entre tango y milonga se aprecia hasta en la actitud con la que sus intérpretes se manifiestan y expresan: en el primero, serios y ensimismados; en la segunda, sonrientes y distendidos. La influencia española desaparece mucho antes que Carlos Gardel llegue a la escena musical. Se comienza a recibir influencia del arte musical campesino de cuño pampeano (estilos y vidalistas), transmutados en el tango con sentimiento y belleza.

Conclusión

El tango es el género musical que mejor identifica a Argentina en el mundo. Desde sus orígenes, el tango convivió con la música popular internacional de cada época; transitó desde la marginalidad de los burdeles hasta los salones de la alta sociedad, de los cabarets a los medios de comunicación masiva.

La historia del tango está vinculada con el perfil de la sociedad y la composición de la población heterogénea. Inició a finales del siglo XIX, cuando Buenos Aires había dejado de ser una aldea para convertirse en una urbe moderna. Sus momentos de auge y declive coinciden con los cambios de suerte del pueblo que los creó. Sus orígenes se fueron manifestando en las dos o tres últimas décadas del siglo XIX a través de un proceso poco preciso y en el que converge una serie de elementos musicales.

A pesar de ser el tango una genuina creación popular de los habitantes del área rioplatense, debe considerarse fundamentalmente de la ciudad de Buenos Aires, que fue siempre el epicentro de su actividad.

El tango comienza a gestarse pero, en el proceso de composición de la población, se fue modificando; se incorporaron núcleos demográficos que recibieron el calificativo de *orilleros*, compuestos por gente del interior del país e inmigrantes que se agregaron a la ya existente clase inferior. Este mosaico

de nacionalidades (crisol de grupos étnicos), en el que se mezclaron fundamentalmente italianos, españoles y criollos, fue el que produjo el tango.

Su realización fue responsabilidad exclusiva de los suburbios. Nació en los bordes de la ciudad y se formó en manos del orillero como música y danza de prostíbulo.

Bibliografía

- Aranibar, E., *Breve historia del tango*. Buenos Aires: Manrique Zago, 1999.
- Caseres Rodicio, E. (editor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2002.
- Fernández Conte, N., *Diccionario del Tango*. Madrid: SGAE, 2001.
- Ferrer, H., *El siglo de oro del Tango*. Buenos Aires: Manrique Zago, 1999.
- Sadie, S. (editor), *Diccionario Akal Grove de la música*. Londres: Macmillan Press, 2000.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan, 1980.

Tango de Carlos Saura

Carmen V. Vidaurre Arenas

En 1998 se realiza en el ámbito de la cinematografía uno de los más importantes homenajes que se han hecho a un género musical popular, de discutido origen nacional (pues uruguayos, argentinos e incluso franceses se han disputado el mérito de su creación), que es representativo de toda una cultura: *Tango: no me dejes nunca*, película del director aragonés Carlos Saura. Esta coproducción argentino-española fue seleccionada como la mejor película de habla no inglesa, tanto para los premios de la Academia como para los Golden Globes y el Premio de la Sociedad de Críticos de San Diego, en 1999; fue galardonada con el Premio Cóndor de Plata por mejor fotografía y seleccionada en las categorías de mejor película, dirección artística, escenografía, montaje, música, director y actriz, por la Asociación de Críticos de Argentina, ese mismo año, y por el Sindicato Nacional de Periodistas de Italia; fue ganadora del Gran Premio Técnico del Festival de Cannes y del Premio Goya, por fotografía y sonido, respectivamente.

El filme ocupa el sexto lugar entre los siete musicales dirigidos por Carlos Saura, quien a lo largo de casi medio siglo ha dirigido más de cuarenta filmes que lo han hecho merecedor de uno de los lugares más destacados en la cinematografía mundial. Alineado en la categoría del llamado “cine de autor”, Saura ha abordado una variedad de temas, en los que no están ausentes la política y la crítica social, la delincuencia y los dramas íntimos.

Tango no sólo es el relato de dos historias paralelas que se entrecruzan y mezclan, sino también la narración del proceso de filmación de una película centrada en el tango para relatar momentos significativos de la historia argentina; el relato de la experiencia vital y amorosa del director de esa cinta, Mario Suárez (interpretado por el actor argentino Miguel Ángel Sola), en quien se

descubre un *alter ego* del propio Carlos Saura. *Tango* es también un filme predominantemente intratextual,²⁸ en tanto que en él figura la autorreferencia explícita y la crítica al cine dentro del cine, en la que Saura expone una reflexión profunda de su propia producción cinematográfica, de su teoría del arte, de su vida y de la realidad afectiva que ha formado parte de su contexto.

Aunque son numerosas las películas a las que nos remite esta cinta, entre las que se encuentran obras maestras del cine europeo y del propio director, se destacan dos intertextos: *La nave va*, de Federico Fellini, y *Carmen*, del mismo Carlos Saura. *Tango* nos remite insistentemente a estos filmes que lo afectan de distintos modos, incluso en el nivel estructural de la obra, que de nuevo hace referencia a un texto cultural²⁹ sumamente importante en la producción de Saura: la ópera transformada en danza, y una estructura narrativa mítica que proviene de la más célebre de las obras de Bizet en la tradición hispana, *Carmen*, cuyo argumento constituye una verdadera obsesión en varios de los filmes del realizador español.

Sin embargo, aunque son muchos los aspectos de esta película que se pueden y deben estudiar, vamos a centrarnos exclusivamente en el que ahora es objeto de nuestro interés: el tango. Se ha dicho que en este filme Saura pone en pantalla una historia documental del tango, lo cual es inexacto, aunque sin duda la cinta evidencia una investigación documental exhaustiva sobre el género, ya que expone conocimientos y puntos de referencia histórica fundamentales sobre su origen y desarrollo. El tango tiene un origen y una historia que con frecuencia son falseados o censurados, pues involucra aspectos que la propia sociedad argentina, o al menos una parte de ella, se niega a reconocer. Voy a ejemplificar algunos de éstos, considerando el tango no sólo como un género musical cuyo estudio histórico corresponde a los especialistas en el área, sino como fenómeno cultural (que involucra formas de expresión determinadas: cinéticas o de movimiento; cinésicas o signos corporales y gestuales; sonoras, que incluyen letra en algunos casos; un taconeo, además de

²⁸ El término se aplica a la presencia de elementos intertextuales (Gérard Genette) en una obra, que proceden de otras obras del mismo autor.

²⁹ Consideramos aquí la noción de “texto cultural” de manera similar a como la concibe Umberto Eco (*El signo*), como una tradición cultural específica y bien delimitada, que funciona como “fuente” de la que se toman signos, sintagmas, etcétera.

la música; y proxémicas o espaciales, e interpersonales) vinculado a ciertas prácticas y grupos sociales.

Al describir el contexto de producción del tango, la mayoría de los estudiosos insisten en señalar que el marco social en el que surge el tango primitivo, todavía muy distinto del que conocemos ahora en cuanto a ritmo y estructura, es el de Buenos Aires de 1880, ciudad que tenía entonces una población de 210 mil habitantes y una importante inmigración europea. Dicho contexto se caracteriza como un crisol de culturas que dan origen a un marcado sincretismo, pero al hablar de éste los referentes de los historiadores suelen ser predominantemente europeos (italianos, ingleses, españoles, etcétera); incluso, al discutir el origen de la denominación del género musical, señalan que en el siglo XIX se llamaba tango a un palo flamenco (del que deriva el tanguillo gaditano), lo cual es cierto. Sin embargo, la misma denominación del género se convierte en testimonio de algo distinto, pues la palabra *tango* parece provenir, con más certeza, de una voz africana: *tangó*, voz con la que los esclavos, en lo que hoy es Sudamérica, llamaban al tambor que marcaba sus pasos de baile. Por otra parte, en la geografía africana hay varias voces afines al nombre, y en documentos coloniales españoles el vocablo se usa para referirse al lugar en que los esclavos negros celebraban sus reuniones festivas en el Mar del Plata. Las crónicas de la época señalan que Juan José de Vértiz y Salcedo (segundo virrey, que gobernó entre 1778 y 1784) había decidido realizar bailes de disfraces para evitar que se concurriera a “la calle del pecado”, que bordeaba la plaza de toros, en Buenos Aires (lugar que hoy ocupa el Ministerio de Obras Públicas), donde los nativos bailaban el fandango. Se trataba de una danza en tres tiempos y vivos movimientos; era de origen andaluz y había sido asimilada y adoptada por los negros, quienes ejecutaban los ritmos a su manera y lo hacían en lugares exclusivos ubicados preferentemente en la parroquia de Montserrat, en el sector que comprenden las actuales calles Independencia, Entre Ríos, Chile y San José, y que recibió sucesivamente las denominaciones de “barrio del mondongo”, “barrio del tambor” y, más tarde, “barrio del tango”. El fandango se fusionó con las músicas que los negros habían conocido: se formaron uniones de ritmos, candombe, milonga y, luego, el tango. Carlos Vega, en *El origen de las danzas folclóricas*, y Arthur Ramos, en *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, han estudiado la influencia africana en el origen del tango y han profundizado en la información que aquí ofrecemos.

La sociedad donde nace el tango escuchaba y bailaba habaneras, polkas,

mazurcas y valsés, por parte de los descendientes de europeos. Por su parte, los afroargentinos, un 25 por ciento de la población, se movían al ritmo del candombe, una forma de danza en la que la pareja no se enlazaba, pero giraba acordemente siguiéndose uno al otro, y bailaba de una manera marcada más por la percusión que por la melodía. Este elemento afrosudamericano participante en la gestación del tango, en mayor o menor medida, es por lo general omitido de la historia “oficial”, lo cual evidencia un racismo que aún hoy se expresa claramente en ciertos contextos de la sociedad argentina y, por desgracia, en muchas otras regiones del mundo, incluyendo la nuestra.

Aunque Carlos Saura no va a señalar en su filme un origen preciso del género, no excluye este elemento: incorpora a un personaje que posee facciones mestizas pero en las que se adivinan rasgos afrosudamericanos (labios gruesos, piel morena), en dos de los escenarios (en los que, por cierto, se incluye un cuchillo como arma de agresión), e introduce la pieza “Tango para percusión”, bailada por Cecilia Narova y Carlos Rivarola.

Hay que decir aquí que, inicialmente y hasta donde sabemos, el tango fue interpretado por modestos grupos que contaban sólo con violín, flauta y guitarra; incluso, de no haber guitarra el acompañamiento se hacía con un peine convertido en instrumento de viento por la mediación de un papel de arroz y un soplador que marcaba el ritmo; a veces intervenía un instrumento de percusión, o bien un taconeo o una armónica. El instrumento mítico del bandoneón no llegaría al tango sino hasta un par de décadas después, en 1900 aproximadamente, y poco a poco sustituiría a la flauta, del mismo modo que después la percusión supliría al piano. El primer conjunto que se recuerda estaba integrado por Sinforoso en el clarinete y Casimiro Alcorta en el violín, quienes solían presentarse en prostíbulos a finales del siglo XIX.

Otro aspecto, frecuentemente censurado por los historiadores del tango, es el hecho de que al principio el género era bailado por parejas de hombres, y se ha llegado a afirmar que dicha práctica involucra una carga homosexual muy marcada, dado que se trata de un baile de “parejas”. Sin embargo, y pese a las airadas negaciones de muchos investigadores, este es un dato histórico y testimoniado, entre otros, por Evaristo Carriego, el célebre escritor argentino y poeta de los barrios populares de Buenos Aires, quien alrededor de 1906, en su poema “El alma del suburbio”, escribe: “En la calle la buena gente derrocha/ sus guarangos decires más lisonjeros, /porque al compás de un tango que es *La morocha*/ lucen ágiles cortes dos orilleros.” Carriego no describe a

un hombre y a una mujer bailando, sino a dos hombres. Las pruebas testimoniales, como fotografías de compadritos bailando entre sí, son numerosas. Y aunque León Benarós fundamenta esta realidad en el machismo imperante en los suburbios y en toda la sociedad de la época, una de las razones de este hecho está en la fisonomía particular que tenía la sociedad bonaerense de entonces. Buenos Aires era, a finales del XIX, una ciudad en expansión, con un enorme crecimiento demográfico acelerado sobre todo por la inmigración proveniente de muchos países. Había españoles e italianos, pero no eran ajenos a esta corriente migratoria alemanes, húngaros, eslavos, árabes y judíos. Todos ellos componían una gran masa obrera desarraigada, pobre, con escasas posibilidades de comunicación debido a las barreras lingüísticas; mayoritariamente estaba formada por población masculina, ya que se trataba sobre todo de hombres en busca de fortuna, a tal grado que la población de Buenos Aires estaba compuesta en 70 por ciento por hombres. Este hecho, más que el machismo, explica en gran medida la práctica festiva de la danza entre hombres.

Saura tampoco censura este aspecto histórico al incluir, en los números musicales de su filme, tres ocasiones en que el tango es bailado, exclusivamente, por parejas masculinas. En un caso, recupera incluso la propuesta contenida en la cinta *Querelle*, de R. W. Fassbinder, la del duelo a cuchillos como danza cargada de erotismo, pero Saura lo hace evocando más bien la descripción que hace Jorge Luis Borges del duelo a cuchillos como una de las fuentes de inspiración de las figuras y movimientos dancísticos del tango. Y, aunque la analogía entre el duelo a cuchillos y la danza del tango es más un motivo literario del que se vale el escritor argentino, resulta interesante constatar que algunas de las figuras del tango sugieren dicha relación, en particular si consideramos, por ejemplo, la que nos presenta a uno de los miembros de la pareja de bailarines cayendo de espaldas, como en un desmayo, entre los brazos del otro, como caería, aunque de manera estilizada, uno de los contrincantes herido de muerte. Además, los movimientos del tango constituyen un juego de competencias por el dominio del espacio; el control del propio movimiento y la previsión del movimiento del otro; la manifestación de un reto al que se corresponde y en el que se expresa, unas veces, un juego especular y, otras, la respuesta o superación de un motivo que la pareja desarrolla; otras más, un complemento o un freno, una desviación del movimiento iniciado por los bailarines; hay transiciones que exigen la inmovilidad, la expectativa a la iniciativa del otro, pausas. Tal como

ocurre en un duelo cuerpo a cuerpo, la danza se caracteriza por una especie de forcejeo, un estira y afloja del movimiento alterno, una sutil brusquedad en la transición del paso o la figura; no es la típica danza en la que uno guía y el otro, simplemente, sigue el paso.

Por otra parte, es importante decir que esta relación de la danza del tango con el duelo a cuchillos o navajas se manifiesta con más vigor si tomamos en cuenta que el tango, en sus orígenes oscuros —aunque musicalmente entronque en su genealogía con la habanera hispanocubana—, es un baile que practicaban sobre todo grupos sociales marginados, entre los que esa forma de agresión con cuchillo era relativamente frecuente. Dos factores corroboran esta afirmación, también negada por algunos historiadores: uno es el lenguaje de las letras de los tangos, que emplean un caló, un argot marginal, el lunfardo, que puede considerarse el idioma del tango; el otro, los títulos de las primeras letras: “Dos sin sacarla”, “Con qué tropieza que no dentra”, “Siete pulgadas”, “Déjalo morir adentro” (de José Di Clemente) y “El fierrazo” (de Carlos Hernani Macchi). Nombres que, con cierta frecuencia, han sido interpretados en un sentido sexual, lectura que proviene de otro hecho que también suele ser censurado: que el tango se comienza a bailar en tugurios y lupanares; se asocia en su inicio al ambiente prostibulario, ya que eran las minas (prostitutas) y percantas (amantes, concubinas) las únicas mujeres presentes en los perigundines. En este ambiente, el tango adquiriría un estilo de provocación erótica, una gestualidad explícitamente sexual y los títulos se tornarían *albureros*: “Tácamela, Carolina”, “Empujá que se va a abrir” (de Vicente La Salvia), “Vaselina en punta” (anónimo), “Date vuelta” (de Emilio Sassenus) o “Dame la lata”, título que hace referencia a la situación en la que el rufián, al fin de cada jornada, exigía a sus pupilas la entrega de las latas donde ellas guardaban las fichas metálicas que sus clientes adquirían para obtener su compañía en los bares de poca monta. Waldemar Verdugo Fuentes, en *El minotauro en su laberinto*, cita al “latinista del lunfardo”, Jorge Luis Borges, quien señala al respecto:

Yo recuerdo haber visto primero bailar el tango a hombres con hombres, portando sus cuchillos al cinto, y las mujeres no estaban dispuestas a arriesgarse bailando esa danza, digamos, tan indolente; las primeras en atreverse a bailarlo fueron las mujeres de los prostíbulos... Creo que [...] con Oliverio Girondo llevaron el tango primero a París, y, como es común en

Latinoamérica, cuando se supo que en París lo bailaba la gente de bien (que no sé por qué les dicen así) todos se resignaron y lo bailaban con el mismo entusiasmo de los europeos. Claro que antes fue resistido duramente, debido a esta asociación con gente de mala vida (que no sé por qué les dicen así). Los franceses se dieron el trabajo de mejorarle un poco la fachada moral, de hacerlo un poco más triste y finalmente de cambiarlo. "La Cumparcita" es ya una muestra de ese tipo de cambio. Como el mismo Gardel, que, afrancesado, llega en muchos casos a concluir en un sollozo grotesco [...] A mí me han interesado muchos los orígenes del tango, y he hablado personalmente con Saborido, que compuso "La morocha" y "La Felicia"; he conversado con Ernesto Ponzio, que compuso "El entrerriano", y que es el autor de uno de los primeros y mejores tangos: "Don Juan", que me dijo: Es cierto que yo estuve en la cárcel muchas veces señor Borges, pero siempre por homicidio... Entonces, he conversado con algunos de los compadritos y fui amigo de algunos de ellos, he conversado con uno de los caudillos de Palermo, como fue Nicolás Paredes, he conversado con un tío calavera mío, y todos me han llevado al mismo punto de origen del tango: las casas de mala vida.

Saura también ilustra el componente erótico del tango, pero no mediante la participación de un ambiente prostibulario sino mediante el juego, reiterado en sus filmes, de un triángulo amoroso que involucra vínculos complejos de protagonistas (dos hombres y una mujer, dos mujeres y un hombre), que se disputan el control de las relaciones mediante argucias seductoras y cortejos en reto, cargados de dramatismo, juego del que el propio protagonista se burla en el filme.

Pese a que es difícil precisar en qué momento y de qué manera llega el tango a Europa, y particularmente a París, en un contexto de migrantes, los retornos temporales al lugar de origen, o las visitas de los hijos a la patria de los padres ya establecidos, es una práctica común que puede explicar ese traslado del género al Viejo Mundo, en donde pronto el tango se convertirá en un éxito y una moda, difundiéndose primero en un ambiente decadentista de un París que ama las transgresiones. Y aunque la aceptación en ciertos contextos europeos le significaría en América una aceptación mayor dentro de las elites económicas, en Europa no faltarían los detractores del tango: el papa Pío X lo proscribió, el káiser lo prohibió a sus oficiales y la revista española *La Ilustración Europea y Americana* lo tachó de indecoroso y reprochable.

Saura recrea el ambiente parisino de principios de siglo para introducir a la otra pareja transgresora del tango, la pareja femenina (dos mujeres), que según podemos constatar por algunas postales argentinas de principios del siglo XX, no fue moda exclusiva del viejo continente.

El filme de Saura también rinde homenaje a dos figuras sumamente importantes en la historia del tango, a través del intertexto de dos de sus cintas: *Tango Bar* (1935), en la que Carlos Gardel interpreta "Arrabal amargo", compuesto por él mismo junto con Alfredo Le Pera; y *¡Tango!* (1933), en la que Tita Melo interpreta "Se dice de mí", letra de una milonga de Francisco Canaro e Ivo Pelay, que recupera el humor porteño. De esta última vale la pena citar al menos un fragmento, pues la intérprete la cantaba con una rapidez que incrementaba el aspecto humorístico, pero que dificultaba captar su sentido, oscurecido además por el empleo del lunfardo:

*Se dice que soy fiera,
Que camino a lo malevo,
Que soy chueca y que me muevo
Con un aire compadrón.
Que parezco Leguisamo,
Mi nariz es puntiaguda,
La figura no me ayuda,
Y mi boca es un buzón.*

[...]

*Critican si ya la línea perdí,
Se fijan si voy, si vengo o si fui.
Se dicen muchas cosas,
Mas si el bulto no interesa,
Porqué pierden la cabeza
Ocupándose de mí.*

[...]

*Si fea soy,
Pongámosle,
Que de eso aún no me enteré,
En el amor, yo sólo sé,
Que a más de un gil, dejé a pie.*

[...]

*Y ocultan de mí,
Unos ojos soñadores,
Además de otros primores
Que producen sensación.
Los que dicen que soy chueca,
No me han visto en camisión.*

Aunque la mayor parte de la música de la película son tangos, algunos compuestos por Lalo Schifrin para el filme, hay dos excepciones importantes: "Va pensiero", de la ópera *Nabuco* de Verdi, que es interpretada cuando se muestra por primera vez a los inmigrantes, y el vals criollo "Flores del alma", de Lucero García Ferrari y Larenza, que se escucha en las primeras escenas en el set de filmación. En la cinta se escuchan otros célebres tangos de diversos autores: "Quién hubiera dicho" de Luis César Amadori, "Recuerdo" de Osvaldo Pugliese, "Quejas de bandoneón" de Juan de Dios Filiberto y Coria Peñaloza, "A Juan Carlos Copes" de Adolfo Gómez, "Picante" de Padula, "El choclo" de Ángel Gregorio Villoldo, "A fuego lento" de Horacio Salgán, "La Yuma" de Osvaldo Pugliese, "Nostalgias" de Juan Carlos Cobián, "Zorro gris" de Rafael Tugols, "Calambre" de Astor Piazzolla y "Caminito" de Juan de Dios Filiberto.

Carlos Saura logra ofrecernos, a través de los diferentes cuadros narrativos que constituyen los números del filme, una recreación de la historia de Argentina, desde la inmigración hasta el presente, sin pasar por alto la época de la dictadura; escenas de denuncia, en las que torturadores y víctimas actúan al ritmo de un tango titulado "La represión", de Lalo Schifrin, y que le merecieron al director y al equipo amenazas de muerte y censura por parte de diversos sectores reaccionarios del país, aspecto que es aludido en la película.

Y si desde el inicio de *Tango* se señala a través de la iluminación que se ofrecerá un viaje por el tiempo, ese viaje no sólo involucra la historia colectiva de un país a través de la música que lo identifica, sino también la historia personal de un hombre que es mostrado metafóricamente en las diversas edades de su vida: revive su infancia a través de su identificación con un niño llamado Mario, que sonríe como un muchacho cuando observa bailar con un joven a quien será su amante; se proyecta hacia su vejez cuando la mira bailar con un anciano; y participa de la maestría de un hombre maduro cuando éste baila con otra joven. Sin embargo, podrá observarse que este viaje a través del

tiempo no involucra a la mujer, pues en cada etapa de las distintas edades del hombre habrá a su lado una mujer siempre joven.

Pudiera suponerse que este último detalle es un signo de las preferencias del director, sin embargo también cumple con otra función semántica en el filme: la mitificación y manipulación de lo temporal, fenómeno textual manifestado también en el hecho de utilizar tangos, un género musical del siglo XIX, para ofrecernos cuadros seleccionados de la historia de Argentina que abarcan un largo periodo. Algunos de los protagonistas reaparecen con distintos atuendos de época, lo que produce un efecto singular: el espectador percibe el tango como un hecho vinculado a la historia de Argentina desde siempre, en todas las épocas, pese a que en la cinta la historia se remonta al tiempo de la inmigración, no antes, y los protagonistas no cambian, sino que se conviertan en figuras eternas, en actantes de un mito que se repite con variaciones.

Respecto a la danza, Saura ofrece muestras de todas las variedades de tangoailable: el tango *canyengue* de las primeras épocas, caracterizado por una forma particular de *pisar* y por la distancia entre la pareja; el tango *milonga*, que se baila sin ganchos, boleos y giros, con sentadas y taconeos; el tango *orillero* del marginado; el tango *de salón* para una pareja diestra; el *tango fantasía*, que exige una coreografía previamente diseñada; el tango *moderno*, calificado como el más intelectual, caracterizado por la participación masiva y la inclusión de elementos de danza contemporánea. Sin embargo, esta muestra no sigue un orden cronológico, prueba de ello es el caso en que se interpreta “La Cumparsita”, considerado el tango de los tangos, que fue inicialmente una marcha compuesta por el joven estudiante de arquitectura Gerardo Hernán Matos Rodríguez, entre fines de 1915 y principios de 1916, para la comparsa de carnaval organizada por la Federación de Estudiantes del Uruguay. La primera partitura se editó en Montevideo en la Casa Arista y Lena en 1916 y al año siguiente en Breyer Hermanos de Buenos Aires. Para estas fechas, el tango como baile había sido ya objeto de censura, al menos en los espacios sociales más generalizados. Se habían prohibido ciertas figuras consideradas indecentes, como el *corte* y la *quebrada*; se bailaba mesuradamente, no de manera rápida y *picada*; se procuraba la mesura antes que la fantasía del lucimiento; era un tango liso, aquietado, en el que la figura masculina llevaba el dominio y la femenina seguía o variaba levemente el paso del compañero; tenía pocos *ganchos*, *giros* y *ochos*, con repetidas pausas y leves saltos de hombros, sin presionar

el brazo del varón; era *higienizado*, por lo que la pareja procuraba no mirarse sino hasta el final de la danza; sin *molinetes*, pero con *sentadas* breves, mucho paso *lateral* acompasado y *medias lunas*, con la pareja en “paralela de avance y retroceso”; más que de frente y con pocas “figuras de enlace”; sin muchas posiciones distintas de la figura femenina respecto a la masculina, nada de seducción en el abrazo, nada de reto. Todos estos tecnicismos están presentes en el método para bailar tango de Nicanor Lima, un libro publicado en 1916.

Lo que Saura nos ofrece es algo distinto cuando se escucha “La Cumparsita”: un baile lleno de ganchos, ochos, giros, cortes, e, incluso, un paso *montado* sobre el pie del compañero que convierte la figura femenina en la dominante de la danza. Todo esto en un filme en el que un tango es también la vida y que recupera el aspecto narrativo que caracteriza al género, donde lo descriptivo pasa a segundo término para ceder espacio a la acción, al movimiento, que se encadena como en un relato o en una representación.

La escena a la que nos referimos también ejemplifica la forma en que en la película se filtran elementos propios del contexto social de su producción, pues la figura femenina desempeña un papel mucho más activo, dominante en ciertos momentos y protagónico en el conjunto, pese a encontrarse representando una escena que se supone ocurre en una época en la que las convenciones sociales dictaban otra conducta y reducían al personaje femenino a un papel subordinado. Al mismo tiempo, en dicha escena se puede observar un fenómeno claro de intertextualidad, que involucra variantes de una anécdota que proviene de la ópera *Carmen*, en donde la protagonista muere asesinada por uno de sus amantes, ambos involucrados en un triángulo amoroso que convierte a dos hombres en rivales. De este modo, el filme traslada parte de la estructura de un mito a un contexto distinto, histórica y geográficamente; sin embargo, el mito es recreado de tal modo que resulta reconocible para el espectador, con todas las implicaciones que esto conlleva. Observamos también que dicha escena es seguida por la ruptura con un fenómeno presente a lo largo de la película: la identificación de la ficción con lo “real”, aunque dicha realidad no sea sino otra representación, una ficción dentro de la ficción que se supone es el contexto vital de los personajes (su realidad concreta y actual). Esta ruptura se manifiesta cuando, luego de la representación del tango, se muestra que el personaje femenino no muere, que el mito no concluye de la

forma acostumbrada y que el triángulo amoroso y fatal se rompe para dar lugar a una solución sin tragedia, en la que claramente la ficción se distingue de la experiencia vital representada en la cinta.

De este modo, la propuesta final del filme nos ofrece una ruptura con la estructura mítica, una desmitificación de la anécdota que se ha venido representando, y nos propone una solución dialéctica al problema metafísico, cíclico y cerrado, indescifrable, que planteaba el mito de origen: el triángulo amoroso con el que inicia la cinta, pues el personaje, que correspondería a Carmen, no muere, y el que desempeña el rol correspondiente a don José ha encontrado otra amante y no se ha convertido en asesino. Los antagonistas se han transformado en personajes paralelos, en coprotagonistas de una historia, en un plano de mayor equidad y respeto.

Esta nueva lectura señala e involucra una concepción de género distinta a la del mito, pues concibe de modo diferente los roles femenino y masculino que en ese mito se manifestaban. Esta nueva visión no deja de ser importante, pero lo es más involucrar connotaciones de tipo histórico-político y del proceso de producción del arte.

Recordaremos que a lo largo de la película, tanto la lectura histórico-política como la lectura del proceso artístico-creativo de la relación amorosa, se han estado señalando de varias maneras y han sido sugeridas al espectador repetidamente, en la medida en que los personajes del triángulo amoroso también desempeñan roles de jerarquías específicas dentro del sistema, pues se trata del director de un musical y de una bailarina (un jefe y un subordinado "en rebeldía"); de un personaje que personifica a la mujer argentina a la largo de su historia y de otro que representa al hombre que determina la forma en que esa historia se desenvuelve y desarrolla en un escenario específico (proyectando su propia realidad vital en ese escenario). Es a través de ellos que se representa la historia de un país y se pone en escena el proceso de producción de un filme musical, de una obra artística que requiere de una dirección jerarquizada en forma clara, además de representar una relación amorosa compleja con todos sus pequeños dramas.

Esto nos obliga a ver que las luchas de poder social manifiestas en esa relación tienen también una nueva lectura: no se trata ya de la figura de un *dictador* (director y jefe), amante ofendido que castiga con la muerte a quien ha decidido seguir un camino distinto al deseado por él; no es el poderoso que mata al insubordinado, al emancipado o al potencial disidente, y cobra

vinganza a través del poder absoluto que ejerce: es el director que adquiere conciencia del valor de sus subordinados, que ha aprendido del pasado y encuentra una solución adecuada sin arriesgar su propia actividad, ni el ejercicio de su poder (jerárquico y creativo).

El filme también plantea el temor de ese director a que otros actúen en forma violenta y se reproduzca el esquema del mito, con protagonistas diferentes, llevándolo a un destino trágico.

Lo anterior, aunque abordado en forma muy esquemática debido a la extensión requerida en este trabajo, se torna todavía más interesante si consideramos los contextos sociales de producción de la película, el del propio director y el del filme. Volvemos a descubrir que Saura le ha dado al musical una dimensión muy alejada de aquella que el cine estadounidense plantea como modelo de este género.

No poco significativo es que Carlos Saura haya trabajado con el tango, cuyas letras tradicionales, aunque diversas, son percibidas por muchos como letras que refieren una tragedia, como melodías que acompañan un drama personal que cobra dimensiones míticas.

Por una cabeza: intertextualización y procesos de codificación en textos cinematográficos

Juan Carlos González Vidal

A Daniel Meyran

La trayectoria cinematográfica del célebre tango “Por una cabeza”, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, es larga. El origen de esta trayectoria se remonta al año 1935, cuando fue el tema principal de la película *Tango Bar*, de John Reinhardt, con guión de Le Pera y protagonizada por el mismo Gardel. A partir de entonces, se ha hecho presente en varios filmes, entre ellos, *True lies*, de James Cameron (1994); *Schindler's list*, de Steven Spielberg (1993); y *Scent of a woman*, de Martin Brest (1992).³⁰ Esta recurrencia no podía pasar desapercibida, y fue así como decidimos ocuparnos de las modalidades de inserción y de los procesos de codificación de este tango en las dos últimas películas mencionadas.

El orden en que abordamos las películas parte de las posibilidades de análisis que ofrece cada una de ellas. Por este motivo nos ocupamos primeramente del filme de Brest, que a nuestro entender genera procesos semióticos más amplios al entrar en contacto con la canción. Esto no implica juicio alguno sobre la calidad de las películas.

Al elegir este tema debemos tener en cuenta que nos encontramos ante la imbricación de dos tipos textuales: la canción popular por un lado, y el cine por el otro. De este modo, antes de analizar los procesos de codificación intertextual, se hacen necesarias algunas consideraciones preliminares.

³⁰ Nos gustaría señalar, como un dato meramente adicional, que esta película tiene una versión anterior: *Profumo di donna*, de Dino Risi (1974), protagonizada por Vittorio Gassman, Agostina Belli y Alessandro Momo.

Consideraciones preliminares

Desde la perspectiva que nos interesa, la canción popular es, ante todo, un campo suprarregulado de producción semiótica pluricódigo.³¹ Este campo, como cualquier otro, tiene sus particularidades esenciales, sustentadas en sus códigos de simbolización constitutivos.³² La canción consta de varios códigos, como son la lengua hablada, la lengua escrita, la música, etcétera. En este sentido no es diferente a otros campos pluricódigos, como el cómic, los dibujos animados y el teatro. Sin embargo, la pluricodicidad de la canción tiene una característica muy específica: sus códigos se construyen siempre por la asociación de sistemas de significantes de naturaleza diferente con un mismo sistema de significados. Efectivamente, todos los planos de la expresión de la canción convergen sobre el mismo plano del contenido. Si observamos con cierto detenimiento, el fenómeno no se produce en otros campos de esta índole. En el cine, por ejemplo, existe la posibilidad de que sistemas de significantes diferentes se asocien a una misma serie de significados, pero existe también la posibilidad contraria; igual ocurre con un anuncio publicitario televisivo, con el cómic... pero no con la canción.

Para intentar demostrar esta afirmación, recurrimos a una anécdota personal. En los años de bachillerato se acostumbraba, entre los amigos, tararear la canción “¿Qué te ha dado esa mujer?” (de Blas Galindo) al que hubiera roto con la novia y mostrara consternación ante el hecho. Hay que notar que sólo se reproducía la melodía, con lo que el código lingüístico, en cualquiera de sus variantes (oral o escrita), quedaba excluido. No obstante, se empleaba un

³¹ Preferimos esta denominación a la de “sistema modelizador (o modelizante)”, utilizada por los semiólogos soviéticos, muy particularmente por Yuri M. Lotman y por Edmond Cros. Pensamos que “campo suprarregulado de producción semiótica” hace alusión, de una manera más clara, a las relaciones codiciales de los procesos de producción semiótica que tienen lugar en estas zonas especializadas de la cultura. La idea de esta denominación surgió de las discusiones con José Ricardo Chávez Mendoza.

³² En un artículo publicado hace algún tiempo, nos ocupamos de los aspectos estructurales de la canción popular. Sin embargo, visto a la distancia, en ese texto faltaron precisiones importantes (en cantidad), por lo que ahora retomamos el punto (*Vid.* González Vidal, 2002: 17-29).

vehículo material —el tarareo melódico— para transmitir una serie de significados. El receptor, que formaba parte de la misma convención, no tenía problemas para decodificar el mensaje. Entonces, vemos que el tarareo, por el hecho de pertenecer a un producto culturalmente reconocido, tiene un carácter biplanar.

Si admitimos la convergencia de la que hablamos, es posible afirmar que, cuando las circunstancias lo requieren, uno solo de los sistemas de significantes compositivos de la canción puede *hacerse cargo* de la transmisión del sistema semántico. Sin embargo, hay que dejar muy en claro que, dependiendo del vehículo material, la organización del plano del contenido adoptará características particulares. Si la canción, como sucede la mayor parte del tiempo, pone en movimiento de manera simultánea varios códigos (como en el momento en que se canta), estaremos ante unidades hipercodificadas, donde la correlación codificante comprenderá niveles semánticos extendidos claramente jerarquizados. La hipercodificación permite, de este modo, la distribución de ciertas unidades semióticas en códigos y subcódigos, y dicha distribución está regulada por un conjunto de reglas “amplificadas” (en el sentido de que se ocupan de porciones de contenido macroscópico) que tienen la función de establecer el paso de los códigos de superficie a los códigos y subcódigos de segundo grado. En otros términos, el conjunto de reglas codiciales garantiza la lectura de unidades semióticas de esta clase.³³ Al conjugarse el código lingüístico oral, el musical y el melódico, hay una abundancia de reglas que, al incidir en el mismo sistema semántico, facilitan su interpretación. En una versión cantada, además, los contenidos tienden a compactarse en bloques que guardan una relativa estabilidad, ya que operan normas de interpretación específicas dictadas por la circunstancia sociohistórica. Hay que tener muy en cuenta que una canción se reproduce indefinidamente en lapsos de tiempo específicos, e involucra situaciones concretas: estados de ánimo, reacciones, condiciones espacio-temporales en que debe ser escuchada, etcétera. De tal manera se generan las normas de interpretación referidas que, a su vez, actúan en la compactación de algunos contenidos semánticos, porque

³³ Un ejemplo de unidades hipercodificadas son las expresiones ritualizadas del tipo “que le vaya bien”, donde se implica un sentido de cortesía impuesto al sentido de base.

constituyen una suerte de *marco circunstancial* en el que la canción se verifica. Al hacer frente a contenidos compactados, el receptor economiza esfuerzos de interpretación (*vid.* González Vidal, 2002). Por ejemplo, una canción como “La chancla” (dominio público) comprende información codificada que remite a una situación conflictiva de separación amorosa; desde este momento, un destinador podrá dirigir la canción a un destinatario —involucrados ambos en dicha situación— con intención de zaherir; su repetición constante en la misma circunstancia hará que se privilegien determinados grupos sémicos que tenderán a compactarse, y el mensaje podrá ser decodificado atendiendo, por decir algo, al conjunto sémico del despecho. La compactación propondrá, entonces, guías de lectura susceptibles de estandarizarse, o, cuando menos, a adquirir un alto grado de consensuación (este aspecto es fácilmente identificable en una canción que constituye —o que constituyó— una moda, cuya lectura es más o menos homogénea por quienes forman parte de la situación). Debido, pues, a sus características estructurales y a los medios de reproducción que le son propios, una canción es un texto que presenta una cierta facilidad para ser institucionalizado.

Cuando la canción se hace presente a través de la lengua escrita, también es posible hablar de una hipercodificación, aunque sin la redundancia de reglas que se manifiesta en el caso anterior. Al leer la letra de una canción, no se obtiene la misma información que al escucharla cantada: el receptor experimenta “sensaciones” diferentes en virtud de los mecanismos de decodificación que debe emplear. Ante la letra, se requiere de un mayor esfuerzo interpretativo, porque el paso a los códigos y subcódigos de segundo grado depende de las instrucciones proporcionadas por un solo código de base, además de que no hay una compactación con el grado que ya mencionamos.

Por el contrario, cuando se verifica una versión instrumental, lo que opera (en términos generales) es una hipocodificación. La hipocodificación tiene lugar cuando porciones macroscópicas de contenido se organizan de manera imprecisa (o relativamente imprecisa) porque el código carece de reglas específicas para articular los trayectos de sentido. Al escuchar una canción institucionalizada en su variante instrumental, ¿de qué forma el receptor podría determinar los roles actanciales y actoriales (sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/oponente, victimario/víctima, abandonante/abandonado, etcétera), la constitución de núcleos sémicos y la articulación de recorridos de lectura como lo hace en sus variantes cantada o escrita? Las

identificaciones en este caso no son tan sencillas, sobre todo porque no hay unidades claramente delimitables en el plano de la expresión al modo en que las percibimos en el código lingüístico. Eco (1977: 213) afirma que, no obstante que mediante este fenómeno se transmiten porciones vagas de contenido, dicha transmisión resulta efectiva. Para constatar esto recordemos el ejemplo del tarareo musical referido anteriormente.

El análisis que emprenderemos tiene como base la relación intertextual entre el tango "Por una cabeza" y las películas *Scent of a woman* y *Schindler's list*. El tango se presenta en su versión instrumental, y por ello creímos necesarias las consideraciones precedentes.

"Por una cabeza"

Para determinar los puntos de ensamblaje nos ocuparemos en primer lugar de la canción.³⁴

En "Por una cabeza" se plantea de inmediato una situación de juego, constituida por la carrera de caballos. Esta situación convoca inevitablemente el azar, característica esencial del juego en cuestión. Tenemos, de esta manera, un primer núcleo sémico.

La apuesta es otro elemento ligado a las carreras de caballos. Apostar implica todo el tiempo a un sujeto que asume un riesgo. El riesgo asumido se plasma, entonces, como otro núcleo sémico, y se relaciona por afinidad con el azar. Así, se perfila un par dicotómico conformado por la oposición ganar/perder. De hecho, el sintagma "por una cabeza" es un registro discursivo perteneciente a la jerga de este juego, y se aplica cuando se gana o se pierde por una diferencia mínima. El sujeto que juega está en la búsqueda de un objeto, el triunfo, y tal búsqueda se halla regulada por el azar.

Por otra parte, el rol actuarial del jugador en el tango trasciende esta situación restringida, porque desempeña la misma función en lo que concierne a la conquista amorosa. De este modo, la conquista es concebida también como un juego que implica la asunción de un riesgo, lo que nos lleva a establecer una superposición de ámbitos de la experiencia. En síntesis, a nivel actancial

³⁴ Incluimos la letra del tango en un anexo.

y actuarial vemos la búsqueda de un doble objeto: el triunfo en las carreras de caballos y en la conquista de una mujer. En el intento de conjunción con este último objeto interviene el núcleo sémico de la seducción, lo cual es prácticamente inevitable en virtud del tipo de relación sujeto-objeto: “Pero si un mirar / me hiere al pasar / su boca de fuego / otra vez quiero besar.”

La superposición de la que hablamos no opera únicamente a nivel de los contenidos. En la distribución del texto vemos un procedimiento formal que refuerza este fenómeno: los conjuntos de versos que hacen referencia a las carreras de caballos se intercalan con los que aluden a la conquista amorosa. De esta manera, la materialización del mensaje implica, durante su desarrollo temporal (sobre todo al ser cantada o leída), el paso alternado de un ámbito de la experiencia al otro. Este procedimiento ayuda en gran medida a la interpretación del mensaje por parte de un receptor.

Ahora bien, la búsqueda es infructuosa en los dos casos, pues prevalece la situación inicial: el sujeto queda disyunto del objeto, lo cual no es de extrañar si consideramos que la noción de *ganar* sólo se encuentra potencializada en el texto por la oposición con *perder*, pero de ninguna manera actualizada.

La exclusión enunciativa de dicha noción condena al sujeto —por decirlo de alguna manera— a perder siempre, y este hecho se transforma en un rasgo caracterial, que lo identifica —es evidente— como perdedor. El texto insiste en ello al presentar al sujeto como un jugador compulsivo: “Basta de carreras, / se acabó la timba, / un final reñido / yo no vuelvo a ver: / pero si algún pingo / llega a ser fija el domingo, / yo me juego entero / qué le voy a hacer”. A pesar de reconocer su situación, no puede abstenerse de jugar. Hay que remarcar que, debido a la superposición señalada, la compulsión opera en los dos campos de la experiencia, y es que en los dos, también, el sujeto queda como perdedor.

Hemos aislado, conjuntamente con los aspectos de sintaxis narrativa, la redundancia de algunos núcleos sémicos en el texto, cuya interrelación constituye una base conceptual que guía, en buena medida, la lectura del conjunto. Tal vez sea conveniente subrayar que dicha base se produce en la medida en que la interrelación entre los núcleos sémicos genera la manifestación de semas contextuales, que garantizan la constancia de líneas de sentido al “organizar los datos de la experiencia, asignándolos a diferentes campos culturales” (Blanco y Bueno, 1980: 33). Desde este punto de vista, los semas contextuales forman campos de significación con una determinada coherencia,

que se mantienen estables (al menos en condiciones normales) durante los procesos de producción semiósica.

Ahora podemos proceder a ver el ensamblaje entre el tango y las películas.

Scent of a woman

En esta película, el tango se inserta en la escena en que el teniente coronel Frank Slade (Al Pacino) baila con Donna (Gabrielle Anwar) en un restaurante (posiblemente el fragmento más conocido del filme).

En la secuencia del restaurante, previa al baile, se plantea inmediatamente una situación de conquista. En dicha secuencia se encuentran conversando el teniente-coronel Frank Slade y su guía, Charles Sims (Chris O'Donnel). Slade percibe la fragancia de una muchacha que está en otra mesa y la conversación se centra en ella. La muchacha, entonces, se convierte en objeto de interés para el militar. Desde este momento podemos percatarnos de ciertos contenidos que se destacan.

En primer lugar vamos a mencionar el riesgo asumido, que se manifiesta claramente cuando a instancias de Slade se toma la iniciativa de abordar a la muchacha: la iniciativa puede tener como resultado la aceptación o el rechazo. La manifestación del riesgo posibilita la introducción de la noción de *incertidumbre*, que se expresa en esencia a través de la gestualidad y de la actitud del personaje de Charlie. El guía se muestra dubitativo ante las intenciones de su patrón.

Por otro lado, una vez sentados a la mesa ocupada por la muchacha, se establece una especie de juego entre Slade y esta última: uno presiona, intenta avanzar, la otra se defiende, pero a la vez acepta la dinámica impuesta por el militar. Aquí localizamos el núcleo sémico de la seducción, que se hace más evidente aún en el momento del baile. El rol actorial del militar es, pues, el del jugador que se arriesga; en este caso se arriesga en la conquista, que es concebida como un juego. La implicación del azar es casi automática: se plantea la dicotomía entre ganar o perder, que depende en última instancia de la aceptación o del rechazo (es explicable la incertidumbre de Charlie). De esta manera, queda conformada una situación inicial muy similar a la del tango. Empezamos a precisar de forma más clara las bases sobre las que opera el ensamblaje entre el intertexto y el texto de recepción.

Sin embargo, en el momento en que un texto entra a formar parte de otro

sistema semiótico —y se convierte en intertexto—, no permanece inalterado: se expone a las coerciones formales del texto englobante, que intentan transformarlo. El intertexto, por su lado, trata de evitar la transformación, con lo que se genera una tensión dialéctica que repercute en la producción de sentido.

Las transformaciones inmediatas operan en el plano del contenido: cuando un texto, o un fragmento de texto, se inserta en otro, este último pertinentiza la materia significativa que le es necesaria para el proceso de codificación. Hay ocasiones en que las transformaciones van más lejos, y afectan también el plano de la expresión. Pero en todos los casos, para que exista la relación intertextual, el texto precedente debe ser reconocible; desde el momento en que la transformación es tal que impide su reconocibilidad no se puede hablar de intertexto.

Nos permitimos este paréntesis para explicar lo siguiente: en la película se privilegia, dentro de la situación de juego, la conquista amorosa, y se excluye el juego en sí (la carrera de caballos); no hay, entonces, un doble objeto de búsqueda. El texto englobante pertinentiza así los contenidos “convenientés” del intertexto para el ensamblaje con el nuevo sistema semiótico.

Hay que subrayar que el tango se manifiesta en su versión instrumental: el código lingüístico ha sido suprimido. Con base en las consideraciones preliminares, podemos afirmar que, en este caso, entra en acción un sistema de significantes “de relevo”, que es portador de la serie de significados aislados precedentemente. Sobre esto volveremos más adelante.

Enfoquémonos ahora en la caracterización actuarial del protagonista del filme. En la secuencia que analizamos, Frank Slade se muestra como un jugador, y cumple, de acuerdo con lo expuesto, esta función. Entre sus atributos está la asunción de riesgos. Esto podemos constatarlo si nos salimos de la secuencia y vemos la caracterización global y las funciones de Slade. A lo largo de la diégesis, se va construyendo la imagen de un individuo que concibe la vida como un juego (se superponen diversos ámbitos de la experiencia a través del juego, aunque solamente uno de éstos es coincidente con el tango: la relación amorosa); una de sus acciones básicas es tentar al azar, aunque la suerte no le sea favorable, y por lo general termina perdiendo: pierde la vista, su carrera y su familia. Su configuración es la de un perdedor, y pese a ello (como el protagonista del tango) continúa tomando riesgos.

Volviendo a la escena que nos interesa, el teniente coronel Slade, al final, termina disyunto de su objeto: la conquista amorosa sólo se concreta parcial-

mente y de manera efímera, por lo que se asume como una derrota. La gestualidad de Slade en el momento en que parte la chica manifiesta el conjunto sémico *desencanto y derrota*. La caracterización de este actor corresponde en buena medida con la que se proporciona en el tango sobre el jugador.

Tal caracterización explica la manifestación de un elemento discordante en el teniente coronel: el cabello. Se trata de un militar de carrera retirado, que está orgulloso de haber pertenecido a las fuerzas armadas de Estados Unidos y que, por consiguiente, traslada prácticas de esa institución a la vida civil. Pero lleva el cabello largo, de manera opuesta a como lo hacen los militares. Lo que ha ocurrido aquí es que en la representación del militar se ha superpuesto la representación del jugador pasional, lo que ha dado lugar a esta imbricación semiótica. Dicho en otros términos, se ha recurrido a lo que podríamos llamar una retórica a nivel de la imagen para la construcción del aspecto físico del protagonista.

Ahora, la correspondencia entre la configuración de ambos actores (el del tango y el de la película) no es total. Al final de la película, Slade modifica tanto su rol actuarial como su configuración: logra la conjunción con el triunfo, cuyo beneficiario es un tercero (Charlie). En la secuencia de la sesión de la comisión de disciplina del plantel donde estudia Charlie, nuevamente se plasma la situación de juego, al asumir el militar el riesgo de suplantar a los padres del muchacho para defenderlo (la relación sujeto-objeto nuevamente se halla regulada por el azar). La introducción de los códigos de honor y de honestidad (cuyo soporte es una rigidez moral a toda prueba) está en la base de la transformación que va de perdedor a ganador. El respeto por dichos códigos es lo que romperá la cadena de derrotas (lo que no sucede en el tango). Slade se muestra como un transgresor de normas importantes, pero no fundamentales. Cuando se trata de normas universales —que si hablamos en un sentido estricto no existen, pero que al menos asumen esa apariencia— la actitud del militar es diferente, no intenta la transgresión. Esta transformación, dicho sea de paso, va muy *ad hoc* con esa “filosofía” estadounidense del éxito. La relación conjuntiva con este último objeto trae como consecuencia el establecimiento de una relación de equilibrio entre el teniente coronel y la sociedad; en adelante, su actitud será de integración (este aspecto se muestra en el momento en que regresa a su casa e intenta la conciliación con su sobrina nieta).

De acuerdo con la organización de los contenidos semánticos localizada en ambos textos, el tango tiene una función redundante en la construcción del

enunciado estrictamente cinematográfico: reafirma los atributos del teniente coronel. Por otro lado, sirve también para realzar la contrastividad entre la configuración inicial del personaje y la posterior a su transformación.

Por último, nos gustaría señalar que en razón de la superposición de ámbitos de la experiencia comprendida en la canción es que se posibilita su utilización por Slade como instrumento de seducción.

Schindler's list

Cubierta esta fase del análisis, podemos ser más breves al abordar el intertexto de la canción en esta última película, en parte porque algunas explicaciones han quedado suficientemente claras —al menos eso creemos— y en parte porque la codificación en este caso es más simple.

El tango se inserta en las primeras escenas, más específicamente en el momento en que el protagonista, Oskar Schindler (Liam Neeson), se dispone a entrar a un restaurante frecuentado por oficiales alemanes.

Para empezar, por su función este lugar es ajeno a Schindler: debe recurrir al soborno para ingresar. Desde este momento se plantea una situación de riesgo asumido, y se involucra, por lo tanto, el opósito éxito/fracaso, que mediante una hiponimia comprende la oposición ganar/perder. Las situaciones subsiguientes se derivan de esta situación inicial: el protagonista intenta y logra establecer contacto con un oficial nazi de alto rango (se asume nuevamente un riesgo, porque el oficial alemán no lo conoce), luego consigue ser incluido, durante la diversión, en el grupo de oficiales.

Así, la caracterización de este personaje no corresponde en nada con la de los protagonistas de los textos precedentes (salvo en que se trata también de un individuo que asume riesgos): se presenta como un ganador. De hecho, en su rol actancial logrará siempre la conjunción con el objeto de deseo (triunfo en los negocios y posteriormente en el rescate de judíos), lo cual no es raro si pensamos en la posición de enunciación del texto: desde la condena al nazismo.

Como lo mencionamos anteriormente, el texto de recepción elige o, mejor dicho, pertinentiza los contenidos aptos para la codificación del intertexto. En este sentido, además del núcleo sémico del riesgo asumido, encontramos el de la seducción: Schindler se vale de atenciones y de ciertos encantos personales para atraer a las personas que le interesan. Pero aquí ha cambiado el

objeto de seducción, ya no se trata de una acción de atracción ejercida por un masculino sobre un femenino, sino por un masculino sobre otro masculino, que a final de cuentas resulta colectivo. Además, este núcleo sémico ha evacuado en el filme la sensualidad. De este modo, aunque uno de los puntos de ensamblaje del intertexto esté constituido por la seducción, se selecciona solamente la dimensión relativa a la persuasión.

Como se observa, la complejidad de codificación es menor que en *Scent of a woman*.

Comentario final

Después del análisis practicado, estamos en condiciones de afirmar que entre la canción "Por una cabeza" y las películas *Scent of a woman* y *Schindler's list* se instituye una relación paradigmática: los filmes convocan la canción en la medida en que ésta es susceptible de traducir al menos una porción de su sistema semiótico. Efectivamente, el tango y las dos películas analizadas presentan, en parte de su contenido, una configuración semántica muy similar: en los tres textos encontramos una distribución sémica articulada sobre el núcleo del *azar*, del que dependen otros núcleos, como los relativos al *riesgo asumido*, a la *seducción* y al *triunfo* y la *derrota*. Podemos esquematizar dicha distribución de la siguiente manera:

$$Cs = Nsa \Rightarrow Ns1 \Rightarrow Ns2 \Rightarrow Ns3 \Rightarrow Ns4$$

Cs = configuración semántica

Nsa = núcleo sémico articulador

Ns = núcleo sémico

En esta representación intentamos poner de relieve la forma en la que el núcleo sémico articulador (*azar*) establece una serie de relaciones subordinantes con respecto los otros núcleos (*riesgo asumido*, *seducción*, *triunfo* y *derrota*).

Por otro lado, esta configuración posibilita la manifestación de enunciados narrativos también similares. En los tres casos encontramos agentes deseantes cuya relación actancial con los objetos de deseo está definida por la

fortuna, por la casualidad. Así, a la articulación semántica entre el sujeto y el objeto, determinada de entrada por el *querer*, se le superpone otra de carácter más restringido, constituida por el *azar*, la cual puede ser expresada con esta formulación:

$$\begin{array}{ccc} S & \rightarrow & O \\ & | & \text{_____azar_____} | \\ & | & \text{_____querer_____} | \end{array}$$

Sobre esta base, los sujetos (bajo la modalidad de sujeto audaz) buscarán pasar de un estado de disyunción a un estado de conjunción con objetos específicos mediante un hacer transformador que depende de lo fortuito. En lo que concierne al tango y a la película de Brest (al menos a la secuencia donde se inserta la canción), los programas narrativos guardan esta forma:

$$[(S \vee O) \rightarrow (S \vee O)]$$

El hacer transformador se revela ineficaz para operar el cambio de estado, y el sujeto queda, en consecuencia, descalificado (Greimas y Courtés, 1999: 110). Este aspecto reitera la mayor aproximación que existe entre estos textos.

Por el contrario, en *Schindler's List* el sujeto logrará la transformación de su situación inicial en la secuencia de nuestro interés (y, en términos generales, a lo largo de la película):

$$[(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)]$$

Es cierto que en este nivel las similitudes entre el tango y la película de Spielberg han cesado. Sin embargo, la relación actancial fundamental se establece bajo los mismos principios reguladores de "Por una cabeza", al igual que la configuración semántica mencionada.

En términos de Peirce, podemos decir que una entidad —la canción— es un interpretante de las otras. En el momento de la construcción del enunciado, un texto (o una porción del mismo) generalmente selecciona otra entidad

en virtud de una contigüidad semántica, de forma que venga a reforzar el proceso de producción de sentido. La relación intertextual en la gran mayoría de los casos está muy lejos de obedecer a la casualidad.

Si pensamos en el texto como una entidad que funciona de manera similar a un signo (*vid.* entre otros, Lotman, 1973: 35; Cros, 1983: 121; y Blanco y Bueno, 1980: 25), puesto que consta de un plano de la expresión y un plano del contenido, no será difícil ver por qué hemos llegado a esta conclusión. Un texto también es producto de presuposición recíproca entre los dos planos. De aquí la importancia de la definición de signo lingüístico proporcionada por Saussure, que se encuentra en la base de toda definición posterior de función semiótica (Eco, 1977: 31).

El proceso de codificación entre el texto de recepción y el intertexto se fundamenta en una correspondencia estructural a nivel de contenido. Entonces, las condiciones para el acoplamiento están dadas por las características del plano del contenido de los textos implicados.

Hay que aclarar que la codificación opera entre unidades hipercodificadas e hipocodificadas, ya que, de acuerdo a lo dicho, el tango se inserta en su versión instrumental. El código de relevo de la canción comporta amplias porciones de contenido, que aunque no sea completamente identificable en un orden jerárquico y bien organizado, sí traslada determinados núcleos sémiicos que hacen posible la interacción con el texto englobante. Por ejemplo, los roles actanciales y actoriales no pueden ser delimitados en esta versión del tango, porque en el código no hay ninguna instrucción en este sentido; sin embargo, el código musical traslada dichos roles en forma de marcas semánticas (como los rasgos caracteriales de los actores y las articulaciones en que se fundamentan las relaciones sujeto-objeto). El texto englobante, al estar constituido por unidades hipercodificadas, facilita, en este caso, el proceso de codificación, pues el contenido pertinentizado del intertexto simplemente se acopla a su jerarquización semántica.

Podría objetarse que los filmes tomados para el análisis se produjeron en un sistema cultural diferente al del tango, y que la codificación entre texto englobante e intertexto no es explicable en estos términos. Pero los núcleos sémiicos son equivalentes, en el sentido que operan las equivalencias al momento de traducir contenidos de una lengua a otra. Partiendo de este postulado es que puede explicarse que un texto convoque textos (o fragmentos de ellos) de una cultura diferente, y que se instituya de este modo una relación paradigmática.

Un intertexto, sin importar su naturaleza, desencadena siempre procesos semióticos, que será necesario describir para determinar su funcionamiento en relación con el texto englobante. No obstante el que varios teóricos hayan insistido en este hecho (Cros, 1983; Genette, 1989; Vidaurre, 2002), en la actualidad todavía es común el descuido de este fenómeno textual. Esperamos, con este modesto trabajo, contribuir a despertar algo de interés en torno a esta problemática.

Bibliografía

- Blanco, Desiderio y Raúl Bueno, *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima, 1980.
- Cros, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*. Montpellier: Éditions du CERS, 1983.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Greimas, A. J. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos (col. Biblioteca románica hispánica), 1990.
- González Vidal, Juan Carlos, "Codificación de la canción popular en el texto literario", en *Métodos de análisis, análisis de métodos. Teoría y práctica de la lengua y la literatura*. Morelia: UMSNH-ELLH, pp. 17-29 (compilación de Blanca Cárdenas Fernández), 2002.
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo (col. Fundamentos, 58), 1970.
- Vidaurre, Carmen V., *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.

Filmografía

- Brest, Martin, *Scent of a woman*. Estados Unidos de América: Universal Studios & City Light Films (VHS), 1990.
- Spielberg, Steven, *Schindler's List*. Estados Unidos de América: Universal Studios&Amblin Entertainment (VHS), 1993.

Anexo

Por una cabeza

Música: Carlos Gardel

Letra: Alfredo Le Pera

*Por una cabeza
de un noble potrillo
que justo en la raya
afloja al llegar,
y que al regresar
parece decir:
"No olvides, hermano,
vos sabés, no hay que jugar".*

*Por una cabeza,
metejón de un día
de aquella coqueta
y risueña mujer,
que al jurar sonriendo
el amor que está mintiendo
quema en una hoguera
todo mi querer.*

*Por una cabeza
todas las locuras,
su boca que besa
borra la tristeza,
calma la amargura.
Por una cabeza
si ella me olvida
qué importa perderme
mil veces la vida,
para qué vivir.*

*Cuántos desengaños
por una cabeza;
yo juré mil veces:
"no vuelvo a insistir".
Pero si un mirar
me hiera al pasar,
su boca de fuego
otra vez quiero besar.*

*Basta de carreras,
se acabó la timba,
un final reñido
yo no vuelvo a ver.
Pero si algún pingo
llega a ser fija el domingo,
yo me juego entero,
qué le voy a hacer.*

Capítulo IV

En el lenguaje de la nueva canción

La nueva canción mexicana: dos décadas entre la protesta popular y la ideología de la nueva actitud

Jorge Arturo Chamorro Escalante

*Estoy lejos del juicio pero parece que empiezo
el momento que atravieso con un renovado juicio
como que parece vicio comeré del mismo plato que
los músicos que trato y soltando el golpe justo
entre la risa y el susto seguimos desde hace rato.*

MARCIAL ALEJANDRO

Introducción

De una manera pragmática podría entenderse a la canción popular mexicana contemporánea inmersa en dos contextos: el medio campesino y el medio urbano. La canción popular en el contexto urbano puede considerarse como producto de una sociedad capitalista en constante cambio social y crisis. Las canciones que nacen dentro de este contexto evocan contenidos muy contrastantes, entre la denuncia y la protesta, frente al romanticismo de la colectividad; o bien, la originalidad de las creaciones frente a la influencia alienante del medio comercial. La canción popular campesina de raíz tradicional es un tanto menos involucrada en los factores alienantes y los cambios sociales, se encuentra más orientada hacia lo esencial de la cultura; sin embargo, la canción campesina contemporánea atiende también al llamado del capitalismo y se pone de moda tanto en ciudades como en el medio rural. Fuera del medio comercial, ambas formas de canción popular, bien sea como creaciones independientes o como tradición, han servido de base a movilizaciones populares, tal como se advierte en la canción de protesta y la canción política en el contexto urbano, o bien el corrido, la décima y las valonas en el contexto campesino. En ambos contextos la canción popular mexicana ha servido a propósitos revolucionarios, por lo que la diferenciación entre lo urbano y lo rural a través del canto se vuelve intangible.

Al respecto de la bipolaridad de contextos, Béla Bartok ha reconocido también los que se identifican para la canción popular, aunque los distingue como “música y cantos populares de las aldeas” que se caracterizan por su sencillez,

así como “música y cantos ciudadanos”⁵ un tanto más sofisticados. Bartok reconoce que en el canto popular siempre existirán influencias de forma, pero éstas no se caracterizan por ser préstamos literales sino por la adaptación y asimilación de materiales al nuevo ambiente social y cultural para asumir un carácter más local.⁶ Esto permite entender que la canción mexicana no puede concebirse como un todo homogéneo y uniforme, sino como una creación heterogénea y contrastante. Es un hecho que la canción moderna de las ciudades, así como la canción del medio rural, hoy en día presentan una mayor proporción de formas alienadas o influenciadas, pero con un sello local.

Gérard Béhague advierte la existencia de heterogeneidad e influencias múltiples en la producción de canciones en Latinoamérica,⁷ refiriéndose a éstas especialmente dentro del contexto urbano del siglo XIX, en el cual comenzaron a cultivarse los géneros teatrales y la música de salón en las diferentes clases sociales.

Algunos autores han denominado a cierto tipo de canciones como formas de unificación, como fuerzas de protesta popular, tal como se puede rastrear en Paulo Freire, quien nos habla de cuatro etapas que marcan la evolución de las masas hacia una acción colectiva: que son concientización, unidad, militancia y resistencia.⁸ Vernon L. Lidtke describe que el canto que tiene como objetivo la unificación y la movilización popular; se caracteriza por su carácter participatorio por el hecho de cantar de manera colectiva y muchos de los cantos denotan un estímulo ideológico.⁹ Desde este punto de vista se podría decir que la *nueva canción* juega un papel importante como parte integral de cada etapa del proceso de movilización popular. Según lo expresa Ema Lee Carpio, la etapa de concientización involucra el proceso en el cual “los po-

⁵ Bela Bártok, *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI, 1981, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ Gerard Béhague, “Popular Music” en *Handbook of Latin American Popular Culture*. Westport: Greenwood Press, Harold Hines y Charles Tatum editors, 1985, p. 4.

⁸ Paulo Freire, *Pedagogy of the oppressed*. Nueva York: Herder&Herder, 1970, p. 167.

⁹ Vernon L. Lidtke, “Songs and Nazis: political musical and social change in twentieth-century Germany” en *Essays on Culture and Society in Modern Germany*. College Station: Texas A&M University Press, 1982, p. 168.

bres se vuelven conscientes de su opresión y opresores",⁴⁰ y esta conciencia es movida por los líderes revolucionarios, quienes buscan una comunión del campesinado con su mensaje político. Según Lee Carpio, de muchas maneras los cantores de la nueva canción fijan esta posición y toman su papel de revolucionarios muy en serio; muchos sienten su responsabilidad de concienciar a las masas con sus letras.

Como símbolos en una manera de lucha, los intérpretes de la nueva canción lograron su función política en cada país al utilizar los elementos del folclor, incorporar en sus mensajes políticos las condiciones sociohistóricas de opresión y adaptar sus cantos a una forma de comunicación que se vale de una serie de letras complejas presentadas de una manera accesible.

La obra de los nuevos compositores cubanos a finales de la década de los sesenta, como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola, se caracterizó por su función política y se definió como la canción del hombre liberado del capitalismo; el canto de las luchas, las contradicciones y esperanzas que surgen a partir de la Revolución Cubana. Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez afirman que esta corriente de compositores de canto nuevo se convirtió institucionalmente en el movimiento de la Nueva Trova Cubana, en 1972, en el que se agruparon jóvenes creadores con la finalidad de renovar la canción cubana, pero con una fuerte afiliación a las luchas de liberación y a las denuncias sociales y políticas.⁴¹ Esta convocatoria a la liberación se da también en Nicaragua con algunos de los poemas de Ernesto Cardenal, y en Costa Rica con las composiciones de Luis Enrique Mejía Godoy.

En Chile, la corriente de la nueva canción, según lo expresa Karen Linn, se caracterizó como un movimiento político iniciado a mediados de los cincuenta que utilizó instrumentos, estilos musicales y algunas melodías derivados del folclor chileno como herramientas y símbolos políticos.⁴² Este tipo de

⁴⁰ Emma Lee Carpio, "Nueva Canción: tool for popular mobilization or exclusive, institutionalized musical protest?" (artículo inédito) Austin: University of Texas, 1988, p.3.

⁴¹ Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995, p. 411.

⁴² Linn, Karen, "Chilean Nueva Canción: a political popular music genre" en *Pacific Review of Ethnomusicology*. Los Ángeles: UCLA Ethnomusicology Students Association, vol. 1, 1984, p. 57.

tendencia se caracterizó como un fenómeno de movilización popular, tras el derrocamiento y el asesinato del presidente Salvador Allende. Como primeros exponentes de esta movilización popular a través de sus canciones surgen Violeta Parra y Víctor Jara. La poesía de Parra⁴³ se caracterizó especialmente por creaciones líricas en forma de décimas a lo humano, al dolor popular, a la revolución, a lo divino de una manera muy pagana. La musicalización de una buena parte de las canciones chilenas de esta corriente dio realce a la tradición de la cuenca, reinterpretada como “cuenca de la libertad” entre los grupos musicales militantes, como Quilapayún, fundado por el propio Víctor Jara. Sin duda la presencia de las canciones de Violeta Parra, Ángel Parra y Víctor Jara, entre algunos otros compositores, causaron un gran impacto en los jóvenes mexicanos de los sesenta y setenta, época en la que se generó el surgimiento de peñas de la música folclórica, donde se dieron cita los primeros exiliados chilenos para compartir sus repertorios y sus propuestas de canción política.

Entre los intérpretes más reconocidos en esta etapa de la solidaridad con Chile, y en general con Sudamérica, que interpretaron la nueva canción chilena y el folclor argentino, habría que citar a Óscar Chávez, quien durante los sesenta y setenta participó en el rescate y difusión de la trova latinoamericana, e incluyó en su repertorio milongas argentinas y canciones de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra.

De alguna manera la voz de Óscar Chávez sembró la semilla de un nuevo tipo de canción en México. Además, el folclorismo del que se impregnó la sociedad mexicana de estas décadas también se vio coronado por los rescates de Óscar Chávez en lo que respecta a canciones del folclor mexicano, especialmente corridos y antiguas canciones románticas del dominio público. Todo ello le valió a Chávez una intensa promoción en radio y televisión, así como en conciertos en el Palacio de Bellas Artes.

Junto a Óscar Chávez surgieron otras voces igual de importantes en la interpretación de la canción tradicional, como la de Salvador Negro Ojeda, desde 1962 como pionero y desde 1964 en el grupo Los Folkloristas. Al igual que el Negro Ojeda, Los Folkloristas fueron intérpretes de música mexicana y latinoamericana, que incluyeron en su repertorio sones jarocho y huastecos,

⁴³ Violeta Parra, *Décima: Autobiografía en versos*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.

corridos, chilenas, valonas, pirecuas, cuecas, bagualas, chacareras, huaynos, joropos y sones montunos; combinando las guitarras, las vihuelas, los charanos, las quenas, las zampoñas, el bombo y los tambores de afroamericanos. Pero quizá lo más importante fue su conciencia política, y gracias a su posición de izquierda, abrieron brecha, junto con Chávez, a los exponentes de la nueva canción mexicana, y también a los de la nueva trova latinoamericana.

También habría que mencionar a la sinaloense Amparo Ochoa, quien vivió también la época de las peñas, especialmente cuando hubo mayor difusión de la música de los exiliados y del canto comprometido, aunque su repertorio se caracterizó más bien por rescatar la canción tradicional mexicana (“El barzón”, “La chinaca”, etcétera).

De esta misma generación habría que mencionar a otros cantores y compositores que no fueron tan difundidos en la radio o por las disqueras, pero que sembraron la semilla del canto comprometido. Tal es el caso de José Molina y Judith Reyes, quienes desde principios de los sesenta se dieron a conocer como autores de “canción de protesta”, actuando en huelgas y en colonias populares. Algunas de las composiciones que inician la era del canto comprometido son “América Latina canta”, “Poema a Sonora”, “Coplas a la inflación”, “Corrido de Rubén Jaramillo”, “Obreros y patronos” y “La huelga”, escritas por José de Molina, que se llevaron a sindicatos, fábricas y colonias populares, por lo que su función fue estimular el sentido de la lucha, la unificación y la movilización popular.

La canción popular mexicana como herramienta de denuncia

En el caso de México se cuenta con una amplia producción musical que emerge desde los géneros tradicionales hasta las nuevas creaciones populares. Jas Reuter hace una distinción entre lo folclórico en la sociedad mexicana contemporánea, que es un sinónimo de una corriente comercializadora, y lo regional, algo que lleva implícito el estilo de acuerdo a su ubicación geográfica y cultural.⁴⁴ Por consiguiente, música tradicional mexicana es aquella

⁴⁴ Jas Reuter, *La música popular de México: origen e historia de música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Editorial Panorama, 1981, pp. 11-17.

que el pueblo mexicano acostumbra cantar y tocar de manera cotidiana. Esta música, aun con sus raíces españolas e indígenas, toma en el presente siglo una fuerte influencia de la cultura de masas, la industria de la radio, el disco y la televisión, de tal manera que frente a un acelerado desarrollo se aprecia una pérdida de lo tradicional, especialmente cuando la música folclórica se introduce por la vía de la comercialización. Reuter hace especial énfasis en el caso de la canción ranchera que se manifiesta en lo comercial como una mezcla de machismo, resentimiento social y alcoholismo, lo cual propicia una imagen estereotipada del pueblo mexicano.

Aunque esto es evidentemente claro en la producción musical mexicana, cabría señalar que la existencia de estereotipos puede revelarse desde lo interno de los géneros, entendidos como un binomio de mensajes de arte verbal y música. Américo Paredes revela algunos aspectos importantes de la heterogeneidad en los cantos populares a través de su forma, estructura y contenidos; así, los géneros pueden considerarse como las fuentes más cercanas a la expresión y el pensamiento de los mexicanos.⁴⁵ Es en realidad cierto que los estigmas de machismo, alcoholismo y resentimiento social aparecen plasmados muy frecuentemente en los textos de las canciones mexicanas, sin embargo no son los únicos aspectos que pueden reconocerse. Entre los que se observan en la actualidad podrían mencionarse los de nación, crisis, pobreza, lucha de clases, protesta contra la corrupción, identidad nacional e ideología de la migración. Por ello, una aproximación al estudio de la canción popular mexicana puede abordarse mediante el estudio de una categoría o género musical, vehículo cultural con distintos significados.

Américo Paredes toma la noción de género en la literatura popular mexicana con sus diferentes categorías, tales como la décima, el romance y el corrido, que a través de diversos textos revelan los puntos medulares de la actual sociedad mexicana, que son *nación* e *identidad*. Me inclinaría a pensar que en dichos géneros se fundamentan las bases para la canción mexicana contemporánea, que mantiene una ideología de compromiso. Así lo observamos, por

⁴⁵ Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero: folk songs of the lower border*. Urbana: University of Illinois, 1976, p. 25.

ejemplo, en el caso de corridos y décimas. Paredes hace referencia a ciertas décimas como "Pro-uni6n guerrilla", cuyos textos revelan la lucha de los mexicanos nacidos en el valle de Rí0 Grande, en Texas.

Los contenidos que pueden reconocerse en la lírica popular mexicana son los de naci6n, identidad y mexicanismo. De acuerdo con la postura del nacionalismo romántico alemán revelada por Herder, la lírica popular es depositaria de los archivos de la nacionalidad. Desde esta perspectiva, la canción popular es una expresi6n de nacionalidad por la vía de los sentimientos, y es a su vez un estado de la mentalidad popular, en la cual el hombre se siente unido a su cultura, territorio y sociedad.

Los géneros de la lírica tradicional han sido parte fundamental de la cultura popular mexicana. La recopilaci6n de muestras de géneros ha sido el objetivo principal de los estudios del folclor de Méjico, quizá debido a la influencia del nacionalismo romántico. Las canciones populares son también parte de esta ideología, tanto en los contextos urbanos como en los campesinos, como se observa en el caso de la canción romántica, y quizá también, en menor proporci6n, se podría incluir al movimiento de clase media conocido como la *nueva canción mexicana*. La primera parece haberse gestado desde el siglo XIX, durante la época del florecimiento de la ópera italiana en Méjico. La segunda es un tipo de canción cuya historia es posterior a la Revoluci6n Mexicana. A diferencia de la canción romántica, la nueva canción mexicana resulta difícil de encajonarse dentro de género, estilo o categoría. De acuerdo con los significados de la canción popular, más bien me inclino a pensar que es un fenómeno de continuidad de la cultura popular y es además un nuevo tipo de conciencia.

Partiendo de aquí se pueden hacer algunos planteamientos y consideraciones epistemológicas, a fin de poder distinguir entre canción romántica y nueva canción. Entre algunos de los cuestionamientos que surgen, están los siguientes: ¿existe el género sin posibilidades de cambio como un rasgo distintivo de la canción popular mexicana?, o, por el contrario, ¿los géneros están sujetos a una dinámica de cambios? Si asumimos una respuesta afirmativa a cualquiera de estas preguntas, ¿son acaso la canción romántica y la nueva canción formas populares o subcategorías en la noci6n de género?, ¿podemos considerar el caso de la nueva canción como una muestra de la dinámica de los géneros?

En realidad las respuestas a todos estos cuestionamientos no pueden

darse por hecho, por lo que una opción útil en la búsqueda de posibles soluciones es indagar a través del proceso de composición musical. La postura antropológica acerca de este proceso ha sido planteada por Alan P. Merriam, quien sostiene la existencia de reelaboraciones musicales en toda cultura y sociedad que mantiene vivas sus tradiciones de arte verbal.⁴⁶ Esta posición puede tomarse en cuenta para observar el estado actual de la canción popular mexicana urbana, que echa mano de patrones rítmicos, tonalidad y armonía, tanto mexicanos como de otras culturas, y así también incorpora formas propias o copiadas de otros en cuanto a improvisación, con una fuerte carga emocional. La postura de Merriam en cuanto a las reelaboraciones musicales es aplicable al caso de muchas sociedades urbanas, y más aún, encuentro útil la noción de reelaboraciones musicales para la cuestión de la canción mexicana, que atraviesa actualmente una era de enfrentamiento entre tradición y modernidad.

El proceso de composición es aplicable al estudio de la canción y música populares, y se consideran, por ejemplo, los mecanismos de creación individual o colectiva que forman parte de la industria musical. En la ciudad de México esta industria se mantiene en la búsqueda de una producción sonora altamente tecnificada, lo que bien podría considerarse como un rasgo urbano. En esta dimensión, la producción musical se desarrolla en medio de una permanente búsqueda de la calidad del sonido, grabado o amplificado. Esto ensancha el horizonte de nuevas posibilidades para los modernos compositores e intérpretes mexicanos. A partir de la década de los sesenta, los jóvenes roqueros de Guadalajara, México, Tijuana y otras ciudades comenzaron a introducir efectos electrónicos por medio de novedosos distorsionadores, que modifican el sonido de las guitarras eléctricas, y otra serie de recursos electrónicos, siguiendo así los patrones del rock estadounidense. Hacia mediados de los setenta, los compositores y arreglistas que participaron en la difusión de boleros y canciones populares echaron también mano de los recursos electrónicos. Raymundo G. Mier sostiene que el desarrollo logrado dentro de la música popular en la ciudad de México se manifiesta como una actitud que

46 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 184.

podría llamarse “el imperio de la utopía”.⁴⁷ En otras palabras, es una inclinación a hacer música para las audiencias que ponen mayor atención a los sonidos creados; es también una tendencia hacia la percepción especializada de la música; mejor aún, es el culto a la fidelidad del sonido mediante la tecnología. Este es el caso de la música grabada en México, que ha favorecido la difusión a través del mundo de los medios, de géneros como la canción ranchera (la cual pone de manifiesto los estigmas de machismo y alcoholismo). También se ha promovido el rock mexicano, con letras en español (cuyos autores manifiestan cierta protesta popular), y el fenómeno de la música de moda en medios urbanos y rurales, como la cumbia, la música nortea, la banda (o música de banda, con letras y ritmos bailables al estilo sinaloense) y las canciones románticas, cuyo origen es sin duda el bolero, aunque actualmente simplificado a una forma conocida como balada. Este es también el caso de la producción musical que se destina a los conciertos populares y los salones de baile, los cuales se han difundido tanto en la vida urbana como en los numerosos pueblos del país, así como en las áreas costeras y en las franjas fronterizas.

En el mercado de la canción popular mexicana, desde la década de los cuarenta prevaleció el modelo de las canciones rancheras con sentido machista o las canciones de amor resentido; sin embargo, hubo un parteaguas desde la década de los setenta, cuando surge una nueva opción para difundir otro tipo de contenidos: la canción romántica. Se podría decir que este movimiento supone toda una manera de hacer música, que incluye algunos subgéneros como el bolero, usualmente medido en compases de cuatro cuartos o dos cuartos; el blues, en dos cuartos; el fox y el vals, con letras en compás de tres cuartos; la balada, en cuatro cuartos y algunas veces en doce octavos; el tango en dos cuartos; y el bambuco, que dejó una profunda huella en la trova yucateca interpretada en compás de seis octavos.

Como un fenómeno urbano, y a juzgar por los trabajos de compositores que se dieron a conocer a través de la radio, el cine y el disco, muchas de las melodías de la canción romántica penetraron hasta lo más profundo de las emociones colectivas, especialmente entre las generaciones de mexicanos

47 Raymundo G. Mier, “Contra las utopías de la música” en *Comunicación y Cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 12, agosto de 1984, pp. 9-17.

que vivieron su juventud entre los años cuarenta y cincuenta, época que le rinde culto a la nostalgia, al verso de los afectos y a los amores desdichados, así como a la práctica del llanto reprimido. La mayoría de los famosos compositores de estas décadas sabían escribir música, aunque otros fueron asesorados por copistas. Entre los antiguos compositores, que se distinguieron por su permanente búsqueda en el terreno de la canción romántica, habría que mencionar a Agustín Lara, Gabriel Hernández, María Grever, Gonzalo Curiel, Consuelito Velázquez, Luis Alcaraz, Fernando Z. Maldonado, Gabriel Ruiz, Paco Michel y Ricardo Palmerín; una generación más reciente es la de Armando Manzanero y Mario Ruiz Armengol, pero todos ellos representan al bolero y a la trova. La mayor parte del pueblo mexicano ha aprendido sus canciones por oído y las interpretan en dúos con guitarras y algunos otros al piano. Los textos de boleros y trovas se conservan impresos en panfletos, cancioneros, periódicos y revistas.

Presencia interminable de lo romántico

La influencia fundamental de la canción romántica mexicana ha sido la ópera italiana, introducida a México en el siglo XIX; su escuela se deja sentir todavía en las composiciones de mediados del XX. Vicente T. Mendoza⁴⁸ revela como rasgos fundamentales del estilo musical de las canciones amorosas, la adopción de melodías mórbidas con frecuentes ornamentos a base de trinos y ligaduras, así como la inserción de *fermatas* y largas cadencias. Existen claros ejemplos de melodías ornamentadas en las composiciones de Manuel M. Ponce, Quirino Mendoza, Enrique Mora y en muchos otros compositores, que escribieron canciones en formato de vals pero mediante el tratamiento de una armonía más sofisticada para el piano.

Las canciones mexicanas de amor de mediados del siglo XX se han encajonado dentro del más puro romanticismo, por sus contenidos literarios y sus temáticas, así como por su tendencia tonal. La sociedad mexicana del periodo mostró una clara preferencia por este tipo de creaciones, debido a que

48 Vicente Mendoza T., *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, p. 40.

las canciones tocaban lo más profundo del sentimiento popular. Este tipo de composiciones logró cierta aceptación entre el pueblo mexicano aunque por la vía de los estados emocionales, particularmente a través de versos al amor resentido y todas sus variantes, haciendo mayor énfasis en la sublimación del falso culto a la mujer. Carlos Monsiváis hace patente el fuerte impacto social que ha tenido la moderna canción amorosa, en la cual se representa a la mujer mexicana como un símbolo de amor ficticio, ya que la temática amorosa ubica a la mujer en la cumbre de un falso pedestal.⁴⁹ Esto es debido a que en la vida real, la sociedad tradicional mexicana ha dado un lugar marginal a sus mujeres. De esta manera Monsiváis nos revela la existencia de una producción simbólica de canciones populares urbanas en México, cuyos contenidos se dejan sentir por la vía de los sentimientos de nostalgia, pasión, decepción, deslealtad y depresión. De cierta manera, vemos aquí lo que Herder señaló como una tendencia de canciones con esencia nacionalista pero por la vía de los sentimientos.⁵⁰

Los contenidos y el impacto social de las canciones románticas urbanas nos hacen pensar en la presencia de una ingenua identidad mexicana, que usa como vehículo de engaño el verso inspirado en la explotación de las pasiones del pueblo. Quizá un avance menos ingenuo en el rastreo de la identidad se dio hasta la siguiente generación de compositores, que son los de la nueva canción. De hecho, la postura de esta generación es contestataria y en cierta forma opuesta al romanticismo del éxtasis amoroso; en consecuencia, se orienta hacia el reconocimiento y denuncia de la realidad, y el abandono de la transmisión de estados de ánimo.

La nueva canción mexicana fue creada como una rama de la nueva canción latinoamericana, aunque cabría resaltar los aspectos particulares de los estilos y contenidos que orientan a los compositores mexicanos. Los creadores de la nueva canción se identificaron como poetas y guitarristas de clase

⁴⁹ Carlos Monsiváis, "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y Cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 12, agosto de 1984, pp. 24-26.

⁵⁰ William A. Wilson, "Herder, Folklore and Romantic Nationalism" en *Journal of Popular Culture*, vol. 6, núm. 4, primavera de 1973, pp. 819-835.

media, pertenecientes a la generación de las décadas de los sesenta y setenta. Sus letras tienden a comunicar denuncias y crítica social, y toman como base las formas líricas tradicionales y el verso libre. El instrumento fundamental de esta expresión es la guitarra sexta, empleada como símbolo que se identifica con la clase trabajadora; sin embargo, poco a poco se han ido incorporando otros instrumentos, como teclados, diversas percusiones de tradición afroantillana (congas, bongós, cencerros, claves) y algunos mexicanos como jaranas, arpa, marimba e idiófonos diversos.

Aunque la nueva canción es un movimiento contestatario opuesto al romanticismo, todavía conserva ciertos rasgos de la canción romántica, aunque con nuevos arreglos y reelaboraciones de las formas tradicionales. En el proceso de composición de este nuevo género se perciben algunas experimentaciones con la armonía moderna en un tratamiento de ciclos tonales tradicionales legados por el bolero, como el círculo de tónica dominante y subdominante, que ha constituido la fórmula popular de los compositores de la canción ranchera y del son mexicano.

En el proceso de composición de la nueva canción se aprecia un tratamiento distinto las piezas, gracias a las contribuciones de arreglistas y guitarristas profesionales desde los años sesenta. Podríamos considerar pioneros en la evolución armónica de la canción popular a Silvestre Vargas y Rubén Fuentes, quienes incluyen en sus arreglos ciclos tonales bien ornamentados con acordes de séptima y sonos mexicanos.

Una canción del repertorio clásico del mariachi contemporáneo es "La Bikina" (Roth y Fuentes), en la que se establece una fusión de los círculos armónicos modernos dentro de una estructura rítmica de *hemiola*. En cuanto a su lírica, canciones como ésta cultivan la idealización de un falso amor por la mujer, pero también se caracterizan por algo que resalta Monsiváis sobre la canción provinciana, letra que con frecuencia describe a las chinas poblanas, con "paso de escuela de modelos, escenificación de la hombría rural",⁵¹ como algo simbólico y a la vez nostálgico, en medio de un culto a lo cursi.

51 Carlos Monsiváis, "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y Cultura*. México: LAM, núm. 12, agosto de 1984, p. 20.

“La Bikina”

(Alejandro Roth-Rubén Fuentes)

Texto	Progresión
Solitaria camina la Bikina	Gm-B7
la gente se pone a murmurar	Em-G7
dicen que tiene una pena	Cmaj7-D7-Em7
dicen que tiene una pena	Am7
que la hace llorar	Am7-D7
Altanera, preciosa y orgullosa	GM7-B7
no permite la quieran consolar	Em-G7
pasa luciendo su real majestad	Cm7-D7-Am
pasa, camina y los mira	G-Em-Am
sin verlos jamás	D-G
segunda parte	
La Bikina, tiene pena y dolor	Cm-F-Dm-Gm7-F-Bbmaj7
La Bikina, no conoce el amor	Cm-F-Dm-Gm7-F-A7-D7

Entre los guitarristas y compositores del bolero moderno se ha apreciado también esta tendencia de fusiones; es el caso de Guadalupe Trigo y Mario Arturo Ramos, quienes han cultivado con mayor énfasis canciones románticas con rítmica alterna.

El camino de las reelaboraciones de estilos de música mexicana se observa más claramente en las canciones de Guadalupe Trigo. Un caso particular es la canción “Mi ciudad”, en la que la estructura rítmica de hemiola ofrece una nueva cara a las canciones mediante progresiones de acordes de séptima.

“Mi ciudad”

(Guadalupe Trigo-Eduardo Salas)

Texto	Progresiones armónicas
Mi ciudad es chinampa en un lago escondido	Am7-D7
es ceniztli que busca donde hacer nido	Am7-D7
rehilete que engaña la vista al girar	Gm-C7-Fmaj7
baila al son del tequila y de su valentía	D7-Gm7-C7-Fmaj7
es jinete que arriesga la vida	Dm-Gm7
en un lienzo de fiesta y color	C7-Fmaj7

Los nuevos compositores de la canción romántica que aparecen desde principios de los setenta mantienen todavía algunos rasgos de una lírica que sueña ser provinciana y en donde el romanticismo persiste en la nostalgia, los recuerdos, el sentimiento de nación, región y querencia. En el caso particular de las primeras canciones de Guadalupe Trigo podemos darnos cuenta del uso ingenuo de símbolos mexicanos, como son los casos de “Mi ciudad” y “Plaza Coyoacanera”,⁵² en las que se reinventa lo campirano de la ciudad de México para mostrarnos las chinampas, el cenizotle, el tequila, el lienzo charro y los sones, como la exaltación a la apariencia rural de la urbe. En lo musical, Guadalupe Trigo dejó una opción abierta para los compositores mexicanos en la experimentación de los rasgueos y punteos en la guitarra, tal como se advierte en “Plaza coyoacanera”.

**“Plaza coyoacanera”
(Guadalupe Trigo)**

Texto	Armonizaciones
Nuestras sombras son gemelas	Bm7-E7
al paso de piedras coyoacaneras	Bm7-E7
en un llanto campanero	Bm7-E7
se rompen silencios milenarios	Bm7-E7
plaza Coyoacanera	G-F
sonriera tu presencia milenaria	G-F
pueblerina y cortesana	G-F

Otro aspecto en la interpretación de la canción romántica modernizada es la introducción de un estilo más sincopado que se distribuye a lo largo de las progresiones armónicas de la guitarra. En la enseñanza de este estilo guitarrístico tuvo una contribución relevante el maestro Juan Helguera, quien formó a toda una generación de guitarristas en la ciudad de México, algunos

⁵² Fonograma *Guadalupe Trigo, poetas y lugares*. RCA Victor MKS-1979. Grabado durante el concierto en la ciudad de México. Composiciones de Guadalupe Trigo y Mario Arturo Ramos, EMMI, Intersong-EDIM editores, 1973.

de ellos también fueron estudiantes en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Guadalupe Trigo parece continuar la escuela de Helguera y su generación de guitarristas fue incorporando poco a poco este estilo a sus creaciones, pero conservando el romanticismo que caracteriza a la canción de esencia nacionalista. Como lo refiere Monsiváis, se trata de un tipo de romanticismo que redescubre al país, mitifica los recuerdos con una serie de letras que son ajenas a la política, en donde se idealizan imágenes y se pasan por alto las realidades agrarias.⁵³

Nacimiento de la nueva canción y gestación de una nueva postura ideológica

La década de los sesenta se caracterizó en la ciudad de México por la demanda de la música folclórica latinoamericana en los sitios denominados *peñas*, que retoman los modelos sudamericanos y en donde se dio cita toda una generación de ejecutantes, poetas y compositores. Guadalupe Trigo fue parte también de esta época, al igual que otros cantantes y guitarristas mexicanos, como Salvador Negro Ojeda, Roque Carbajo, Julio Solórzano y el bien conocido compositor chileno Ángel Parra. Algunos fueron continuadores de la canción de protesta sudamericana, especialmente los chilenos, uruguayos y argentinos. Desde los años setenta llegó una segunda oleada de compositores provenientes del movimiento de la nueva trova cubana; traían varias propuestas de poesía y música que de inmediato fueron asimiladas por los jóvenes músicos de las peñas.

Los mensajes comunicados por este movimiento se encaminaron hacia la búsqueda de una nueva postura ideológica de activismo político: liberación, conciencia de clase, identidad popular, oposición política así como un creciente latinoamericanismo de protesta.

Patricia Oliart y José Llorens (1984: 73-74) asumen la existencia de ciertos movimientos musicales de los ejecutantes amateurs que se podrían conside-

⁵³ Carlos Monsiváis, "¿A quién quiere dedicarle esta bonita melodía?: sobre la canción popular de México" en *¿Qué onda con la música popular?* México: Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, serie Encuentros 1, 1983, p. 14.

rar como las contribuciones pioneras de la nueva canción latinoamericana.⁵⁴ Los autores estiman la existencia de un proceso social que parte desde la música folclórica hacia otras formas de canción conocidas como canción de lucha, canción de protesta, canción testimonial y canción política. Habría que mencionar que cierta lírica mexicana ha tomado de hecho los mismos rasgos de lucha, protesta, testimonios o acciones políticas, tal como se puede apreciar en los viejos corridos, décimas y valonas.

La diferencia que se podría reconocer entre canciones políticas y corridos podría ser el hecho de que estos últimos son sólo un género épico; sus creadores son por lo general olvidados en el proceso de la tradición oral. Por otro lado, las canciones políticas son más identificadas por sus compositores, quienes mantienen la postura del arte como compromiso. A partir de esta actitud, los creadores son conscientes de sus propias misiones e ideales; algunas de sus composiciones han sido categorizadas como canciones comprometidas, que dejan sentir una filosofía de solidaridad en la lucha política. Rina Benmayor nos proporciona una idea similar en su descripción de la nueva trova cubana, la cual se caracteriza por una "nueva actitud" hacia la sociedad.⁵⁵ Esta postura procura evitar la noción de moda de mercadotecnia, por lo que las nuevas generaciones de compositores mexicanos se interesaron más por los problemas sociales de las décadas de los sesenta y setenta. Por lo tanto, la postura de compromiso y la nueva actitud hacia la sociedad fue sostenida dentro del verso convencional y del verso libre en la nueva canción, que describe la vida y la lucha en la cotidianidad urbana. Las letras versaban sobre la vida urbana y sus gentes: el chofer del autobús, los barrenderos, los obreros, las prostitutas, etcétera. Así también prevalece una franca denuncia a la sociedad corrupta, al autoritarismo, al falso liderazgo y al paternalismo; se hace una investigación al formar la oposición política, la alternativa y la solidaridad.

La única manera de justificar la "nueva actitud" o el "canto nuevo" fue a partir del contenido de canciones que intentaron "dar voz a una nueva subjetividad"; así lo expresan Rodrigo Morales y Jorge Juffresa al referirse al na-

⁵⁴ Patricia Oliart y José Llorens, "La nueva canción en el Perú", en *Comunicación y Cultura*. México: UAM, núm. 12 de agosto de 1984, pp. 73-74.

⁵⁵ Rina Benmayor, "La Nueva Trova: New Cuban Song", en *Latin American Music Review*. Austin: University of Texas, vol. 2, núm. 1, primavera-verano de 1981, p. 13.

cimiento de la nueva canción mexicana. Morales y Juffresa reconocen que la diferencia entre el discurso musical de la nueva canción mexicana y el de la "canción de consumo" es más bien estrecho, sin embargo la diferencia reside en la intención con que se fabrican las canciones y el contenido denunciante que se propone.⁵⁶ Por lo tanto, la nueva canción quizá deba entenderse mejor como "canto alternativo".

Algunos compositores de este movimiento no olvidan del todo el discurso amoroso, aunque sus creaciones no hablan de la mujer símbolo, sino más bien de la pareja dentro de la lucha política. Por esto la nueva postura ideológica busca "lo alternativo", acaba con los estigmas mexicanos y pone los pies en la cruda realidad, en algunos casos dando propuestas para enfrentarla.

En la década de los setenta se dio una importante promoción a este tipo de canción popular entre algunos empresarios independientes de la industria disquera, quienes fueron de hecho los primeros que se apartaron del mercado comercial, aunque sin dejar de competir con la gran industria de la canción popular mexicana. Me refiero no sólo a empresas grabadoras como Discos Pueblo, Difusora del Folklore y Publiservicios, sino también a editoras como IARA-Intersong, EGREM y Nueva Cultura Latinoamericana. En los ochenta se registran composiciones en otras editoras como Tecolote, Cara Nova, EMLASA, La Flor del Otro Día, Ladera Music, Liberador Press y Campamocha. Así también hubo una apertura de compañías disqueras comerciales al canto nuevo, como Polydor-Polygram, Fonovisa-Melody, Ambiente Music Productions, Somokestax Records, EMI-Capitol. La búsqueda en términos de mercado entre este tipo de empresas independientes ha dado impulso a lo que no es comercial pero que sin embargo reportó buenas ganancias. Los empresarios independientes abrieron una oportunidad a los compositores de canciones comprometidas, gracias al apoyo de organizaciones como Nueva Cultura Latinoamericana, administrada en la ciudad de México por Julio Solórzano, Los Folkloristas y Gabino Palomares, en diferentes épocas a partir de 1975.

Según lo expresan Rodrigo Morales y Jorge Juffresa, se debe reconocer la mancuerna que algunos de los empresarios independientes tuvieron con

⁵⁶ Rodrigo Morales y Jorge Juffresa, "Reflexiones sobre el canto nuevo" en *¿Qué onda con la música popular?* México: Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, serie Encuentros 1, 1983, p. 94.

la oposición política;⁵⁷ sin embargo dichos se erigieron como los “validadores” de la nueva canción mexicana cerrando las puertas a otras alternativas y echando mano de los mismos mecanismos que se advierten en la promoción de un ídolo comercial (carteles, banderitas, figuritas, etcétera). Al consolidarse las empresas independientes, surge el fenómeno que señala Argeliers León: el fuerte vínculo entre producción, consumo y distribución, que son las herramientas básicas de la comercialización de la música, pero especialmente la posesión o monopolio de estas herramientas para “controlar, armar, disponer y esculpir la proporción en que los individuos consumidores participan de este producto”.⁵⁸

En respuesta al monopolio de los empresarios independientes de la nueva canción, surgen los foros independientes, tales como CEFOL, ASAC, LIMAR y Foro Tlalpan, según lo asientan Morales y Juffresa. Seguramente esta disidencia fue lo que le dio mayor fuerza y permanencia al movimiento de la nueva canción, porque después de todo la finalidad de la nueva actitud no era caer en los moldes capitalistas para dar paso a nuevas élites.

En un contexto diferente se sitúa a los frentes populares de apoyo y solidaridad con los problemas políticos y sociales de Latinoamérica. Uno de estos grupos se llamó Frente por la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), y se conformó de compositores y ejecutantes de la música folclórica en la ciudad de México. Entre ellos figuran Cade, Cuicani, Citlali, Peña Móvil, Los Folkloristas, el grupo de Víctor Jara, Víctor Martínez, Amparo Ochoa, Óscar Chávez y Gabino Palomares. Algunos de ellos se incorporaron a los partidos de oposición. Sus principales contribuciones han sido en la ejecución e interpretación de la música folclórica mexicana y sudamericana, ensayada de oído.

Una empresa organizada fue también la opción de Discos Pueblo, cuyas ejecuciones más tarde serán transmitidas por las estaciones capitalinas de Radio Educación y Radio UNAM.

Otras formas importantes de difusión han sido los festivales de solida-

57 *Ibid.*, pp. 97-98.

58 Argeliers León, “La música como mercancía” en *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI-UNESCO, 1977, p. 247.

ridad con Latinoamérica, algunos de los cuales tuvieron gran impacto entre los jóvenes mexicanos de clase media de la década de los setenta en la ciudad de México. Entre algunos de estos eventos habría que mencionar las Jornadas por la Cultura Uruguaya en el Exilio (1977), las Jornadas por Chile (1977) y los Festivales de Oposición (de 1978 a 1979).

El Comité Mexicano de la Nueva Canción nació como filial de la base general de la nueva canción latinoamericana. Sin embargo, en la ciudad de México en los setenta nacen otras microorganizaciones de compositores e intérpretes amateurs, como la Liga de Artistas y Compositores Revolucionarios. Desafortunadamente estos grupos permanecieron activos sólo por un año.

Letras y armonizaciones de los exponentes pioneros de la nueva canción en la ciudad de México

La amplia mezcla de estilos y estructuras musicales hace más difícil definir la nueva canción mexicana como un género, por lo que sería conveniente analizar muy cuidadosamente la heterogeneidad de sus contenidos. Por ejemplo, Gabino Palomares reelabora los estilos tradicionales de la música mexicana mediante el uso de un tipo particular de lenguaje. Tal como puede apreciarse en una de sus canciones, Palomares hace parodias de corridos con un acompañamiento cordal, como en el caso de "Canto de amor",⁵⁹ que conserva la poesía amorosa llena de romanticismo aunque utilizando el lenguaje de una actitud diferente, que es la filosofía de la relación de pareja dentro de la lucha social.

"Canto de amor" (Gabino Palomares)

Texto	Armonización
Con mi angustia mi concha mi tristeza	Dm-Dm7-Bbmaj7
me encontraste cargando una guitarra	Gm7-Bb11-A7

59 Gabino Palomares, *La maldición de Malinche*. Discos Pueblo DP-1028, Difusora de Folklore, Composiciones de Gabino Palomares, México, 1979.

dos pasos hacia atrás y uno adelante	Dm-Dm/C-Bbmaj7
y el canto se torna vacilante	Gm7-A7-Dm
Quieren destruirnos con sus leyes	Gm7-A7-Dm
con su falsa moral o hipocresía	Gm7-Bb11-A7
no me dejan gozar tu primavera	Dm-Dm/C-Bbmaj7
no me dejan llegar a su grandeza	Gm7-A7-Dm
Llegó mi decisión mi enfrentamiento	Dm-Dm7-Bbmaj7
cuando aprendí a quererte igual que al pueblo	Gm7-Bb11-A7
hoy me sale la rabia acumulada	Dm-Dm/C-Bbmaj7
para volverse canto de batalla	Gm7-A7-Dm

El contenido en este tipo de texto revela las condiciones sociales de la pareja militante, como las del amor frustrado debido a las circunstancias adversas en una sociedad hegemónica ("quieren destruirnos con sus leyes"). El ideal de la pareja de clase media que se relaciona solidariamente en medio de la lucha social sea quizá un rasgo afectivo ("cuando aprendí a quererte igual que al pueblo"). La temática amorosa se manifiesta como una metáfora de conciencia de clase, la cual reemplaza la carga romántica en la canción y adopta así una postura ideológica.

Con el mismo rescoldo de la intención amorosa, pero también vertiendo la expresión de la pareja militante, José Manuel Pintado y Arturo Cipriano exponen algunos versos en "Carta de otoño",⁶⁰ dispuestos a la manera de una rima muy obvia, pero describiendo la presencia de cierto tipo de lucha en una fecha histórica, 20 de noviembre, que no todos quieren recordar.

⁶⁰ En el fonograma La Nopalera, Crece la Audiencia. Nueva Cultura Latinoamericana. Productos Especiales ncl-lp-0025. Composiciones de Arturo Cipriano, José Manuel Pintado, Gerardo Bátiz, Arturo Chamorro, Marco Antonio Morell, Mario Arturo Ramos, J. Zalamea y Marcial Alejandro, México, 1978.

“Carta de otoño”

(José Manuel Pintado-Arturo Cipriano)

Texto	Armonización
Ya no escribí, no fue maldad	Am7
ni ganas de olvidarme del buzón	Am7-E9aum
preguntarás, qué novedad	Am7
no puede haber destierro en el amor	Am7-Em9
Yo te quisiera alcanzar	Am9
sin la trinchera natal	Am9
sin la constante mortal	Am9
que crece en este techo	Am7-Abm7-Gm7
Qué fiesta particular	Am9
en esta tierra fatal	Am9
salutación otoñal	Am9
siempre noviembre	Am7-Abm7-Gm7
Me veo obligado a confesar	Am7
la falta de coraje y decisión	Am7-E9aum
aquí se empieza a desfilas	Am9
con gansos como copias al carbón	Am7-Em9
Me tengo que despedir	Am9
la tinta ya se me acabó	Am9
se me oxidó la ilusión	Am9
noviembre veinte	Am7-Abm7-Gm7

Gabino Palomares reelabora algunos de los estilos de la música tradicional mexicana, pero mediante el uso de un tipo particular de lenguaje, como puede apreciarse en “La maldición de Malinche”;⁶¹ aquí Palomares incluye

⁶¹ En el fonograma *Gabino Palomares, La Maldición de Malinche*. Discos Pueblo DP-1028, Difusora de Folklore. Composiciones de Gabino Palomares, México, 1979.

sones mexicanos con rasgueo tradicional y en cierta forma también hace una parodia del corrido.

En esta canción, Palomares toca los símbolos de la identidad mexicana, por lo que su letra es un llamado a la conciencia mexicana nacionalista en franca oposición a todo tipo de alineación cultural. En lo musical hace una parodia de ciertos corridos mediante el uso de un metro triple con acompañamiento simple de tónica y dominante. Esta simple estructura tonal es incluida a lo largo de un canto organizado en forma de versos convencionales de rima constante.

**“La maldición de Malinche”
(Gabino Palomares)**

Texto	Armonización
Del mar los vieron llegar	A
mis hermanos emplumados	A-D
eran los hombres barbados	D
de la profecía esperada	D-A
Se oyó la voz de monarca	A
de que Dios había llegado	A-D
y les abrimos la puerta	D
por temor a lo ignorado	D-A
Y en ese error entregamos	A
la grandeza del pasado	A-D
y en ese error nos quedamos	D
trescientos años esclavos	D-A
Se nos quedó el maleficio	A
de brindar al extranjero	A-D
pero te vuelves soberbio	D
con tus hermanos del pueblo	D-A
Oh maldición de Malinche	A
enfermedad del presente	A-D
¿cuándo dejarás mi tierra?	D
¿cuándo harás libre a mi gente?	D-A

El primero y segundo grupo de versos es una advertencia sobre el impacto de la Conquista en la mentalidad del mexicano contemporáneo. El compositor presenta las imágenes de los conquistadores, los “hombres barbados”, como símbolos de alienación y destrucción de la cultura mexicana (“eran los hombres barbados de la profecía esperada”). El séptimo y decimosegundo cuartetos hacen alusión al desprecio colectivo a la imagen de traición de la identidad mexicana (“de vender al extranjero nuestra fe, nuestra cultura”). Esta actitud es otro de los estigmas del pueblo mexicano conocido como malinchismo. Al respecto habría que mencionar que dicho concepto tiene una fuerte carga discriminatoria, que desprestigia a la mujer indígena mexicana al tomar el símbolo de Malintzin como referencia a la traición y concubinato de mujeres indígenas con soldados españoles durante la Conquista. Cabe aclarar que el caso de Malintzin es mal entendido a través de nuestra historia oficial, que precisa mayor información documental para aclarar que el caso de Malintzin no fue de traición, sino un evidente ejemplo de la explotación y violación de la mujer indígena.

Sin embargo Gabino Palomares echa mano del estigma del malinchismo y lo intenta definir él mismo como la actitud de la derrota de los mexicanos que sirven a los intereses extranjeros. De este modo su poesía hace un llamado a la conciencia mexicana para no involucrarse en malinchismos y mantenerse a favor de los intereses nacionales. La cuarta estrofa hace énfasis en este sentido (“pero te vuelves soberbio con tus hermanos del pueblo”). En realidad la intención del compositor no es desprestigiar a la mujer indígena sino más bien criticar la actitud del pueblo mestizo que se muestra arrogante y prepotente frente al indígena. Esta realidad es parte de la lucha de clases, pero es más que nada un aspecto de las relaciones sociales mediante una conducta de discriminación por parte de la clase dominante hacia el indígena.

Los mensajes de la nueva concepción no son en todos los casos un ataque directo a los responsables. Los mensajes se expresan mediante un tipo de alegoría que comunica y gestiona la historia política y social de los mexicanos. Quizá esto se pueda apreciar mejor en la composición de Roberto González⁶²

⁶² En el fonograma *La Nopalera, Tremendo Alboroto*. Discos Arte YS-7003. Composiciones de Arturo Cipriano, Roberto González, Arturo Chamorro, Gerardo Bátiz y Marcial Alejandro. IARA-Intersong Editores, México, 1979.

“El huerto”, que cuestiona mediante frases muy subjetivas y profundas la vida contradictoria de la sociedad mexicana, en donde se prohíbe y censura, pero al mismo tiempo se permite, gozar de cierta gloria siempre y cuando se pueda alcanzar, y en donde nuestro destino está al final de algo incierto.

“El huerto”

Roberto González

Texto	Armonización
Y con qué fin	E
toda esta dialéctica en historia	A-B-E
para qué ir al paraíso estando muerto	A-C#m
para qué alcanzar la gloria estando vivo	A-B-E
si la gloria está muy lejos de este huerto	A-B-E
Todos juntos	E
afirman los que saben de distancias	A-B-E
llegaremos al final de la estructura	A/C#m
escultura de cadáver y concreto	A-B-E
a posarnos al final de la cultura	A-B-E
Hay también	E
quien afirma que tan sólo es sufrimiento	A-B-E
soportable nada más en el olvido	A-C#m
que el que canta va buscando a algún sediento	A-B-E
para echarle encima su vaso vacío	A-B-E
Yo no sé	E
hasta dónde se resiente lo vivido	A-B-E
que saberlo es simplemente estar ya muerto	A-C#m
seguiré siempre cantando lo prohibido	A-B-E
y gozando de los frutos de este huerto	A-B-E

Considerando la persistencia de mensajes y cuestionamientos en la nueva canción, me permito hacer referencia a los conceptos de Roman Jakobson, para quien las funciones poéticas del lenguaje son emotivas y referenciales.

Las primeras se refieren a la tendencia a expresar las emociones de manera abierta; las segundas se refieren en parte a la ideología que representa el lenguaje poético.⁶³ A mi manera de ver, la nueva canción mexicana tiende con mayor frecuencia hacia lo referencial, mediante el uso de metáforas. Así la denuncia y la protesta popular se expresa mediante una mezcla de alegorías expresadas en verso libre y, otras, en rima. Cabría ubicar dentro de esta tendencia a los compositores Gabino Palomares, Arturo Cipriano, Roberto Cárdenas, Marco Antonio Morel, Marcial Alejandro, Roberto González, Pepe Elorza, Eblem Macari, José Manuel Pintado, Jorge Díaz, Miguel Hernández, Guillermo Briseño y Jaime López en la ciudad de México. Todos estos compositores han introducido además un nuevo lenguaje musical con acompañamiento de guitarra, echando mano también de arreglos para teclados, vientos y percusiones mexicanas o afroantillanas; asimismo, se basan en una amplia variedad de géneros musicales, entre los que figuran huapangos, chilenas, sones abajeños, boleros, trova yucateca, nueva trova cubana, jazz, rock, salsa y rumba. Cada uno de estos géneros es abordado por medio de las fusiones de estilos rítmicos y técnicas instrumentales.

El canto en verso libre referencial es claramente frecuentado por los pioneros de la nueva canción mexicana. Arturo Cipriano nos ofrece un ejemplo de lenguaje referencial en la letra de "La cerca",⁶⁴ que invita a reflexionar sobre la propiedad privada como límite impuesto, critica la actitud de posesión y promueve la búsqueda de hombres nuevos con sentido revolucionario.

⁶³ Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" en *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, Thomas Sebeok (editor), 1960, pp. 350-377.

⁶⁴ En el fonograma *La Nopalera, Nueva Canción*. Nueva Cultura Latinoamericana, NCL-LP-0013. Composiciones de Arturo Cipriano, Marcial Alejandro y Roberto Cárdenas, México, 1976.

"La cerca"

(Roberto Cárdenas, Marcial Alejandro y Arturo Cipriano)

Texto	Armonización
Una cerca es una cerca	C#maj7-Bmaj7
y significa dueño	Bmaj7-C#maj7
dueño de toda la tierra	B-F#
frontera de tu infortunio	C#-B
Una cerca es una cerca	C#maj7-Bmaj7
propiedad privada	Bmaj7-C#maj7
tenía razón el abuelo	B-F#
Dios se tuteaba con ellos	C#-B
Hermano acude tu pueblo te llama	C#-B-C#-B
acude porque haces falta	F#-G#-A#7-A#13
Porque ya está consumiendo	G#m7-F#
muchas vidas el fogón	G#m7-F#
que está al servicio de un hombre	G#m7-F#
que le llaman el patrón	G#m7-F#
Tú lograrás que tus hijos	C#maj7-Bmaj7
prendan el fuego del pueblo	C#maj7-Bmaj7
para forjar nuevos hombres	D#-C#
hombres de revolución	D#-C#
sín hambre ni explotación	D#-C#
hombres de revolución	D#-F#

También el compositor potosino Arturo Cipriano nos ofrece un evidente ejemplo de lenguaje referencial en muchas de sus letras, como en "Mañana mundana",⁶⁸ canción que describe a la prostituta en el contexto de la cotidianidad de cualquier barrio de cualquier pueblo o ciudad.

⁶⁸ En el fonograma *La Nopalera, Crece la Audiencia*. Nueva Cultura Latinoamericana. Productos Especiales NCL-LP-0025. Composiciones de Arturo Cipriano, Gerardo Bátiz, Arturo Chamorro, Marco Antonio Morell, Mario Arturo Ramos, J. Zalamea y Marcial Alejandro, México, 1978.

**“Mañana mundana”
(Arturo Cipriano)**

Texto	Armonización
Hasta mañana Juana	G9-Amaj7
sin prisa, sin risa sin nada	Dm7-G7-Cmaj7
malicia, caricia fulana	Cm7-F7-Bmaj7-E4aum.
marcada por tantos carmines	Amaj7-Bm7-C#m
por tantas pasiones pagadas	Dm7-G7-Cmaj7
tus dedos con falsos brillantes	Cm-F
de noches y noches aladas	F-D7
te llevas los miedos envueltos	Amaj7-Bm7-C#m
abriendo los ojos al crimen	Dm7-G7-Cmaj7
te llevas la historia forzada	Cm-F
cubriendo tu vientre	F
tu vientre obligada	D7

No obstante que se han reconocido cierto tipo de funciones en las letras de la nueva canción, difícilmente puede encajonársele dentro de una escuela poética. La nueva canción en México mantiene básicamente una ideología coherente. Algunos compositores han aprendido a hacer versos gracias a la presencia de los talleres de evaluación colectiva de poemas, establecidos por los propios grupos de intérpretes y cantautores. En dichos talleres se trabaja de una manera autodidáctica sobre los poemas seleccionados, con acompañamiento de guitarra o bien con algún tipo de arreglo instrumental.

Los intérpretes y cantautores han comenzado por la búsqueda de poemas de autores bien conocidos, a fin de experimentar sobre la base de un arreglo, y con ello lograr una experiencia tanto en el manejo del español como en la instrumentación. Muchos de los pioneros de la nueva canción hicieron sus primeros intentos basándose en textos de Xavier Villaurrutia, Federico García Lorca, Antonio Machado, Nicolás Guillén, Juan Rulfo, José Revueltas, César Vallejo y Renato Leduc. En el caso particular de “El corrido”,⁶⁰ escrito

⁶⁰ En el fonograma *El Corrido*. Discos Roquefon, CDR-0002. Texto de Renato Leduc y música de Marcial Alejandro. Publiservicios, México, 1982.

por Renato Leduc, se puede percibir cierta influencia que parece haber sido asimilada y practicada por algunos compositores de la nueva canción.

Este es el caso de los versos libres expresados por Marcial Alejandro, quien echa mano de un tipo de lenguaje referencial a la manera de Leduc que se expresa en los siguientes términos:

Por el Cerro de la Pila/ fueron entrando a Torreón/ mi general Pancho Villa/
y atrás la Revolución/ hay jijos, ya se nos hizo/ cuánto diablo bigotón/ en su
caballo retinto/ llegó Emiliano Zapata/ bonita su silla charra/ y sus botones
de plata/

y Villa y Zapata gritan/ no se qué tiene en los ojos/ porque ya en Pablo
González/ se vislumbra la traición/ ay reata no te revientes/ que es el último
jalón/ ya se están muriendo todos/ Jesús qué desilusión/ se está volviendo
gobierno/ ¡Ay Dios! la Revolución

El contenido de un mensaje político en “El corrido” hace resaltar una aguda denuncia a la presente ideología de la Revolución Mexicana, que ha dejado de ser la filosofía de un movimiento social para transformarse en una manera de gobernar. El corrido de Leduc, con el arreglo de Marcial Alejandro, se grabó en disco y fue ampliamente difundido por Radio Educación en la ciudad de México a principios de los ochenta. Además de la manera como describe a los héroes nacionales, el poema deja sentir una profunda reflexión en cuanto a qué tan revolucionaria es la generación actual, si en realidad los que la iniciaron ya están muertos. Para Marcial Alejandro, según expresa en sus poemas de protesta, el pasado pertenece a una lucha genuina y el presente no se ve como depositario del éxito, sino como una nueva versión del gobierno hegemónico, por lo que sin duda Leduc le sirvió de escuela para expresar metáforas con sentido político.

El apoyo musical que se da a las letras en este caso es mediante cierto estilo sincopado que incluye un toque hemiolístico, apreciado desde la melodía y la combinación de compases de seis octavos y tres cuartos. La estructura rítmica parece ser un rasgo particular de la música de Marcial Alejandro, tal como se ve a lo largo de sus diversos arreglos guitarrísticos, como en “El gavilán”, basado en un texto popular, en el que hace énfasis en la hemiola y el estilo rítmico punteado de tocar guitarra.

En Marcial Alejandro podemos reconocer sin duda una continuidad de las fusiones de la música mexicana. El compositor en sus inicios se muestra como un continuador de la tradición de los sones. Un ejemplo evidente de ello, en el que plasma todavía su creatividad poética, es "Canto mío",⁶⁷ donde hace una reelaboración del huapango, experimentando ciertos rasgueos y bajeos sincopados.

La letra de "Canto mío" demuestra una clara función referencial y se caracteriza por versos convencionales, aunque las estrofas son irregulares, a veces de cuatro versos y otras veces de seis, siete o nueve. "Canto mío" constituye un tipo de metalenguaje, en el que el poema habla acerca del canto mismo, a partir de una reflexión que concibe a las canciones como a lo que sobrevive después de la denuncia o la protesta, cosa que no siempre sucede con su portavoz.

"Canto mío" (Marcial Alejandro)

Texto	Armonización
Primera estrofa	
No te vayas canto mío	Am7-Am9-Bm7-E7
sigue dándome canciones	Am7-Am9-Bm7-E7
sigue dándome razones	F-Bm7
como la corriente al río	Am7-Bm7
sin hacerte griterío	Dm-Dm/C-Dm/B-Dm/Bb
pero con los dos pulmones	Am7-E7
Segunda estrofa	
No te vayas canto mío	Am7-Am9-Bm7-E7
si eres mi cumbre y mi abismo	Am7-Am9-Bm7-E7
si contigo el cataclismo	F-Bm7
es mortal pero sonrío	Am7-Bm7
y frecuento el desafío	Dm-Dm/C-Dm/B-Dm/Bb
de negarse a ser el mismo	Am7-E7

⁶⁷ En el fonograma *Marcial Alejandro, Canto Mío*. Discos Roquefon, MA-512, CDR-LP-0004. Composiciones de Marcial Alejandro, 1983.

Tercera estrofa	
Pero si llegara el día	Am7-Am9-Bm7-E7
en que hablar complicaría	ídem
mis palabras y mi gente	ídem
ese día hazte ausente	ídem
Cuarta estrofa	
Lárgate si me provocan	Am7-Am9-Bm7-E7
si la extraña me derrota	ídem
complicando al torturarme	ídem
ahí déjame sin lengua	ídem
porque si la vida mengua	ídem
esquivando la ponzoña	ídem
dejará de ser carroña	ídem
o festín para los lobos	ídem
reventar como mil globos	ídem
es mejor que delatarme	ídem
Quinta estrofa	
Canto mío no te vayas	Am7-Am9-Bm7-E7
pero si te vas la puerta	Am7-Am9-Bm7-E7
déjala como entreabierta	F-Bm7
para ver que tú no callas	Am7-Bm7
que no tiembles ni desmayas	Dm-Dm/C-Dm/B-Dm/Bb
en la voz en la voz	Am7-E7
del que esté alerta	Am11

La nueva canción ha aceptado diversas contribuciones en la instrumentación. Los pioneros comenzaron a trabajar con la guitarra sexta y algunos con guitarras de doce cuerdas. A partir de la década de los setenta los compositores e intérpretes mostraron gran interés por el uso de la guitarra tradicional; el uso de la eléctrica no tuvo cabida entre los pioneros. Sin embargo hay que decir que los roqueros —quienes surgen a principios de los ochenta— que comenzaron a expresarse con letras en español con contenidos de protesta popular, de alguna manera también han formado parte de la canción contestaria.

La guitarra sexta tradicional ha sido casi como un símbolo de la canción de protesta popular, y así en la corriente de la nueva canción se adoptó un estilo más depurado de acompañar con la guitarra sexta. Surge así la generación de jó-

venes virtuosos como Eniac Martínez (del grupo La Nopalera y como acompañante de Marcial Alejandro), Marco Antonio Morell (compositor e integrante de La Nopalera), Gerardo Tamez (compositor y acompañante de Gabino Palomares y Los Folkloristas), Daniel Tuchman (compositor, acompañante de Gabino Palomares e integrante del grupo Garabato), Javier Izquierdo (de La Nopalera), Luis David Urreta (de Garabato), Roberto Villamil (con Maru Enríquez). En los noventa surgen nuevos exponentes del arte de la guitarra en la nueva canción, de manera especial habría que mencionar al grupo Mexicano.

Entre los estilos más representativos de la ejecución de estos guitarristas se podría mencionar el punteo de cuerdas y los rasgueos binarios y ternarios, inspirados en los *mánicos* que caracterizan a la música tradicional mexicana, como el estilo de rasguear las vihuelas del mariachi, las jaranas jarocho, las guitarras huapangueras y las guitarras de golpe de la tierra caliente michoacana.

Otros guitarristas prefirieron afiliarse a los estilos latinoamericanos, especialmente a los rasgueos intensos y sincopados de la nueva trova cubana, para darle sentido a la poesía de protesta o denuncia popular. Esta forma de rasgueos fue también concebida como modelo por los guitarristas amateurs. Sin embargo habría que decir que la contribución de la nueva canción mexicana se basó en la fusión de rasgueos, digitaciones y reelaboración de los derivados del son mexicano, pero experimentado con nuevas posiciones en la guitarra y nuevas progresiones de acordes. Por esta razón me inclinaría a pensar en la presencia de un estilo mexicano en el acompañamiento de la nueva canción, que se basa en una mezcla de rasgueos, digitaciones y punteos, dentro del marco de una evidente estructura hemiolística. Esto es probablemente el resultado de la reelaboración del bolero y los sones mexicanos que inició Guadalupe Trigo desde los sesenta.

Sin embargo no todos los guitarristas y compositores mexicanos parecen haber seguido esta escuela. El caso de Eblen Macari nos demuestra que otros compositores prefirieron incursionar más bien dentro de una etapa de modernismo de la nueva canción mexicana. Macari⁶⁸ introduce propuestas sonoras con diferentes efectos electrónicos, pero también sus creaciones muestran una

⁶⁸ En el fonograma *Eblen Macari, Un producto de los sesentas*. EMI-Capitol, LME-065. Composiciones de Eblen Macari, Óscar Reynoso, Jorge Manrique, José de Lara y Janet Macari, México, 1981.

clara tendencia hacia la música clásica, así como el gusto por el rock británico de los sesenta. Macari manifiesta que los músicos urbanos de la época han recibido como herencia y escuela la de The Beatles, basada en ciertos arreglos orquestales que recuerdan el sonido de Eleanor Rugby y otras composiciones de Lennon y McCartney, en donde se hacen escuchar cellos y violines.

**“Yo no nací en la Huasteca”
(Eblen Macari)**

Texto	Armonización
Yo no nací en la Huasteca	D-G
no en tierra caliente	D-G
para bien o para mal	D-G
nací en esta ciudad	D-G
(interludio: D-D/C#-Em-Em/D-G-D)	
Sureño de esta ciudad	D-D/C#-D/B-G
un producto <i>bitleano</i>	D-D/C#-D/B-G
ese fue mi folclor	D-D/C#-D/B-G
haber nacido sin sello	D-D/C#-D/B-G-G-G
A veces pienso que es gracia	D-D/C#-D/B-G
haber nacido mestizo	D-D/C#-D/B-G
por la tarde es desgracia	D-D/C#-D/B-G
haber nacido sin sello	D-D/C#-D/B-G-G-G
ya me cansé de explicarlo	D-D/C#-D/B-G
de sentirme culpable	D-D/C#-D/B-G-G-G
(cambio a Dm-Am7 con cuerdas)	

El caso de Eblen Macari parece ser la contraparte de los fusionadores y seguidores de la música tradicional mexicana, aunque no por ello deja de ser menos importante. No obstante su pasión por la década de los sesenta y la simpatía por la tradición británica, los contenidos de sus letras expresan los mismos sentidos de la nueva canción, en cuanto a la búsqueda de la nueva actitud, en cuanto a la propuesta popular. En lo musical, curiosamente no reconoce su estilo *bitleano*, pero sí un uso frecuente de armonía contemporánea y arreglos un poco más sofisticados.

Algo parecido es lo que se advierte en el caso de Guillermo Briseño, quien se mantiene al margen de la música tradicional mexicana, para expresarse en los términos de un claro sonido de *rock and roll* y blues en voz y piano, como haciendo una parodia de los cantos espirituales negros y siguiendo la rítmica pianística del *boggie-boogie* en una manifestación de virtuosismo. Al emplear letras en español, puede considerarse a Briseño como uno de los pioneros del rock mexicano con poesía contestaria, tal como se advierte en “Ausencias e irreverencias”⁶⁹ y en “Presagio charro”. En la letra de esta última, los versos obedecen a los cambios armónicos en un tipo de acompañamiento entre rock y funk que combina tono menor con cierto aire de blues; el cuarto grado con séptima de dominante y el tercero con una progresión descendente. Esto da pie a diferentes estrofas, por ejemplo de siete versos antes de volver al tono menor, o bien de cuatro dentro de un mismo tono. El cambio de ritmo en el acompañamiento musical se presenta a la mitad del canto para dar la idea también de un cambio tonal, y al volver a los primeros versos vuelve también al tono menor original. El canto termina a coro con la estrofa inicial de siete versos.

“Presagio charro”
(Guillermo Briseño)

Texto	Armonización
Charro en su nacimiento	Am7
con presagio nacional	Am7
arriaba lluvia a caballo	Am7
con lazos de temporal	Am7
y el presagio le decía	Am7
que otros campos andaría	D7
con ganado de metal	C7-B7-Bb7
A ser el de la ordeña	Am7
jineteando un escritorio	Am7

⁶⁹ En el fonograma *Guillermo Briseño, Ausencias e Irreverencias*. Polygram y Audiogramas, Editorial La Flor del Otro Día, LPGB-03. Composiciones de Guillermo Briseño. Grabado en Monterrey y México, 1983.

ganando territorio	Am7
al público en general	Am7
Prometer en un armario	D7
a la realidad	D7
se hizo fantasma centenario	D7
de fama internacional	Am7
Sembró un grupo partidario	C7
sobre la tumba de calendario	C7
y acondiciona la historia	C7
para su comodidad	C7-B7-Bb7
Charro de nacimiento	Am7
con prestigio nacional	Am7
tiraba de un largo carro	Am7
repleto de personal	Am7
se descuidó cuarenta años	D7
reventaron sus engaños	D7
y se empezó a desinflar	C7-B7-Bb7
El charro del que tiraba	Am7
con el pueblo que llevaba	Am7
le impartió la extremaunción	Am7
presagio ya mencionado	D7
yace en el suelo aplastado	D7
y los de adentro del carro	D7
cantamos esta canción	C7-B7-Bb7
Charro de nacimiento	Am7
con presagio nacional	Am7
arriaba lluvia a caballo	Am7
con lazos de temporal	Am7
se descuidó cuarenta años	D7
reventaron sus engaños	D7
y se empezaron a desinflar	C7-B7-Bb7

En las letras de Briseño se puede advertir la denuncia a los líderes sindicales conocidos como *charros*. Así, retoma estos personajes para describirlos de una manera satírica, mostrándolos como portadores de la promesa no cumplida, como si fuera el jinete de la corrupción a quien le llegó el apocalipsis para hundirse con él y mostrar al desnudo sus engaños.

Letras y armonización de los exponentes mexicanos en California y Chicago

La nueva canción se considera hoy en día un movimiento latinoamericanista, pero no olvida sus raíces culturales. No es sólo un producto de la ciudad de México, sino que también ha germinado en otras ciudades mexicanas como Guadalajara y Morelia. Pero además habría que mencionar el territorio estadounidense de ascendencia mexicana al que Américo Paredes denomina *greater Mexico* o el México más allá de sus fronteras,⁷⁰ en donde la cultura popular mexicana y su lírica tradicional a base de coplas, décimas y corridos contribuyen también a la adopción de una actitud ideológica distinta. Este concepto del *greater Mexico* podría definirse, pues, como una nueva postura ideológica, cultivadora de la identidad, la vuelta a las raíces y la conciencia de clase. Américo Paredes nos ofrece una amplia muestra de los antiguos corridos de tradición popular entre los mexicanos nacidos en Texas;⁷¹ el más conocido es el de Gregorio Cortés, prototipo de los cantos de lucha de la franja fronteriza.

En otras regiones de Estados Unidos, la semilla de la nueva canción también ha dado sus frutos. En California se puede mencionar el caso del coahuilense Agustín Lira (1945), oriundo de Torreón, poeta y compositor de canciones alternativas. En las letras de "Desde los campos a un distinto comienzo"⁷² expresa la idea de cambiar las amargas experiencias de la migración y el trabajo en el campo por una nueva opción de vida, partiendo desde

⁷⁰ Américo Paredes, *op. cit.*, p. XIV.

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

⁷² Fonograma Agustín Lira, *Desde los campos a un destino comienzo*. Ambiente Music Productions AMB-105. Composiciones de Agustín Lira. Ladera Music Publishing BMI y Producción de Phil Sonnichsen, Los Ángeles, 1983.

las más profundas raíces mexicanas hasta las creaciones que manifiesten una nueva alternativa. Una parte importante de la producción de Agustín Lira se hizo para obras de “teatro campesino”, ofrecido a los braceros mexicanos en California como una forma de protesta y de unificación de fuerzas campesinas, en las que participó César Chávez. A mediados de los sesenta, este tipo de expresión hizo surgir repertorios de nueva canción mexicana, presentando recitales en huelgas y marchas de protesta, así como representaciones junto a Luis y Daniel Valdez, y Felipe Cantú.

Las letras de Agustín Lira fueron sobre la experiencia de ser campesino en Estados Unidos, y siempre con una clara invitación a la lucha para defenderse de las injusticias. Un ejemplo de esto es “La peregrinación”, basada en la marcha histórica a Sacramento, que inició en Delano, el 17 de marzo de 1966, y concluyó en el capitolio de Sacramento, el 10 de abril del mismo año. El propio Agustín Lira menciona lo siguiente:

La peregrinación es canción de organización. Yo quería escribir algo que sirviera a través de la marcha. Me tomó todo un día escribir esta canción por lo que me perdí el primer día de la marcha. Pero al día siguiente fui y la canté por primera vez y de allí en adelante hasta las gradas del capitolio en Sacramento. La canté dondequiera durante la marcha, por todo el camino, en las reuniones del viernes por las noches y en las diarias.⁷¹

La letra expresa cierto sentido de religiosidad, pero detrás se advierte sobre todo un sentido de identidad étnica, que pelea en contra de la discriminación, y de lucha por los derechos de los mexicanos en California. El acompañamiento musical de esta canción resulta particularmente interesante: está basado en la simplicidad del círculo Fm-C7 pero se adorna constantemente en la guitarra de Lira, como parafraseando una cierta fusión entre blues, por los requintes, y bolero, por el acompañamiento rítmico y la manera de cantar.

⁷¹ *Idem.*

**“La peregrinación”
(Agustín Lira)**

Texto	Armonización
Y que yo he de decir	Fm
que yo estoy cansado	C7
que el camino es largo	C7
y no se ve fin	C7-Fm
Yo no vengo a cantar	Fm
porque mi voz sea buena	C7
ni tampoco a llorar	C7
ni mal estar	C7-Fm
Desde Delano voy	Fm
hasta Sacramento	C7
hasta Sacramento	C7
mis derechos a pelear	Fm
Mi virgencita	Fm
Guadalupana	C7
oye estos pasos	C7
que todo el mundo lo sabrá	Fm
Desde Delano voy	Fm
hasta Sacramento	C7
hasta Sacramento	C7
mis derechos a pelear	Fm

Los años sesenta fueron dedicados por Agustín Lira a las causas campesinas de los mexicanos migrantes, pero en la década de los setenta y principios de los ochenta su canción se enfocó hacia el sur. Así otras de sus canciones, “Indio”, se orienta hacia los problemas de Latinoamérica, y sus letras comienzan a mencionar a Nicaragua, Guatemala y El Salvador.

Otro exponente mexicano en Estados Unidos es Alejandro Álvarez, oriundo de Tangancícuaro, Michoacán, cuya amplia labor en fábricas, cár-

celes, festivales populares y conciertos en Chicago, Indiana, Nueva York y Austin muestra su filiación al movimiento de la nuevas opciones para la cultura mexicana contemporánea, que sobrevive en medio de dos mundos, el estadounidense y el de su propio lugar de origen.

Aunque un buen porcentaje de las creaciones de Alejandro Álvarez muestra un profundo apego a lo romántico, también ha contribuido a la búsqueda de letras alternativas. Quizá en algunas de sus canciones se advierte una influencia de la nueva canción sudamericana, especialmente de los chilenos Violeta Parra, Marcelo Puente, Patricio Manns, Jorge Yáñez y Víctor Jara, a quienes ha interpretado durante varios años. Sin embargo su poesía no deja de ser original y reflexiva, tal como se puede ver en "Las confesiones".⁷⁴

"Las confesiones"

(Alejandro Álvarez Chávez)

Texto	Armonización
primera parte	
Permiso he tenido yo	A
a los miembros del jurado	E
si no me fuese negado	E
voy a dar mi confesión	A
He sido traído aquí	A
ante ustedes acusado	E
ni por la cruz he jurado	E
ni perdón voy a pedir	A
No fue nunca mi intención	A7-D
de regresar al pasado	D-A
si soy o no condenado	E7
que se sepa la razón	A

⁷⁴ Fonograma *La Banda del Pueblo/ The people's Band*. Smokestax Records, Liberator Press. Composiciones de Alejandro Álvarez Chávez, Chicago, 1984.

segunda parte	
Acúsome	A
de cantar lo prohibido	E7
cantos que tienen sentido	F#m
y son parte de mi ser	Bm-E7
Acúsome	A
de querer lo que no debo	E7
sin saber por qué me atrevo	F#m
a ir en contra de la ley	E7
Acúsome	A
de odiar a los poderosos	E7
a los ricos ostentosos	F#m
los ladrones con disfraz	E7
Acúsome	A
de ser un incorregible	E7
un rebelde que es sensible	F#m
a la injusticia social	E7
Acúsome	A
de la espalda del volteado	E7
a un Jesús crucificado	F#m
que ni me oye ni me ve	E7
Acúsome	A
de haber derramado el llanto	E7
alguna vez que mi canto	F#m
por mis penas olvidé	E7
Acúsome	A
de soñarme entre las rosas	E7
cuando me rodea la odionda	F#m
muralla de la prisión	E7
Acúsome	A
de perderme en el silencio	E7

explorando los secretos	F#m
del fondo del corazón	E7
Acúsome	A

La letra de “Las confesiones” se muestra en forma de copla y expresa de manera metafórica el deseo de lucha contra la injusticia y de la voz cantada como herramienta ideológica. En cierto modo guarda un poco de la canción de protesta, manifestada de manera irónica y al mismo tiempo crítica y contestaría. En cuanto a la armonización se mantiene dentro de un ciclo tonal muy fundamental de tónica dominante y pequeño paso al relativo menor, que se acompaña con la guitarra sin ningún rasgueo en particular, y más bien dejando a la voz expresar toda la fuerza del mensaje poético.

Al igual que en la ciudad de México, en Estados Unidos surgen algunas organizaciones independientes dedicadas a la promoción de los intérpretes de la nueva canción latinoamericana. Entre algunas, habría que mencionar el Committee for Education on Latin America (CELA), en Michigan, agrupación de estudiantes que han trabajado por los asuntos políticos y culturales de Latinoamérica; el Comité Latino y la Casa Chile, en Chicago, que se han reunido para trabajar en solidaridad con el pueblo chileno del exilio; La Peña, en la ciudad de Austin, Texas, organización dedicada a la presentación de conciertos de música folclórica y de la nueva canción latinoamericana.

Estructura musical y estilos de acompañamiento basados en el huapango, la chilena y el son regional

Las fusiones experimentadas por algunos de los compositores e intérpretes mexicanos de la nueva canción, que emplean el acompañamiento en la guitarra tradicional, se basan en una clara tendencia hacia el huapango, género típico de la región huasteca. Francisco Alvarado Pier hace especial referencia a la distribución del huapango en la parte media de Veracruz y la región sur conocida como Sotavento.⁷⁵ Alvarado Pier define la técnica del huapango como un tipo

⁷⁵ Francisco Alvarado Pier, “Huapango”, notas del disco *Los Cantores del Mante. Huapangos y Fandangos*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1987.

de rasgueo en secuencia rápida, en donde el ejecutante produce golpes vigorosos con los dedos sobre las cuerdas. Dichos golpes se hacen mediante combinaciones de acentos y son conocidos popularmente como *azotes*. Alvarado Pier describe al azote como el golpeteo de las uñas sobre las cuerdas, y los dedos de la mano derecha ubicados en posición descendentes.⁷⁶

Este tipo de golpes, azotes o rasgueos son empleados por algunos intérpretes y compositores de la nueva canción mexicana, especialmente por Marcial Alejandro y Marco Antonio Morell.

El carácter sincopado no es exclusivo del huapango, sino también de la chilena de Guerrero y Oaxaca; asimismo se ha aplicado también a la manera de rasguear la guitarra en la nueva canción mexicana. Thom Stanford menciona que la chilena se caracteriza por su ritmo combinado sesquiáltero de tres cuartos y seis octavos, pero principalmente por la combinación de tonos mayores y menores.⁷⁷ De acuerdo con Francisco Alvarado Pier, el golpe en el estilo de tocar la guitarra en la chilena consiste en la presión ejercida de los cinco dedos de la mano derecha sobre las cuerdas, y esto es casi un tipo de efecto percusivo; los rasgueos se logran por movimientos ascendentes y descendentes. Este tipo de combinaciones son con frecuencia utilizadas por algunos grupos de la nueva canción, como La Nopalera, que, partiendo de la chilena "El milongo" (de Vidal Ramírez)⁷⁸ comenzó a experimentar con rítmicas y modulaciones alternas y la práctica de coplas populares. Dentro del grupo La Nopalera, especialmente en compositores como Arturo Cipriano, se dejó sentir la influencia de la rítmica alterna derivada de la manera de tocar "El milongo".

En cuanto a la influencia del son, en su variante de son abajeño de Jalisco y Michoacán, habría que destacar su presencia entre músicos como

⁷⁶ Francisco Alvarado Pier, "El huapango y su individualización en el folklore" en *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. México: Sociedad Mexicana de Musicología, 1988, pp. 105-112.

⁷⁷ Thomas Stanford, "The Mexican Son", en *Yearbook of the International Folk Music Council*. Tulane University Press, 1972, p. 79.

⁷⁸ En el fonograma *La Nopalera, La Rabia* Dominio Público. Discos Arte 95-7005. Composiciones de Arturo Cipriano, F. Artieda, Gerardo Bátiz, Marcial Alejandro y Vidal Ramírez *el Milongo*. IARA-Intersong Editores, México, 1980.

Gerardo Tamez, en composiciones propias y en algunos arreglos para Gabino Palomares, el grupo Garabato⁷⁹ y el conjunto La Nopalera,⁸⁰ en sus últimas grabaciones, donde dejó sentir la presencia del violín haciendo una parodia del mariachi, y donde se interpretaron también rítmicas alternas aunque de manera muy distinta al huapango y a la chilena. En el caso de los sones abajeños de Jalisco y Michoacán destacan sobre todo la presencia de un bajo sincopado que contrasta con las líneas melódicas del violín y los rasgueos en forma de tresillos combinados de las vihuelas. Aunque algunos grupos como Garabato y La Nopalera echaron mano de las vihuelas, la rítmica alterna también se hizo en el rasgueado de la guitarra y lo bajeos, por separado en instrumentos electrónicos.

Comentario final

Se puede decir que la nueva canción mexicana, a juzgar por su lírica y su filiación ideológica, miraba hacia un latinoamericanismo de protesta, hacia la postura de una identidad que rebasa fronteras, incluso las de Latinoamérica, pero por su música construye un tipo de cultura alternativa dirigida hacia una sociedad que busca escuchar nuevas propuestas. Prueba de ello fue la difusión que se le dio por medio del disco independiente, la radio cultural, los nuevos arreglos y la presencia de intérpretes con una preocupación social. Si bien en el presente trabajo se mencionaron los exponentes de la ciudad de México y dos de Estados Unidos, hay que recordar que el movimiento también se extendió a otras ciudades mexicanas, tales como Morelia y Guadalajara (historia que aún no se ha escrito), en donde también surgieron exponentes, fieles continuadores de un movimiento alternativo, cuyos espacios de expresión fueron casas de la cultura, peñas, centros culturales y universidades. La nueva canción de los compositores mexicanos sigue siendo

⁷⁹ Fonograma *Garabato, Nueva Canción*. Discos Pueblo DP-1065, Difusora del Folklore. Composiciones de Marcial Alejandro, Ramón Sánchez, René Lemus, Luis Urreta, Joel Mendoza, Jesús Mendoza, Daniel Soberanes, Edmundo Lizardi, Daniel Tuchman y Guadalupe Trigo, México, 1984.

⁸⁰ Fonograma *La Nopalera, La Rabia Dominio Público*. Op.cit.

mexicana en esencia, a pesar de la multiplicidad de sus géneros y estilos, así como a la etapa de modernidad en la que echa mano de nuevas armonías y de una diversidad de sonidos que logran los teclados electrónicos y las percusiones fusionados al sonido de la guitarra tradicional, y en algunos casos los recursos computarizados a base de secuenciadores, simuladores y otras opciones tecnológicas que el mundo moderno ha dado a los arreglistas.

La mexicanidad de la nueva canción radica en la instrumentación y los géneros que cultivaron muchos de los grupos mexicanos, especialmente en la reinterpretación del son, la chilena, el huapango y el bolero. Su latinoamericanismo radica en un tipo de ideología de protesta popular, en la permanencia del uso poético de la lengua castellana y en la búsqueda de una identidad con mirada hacia el sur, además de la incorporación en otro tipo de música, como la afroantillana. Su dimensión universal se advierte en su poesía, que pese a tratar, en muchos casos, los problemas y los personajes mexicanos, dichos problemas y personajes parecen ser los mismos en cualquier parte de Latinoamérica.

Por todo ello, la dualidad entre nueva actitud y género, que bien puede reconocerse en la nueva canción, tiende a explicar que este fenómeno es el resultado de una asociación de mexicanidad y latinoamericanismo, de un intento de comunicación entre los compositores populares mexicanos con Latinoamérica, incluso de aquellos que viven en Estados Unidos. Se caracteriza por las alegorías de una cruda realidad y por la fusión de sonidos instrumentales. La nueva canción no aspiró a ser nacionalista, sino más bien latinoamericanista, para ganar presencia en las historias sociales compartidas con el sur, aunque muchas de sus historias sean consideradas como locales.

Bibliografía

Alvarado Pier, Francisco, "Huapango", notas del disco *Los cantores del Mante. Huapangos y fandangos*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1987.

— "El huapango y su individualización en el folklore", en *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. México: Sociedad Mexicana de Musicología, 1988, pp. 105-112.

Bartok, Béla, *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI, 1981.

- Béhague, Gerard, "Popular Music", en *Handbook of Latin American Popular Culture*. Westport: Greenwood Press, Harold Hines y Charles Tatum Editors, 1985, pp. 3-38.
- Benmayor, Rina, "La Nueva Trova: new cuban song", en *Latin American Music Review*. Austin: University of Texas, vol. 2, núm. 1, primavera-verano de 1981, pp. 11-44.
- Carpio, Emma Lee, "Nueva Canción: tool for popular mobilization or exclusive, institutionalized musical protest?", (inédito). Austin: University of Texas, 1988.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder & Herder, 1970.
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- Jakobson, Roman "Linguistics and Poetics" en *Style in Language*, Cambridge, Mass.: MIT Press, Thomas Sebeok (editor), 1960, pp. 350-377.
- León, Argeliers, "La música como mercancía", en *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI, UNESCO, 1977, p. 247.
- Lidke, Vernon I., "Songs and Nazis: political musical and social change in twentieth-century Germany", en *Essays on Culture and Society in Modern Germany*. College Station: Texas A&M University Press, 1982, pp. 167-200.
- Linn, Karen, "Chilean Nueva Canción: a political popular music genre", en *Pacific Review of Ethnomusicology*. Los Ángeles: UCLA Ethnomusicology Students Association, vol. 1, 1984, pp. 57-64.
- Mendoza, T. Vicente, *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: UNAM, 1960.
- Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Mier, G. Raymundo, "Contra las utopías de la música", en *Comunicación y Cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 12, agosto de 1984, pp. 21-39.
- Monsiváis, Carlos, "¿A quién quiere dedicarle esta bonita melodía?: sobre la canción popular de México", en *¿Qué onda con la música popular?* México: Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, serie Encuentros 1, 1983, pp.10-28.
- "La agonía interminable de la canción romántica", en *Comunicación y cultura*. México: UAM, núm. 12, agosto de 1984, pp. 21-39.

- Morales, Rodrigo y Juffresa, Jorge, "Reflexiones sobre el canto nuevo", en *¿Qué onda con la música popular?* México: Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, serie Encuentros 1, 1983, pp. 94-100.
- Oliart, Patricia y Llorens, José, "La cueva canción en el Perú", en *Comunicación y Cultura*. México: UAM, núm. 12, agosto de 1984, pp. 73-83.
- Paredes, Américo, *A Texas-Mexican Cancionero: folk songs of the lower border*. Urbana: University of Illinois, 1976.
- Parra, Violeta, *Décima: Autobiografía en versos*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.
- Reuter, Jas, *La música popular de México: origen e historia de música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Editorial Panorama, 1981.
- Rudé, George, *Ideology and Popular Protest*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Saunders, Ira Lawrence, *The Son Huasteco: a historical, social and analytical study of a mexican regional folk genre* (tesis de maestría). Los Ángeles: University of California, 1977.
- Stanford, Thomas, "The Mexican Son", en *Yearbook of the International Folk Music Council*. Tulane University Press, 1972, pp. 66-86.
- Wilson, William, "Herder, Folklore and Romantic Nationalism", en *Journal of Popular Culture.*, vol. 6, núm. 4, primavera de 1973, pp. 819-835.

Fuentes hemerográficas

- Proceso*, núm. 462, 9 de septiembre de 1985, México, DF. (M. Alejandro)
- Proceso*, núm. 551, 25 de mayo de 1987, México, DF. (José de Molina)
- Proceso*, núm. 554, 15 de junio de 1987, México DF. (Silvio Rodríguez)
- Boletín*, núm. 14, junio de 1993, Tangacícuaro, Mich. (Alejandro Álvarez)

Fuentes discográficas (discos de acetato)

- Guadalupe Trigo, poetas y lugares*. RCA Victor MKS-1979. Grabado durante el concierto en la ciudad de México. Composiciones de Guadalupe Trigo y Mario Arturo Ramos, EMMI, Intersong-EDIM Editores (1973).
- Gabino Palomares, La Maldición de Malinche*. Discos Pueblo DP-1028, Difusora de Folklore, Composiciones de Gabino Palomares, México (1979).

- Gabino Palomares, Hace como un año.* Discos Pueblo DP-1061, Difusora de Folklore, Composiciones de Gabino Palomares, Ramón Sánchez, Edmundo Lizardi, Daniel Tuchman y José Ávila. México (1980).
- La Nopalera, Nueva Canción.* Nueva Cultura Latinoamericana, NCL-LP-0013. Composiciones de Arturo Cipriano, Marcial Alejandro y Roberto Cárdenas, México, (1976).
- La Nopalera, Crece la Audiencia.* Nueva Cultura Latinoamericana. Productos Especiales NCL-LP-0025. Composiciones de Arturo Cipriano, Gerardo Bátiz, Arturo Chamorro, Marco Antonio Morell, Mario Arturo Ramos, J. Zalamea y Marcial Alejandro, México (1978).
- La Nopalera, Tremendo Alboroto.* Discos Arte YS-7003. Composiciones de Arturo Cipriano, Roberto González, Arturo Chamorro, Gerardo Bátiz y Marcial Alejandro. IARA-Intersong Editores, México (1979).
- La Nopalera, La Rabia Dominio Público.* Discos Arte YS-7005. Composiciones de Arturo Cipriano, F. Artieda, Gerardo Bátiz, Marcial Alejandro y Vidal Ramírez (*el Milongo*). IARA-Intersong Editores, México (1980).
- Margie Bermejo, Las Cosas Sencillas.* Radio Educación, SEP. Composiciones de Marcial Alejandro, Paco Ibáñez, José Agustín Goytisolo, Miguel Bermejo y Mili Bermejo, México (1979).
- Crystal.* Discos Arte YS-7004. Composiciones de Gerardo Bátiz, Arturo Cipriano, Cecilia Engelhart y Ronaldo Bastos. IARA-Intersong Editores, México (1980).
- Garabato, Nueva Canción.* Discos Pueblo DP-1065, Difusora del Folklore, Composiciones de Marcial Alejandro, Ramón Sánchez, René Lemus, Luis Urreta, Joel Mendoza, Jesús Mendoza, Daniel Soberanes, Edmundo Lizardi, Daniel Tuchman y Guadalupe Trigo, México (1984).
- Ardentia, Maru Enriquez.* Discos Roquefon CDR-0003. Composiciones por Marcial Alejandro, Eduardo Lasagne, Pepe Elorza y Jaime López. México (1983).
- Marcial Alejandro, Canto Mío.* Discos Roquefon, MA-512, CDR-LP-0004. Composiciones de Marcial Alejandro (1983).
- El Corrido.* Discos Roquefon, CDR-0002. Texto de Renato Leduc y música de Marcial Alejandro. Publiservicios, México (1982).
- Guillermo Briseño, Ausencias e Irreverencias.* Polygram y Audiograbaciones, Editorial La Flor del Otro Día, LPGB-03. Composiciones de Guillermo Briseño. Grabado en Monterrey y México (1983).

- Eugenia León, Así te quiero.* Polydor-Polygram LPR-16463. Composiciones de Marcial Alejandro, Pepe Elorza, Omar Guzmán, José Manuel Pintado, Guillermo Briseño, Jorge Díaz, Patricio Wang y Federico Moreno Torroba. EGREM-Intersong, Tecolote, Cara Nova y EMLASA Editores, México (1983).
- Eblen Macari, Un producto de los Sesentas.* EMI-Capitol, LME-065. Composiciones de Eblen Macari, Óscar Reynoso, Jorge Manrique, José de Lara y Janet Macari, México (1981).
- Trayectos.* UN-001. Composiciones de Eblen Macari y Juan Valdez, Intersong Editor, México (1983).
- Agustín Lira, Desde los campos a un destino comienzo.* Ambiente Music Productions AMB-105. Composiciones de Agustín Lira. Ladera Music Publishing BMI y Producción de Phil Sonnichsen, Los Ángeles, (1983).
- La Banda del Pueblo/The people's Band.* Smokestax Records, Liberator Press. Composiciones de Alejandro Álvarez Chávez, Chicago (1984).
- Tania Libertad, Trovadicción.* Fonovisa-Melody. NGS 2041, MITV 114. Composiciones de Marcial Alejandro y de los compositores de la Nueva Trova Cubana. Editorial Campamocha, SACM, México (1987).
- Eugenia León, El Fandango Aquí.* Polydor-Polygram LPRN 16563. Composiciones de Marcial Alejandro, XIV Festival de la Canción OTI en España, México (1985).
- Eugenia León, Algo que viene sucediendo.* Polygram, LPR 16619. Composiciones de Marcial Alejandro, Rubén Fuentes y Gerardo Bátiz. Editores Campamocha, CEFUMA, México (1987).

Lenguajes poéticos y musicales del siglo XX en Latinoamérica.

Bolero, tango, bossa nova y nueva canción

se terminó de imprimir en noviembre de 2007

en los talleres gráficos de la

Editorial Pandora, S. A. de C. V.,

Caña 3657, Colonia La Nogalera

CP 44470 Guadalajara, Jalisco, México.

El tiraje fue de 1 000 ejemplares.