



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



III. POP.MEX – FACETAS DE LA CULTURA POPULAR MEXICANA

2013/1, año 2, n°3, 131 pp.

Editor: **Frank Leinen**

DOI: 10.23692/iMex.3

Apuntes sobre la canción popular moderna en México

(pp. 49-63; DOI: 10.23692/iMex.3.5)

Hartmut Nonnenmacher

(Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Abstract:

After a reflection on the peculiar status of popular song since its entry into "the era of technical reproducibility" described by Benjamin, this article addresses three central aspects of the analysis of the modern popular song: the media construction of the image of the successful singer, the textual analysis of the lyrics as well as the constitution and evolution of the genres in which the songs are grouped. To illustrate these three aspects, two Mexican examples will be analyzed: the construction of the image of Chavela Vargas as a cursed singer, the literary roots of the lyrics of the boleros *La barca* and *El reloj*, written by Roberto Cantoral, and the vicissitudes of the corrido from the 1930s to the present day.

Keywords: bolero, popular song, Chavela Vargas, corrido, Roberto Cantoral



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Apuntes sobre la canción popular moderna en México

Hartmut Nonnenmacher

(Universidad de Friburgo en Brisgovia, Alemania)

1. Introducción

En su famoso ensayo fundacional, Walter Benjamin ilustra con una serie de oposiciones las implicaciones que conlleva la entrada de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica: la pintura y la escultura se oponen a la fotografía y al cine – y por consiguiente también se oponen el pintor al cámara¹, el actor de teatro al actor de cine², e incluso – en un excursu sorprendente – el chamán curandero al cirujano³. Al carácter aurático y ritual de la obra de arte tradicional se opone la pérdida de aura de la obra de arte reproducida técnicamente. Pero esta pérdida queda compensada no sólo por el carácter colectivo, tanto del lado de la producción como del lado de la recepción, de las nuevas formas de arte sino también por su potencial liberador⁴.

¹ "El pintor guarda en su trabajo una distancia natural frente a lo dado, el cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido de lo dado. Las imágenes conseguidas por ambos difieren enormemente. La del pintor es total, la del cámara troceada en múltiples elementos que se juntan según una ley nueva" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

² "Lo que lo (scil. al actor de cine) distingue del actor teatral es que su trabajo artístico en su forma originaria - la cual es la base de la reproducción - no se produce delante de un público casual sino delante de un gremio de expertos los cuales – en su calidad de productor, director, cámara, técnico de luz o sonido – pueden intervenir en cualquier momento en su trabajo artístico" (Benjamin 1996: 327; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

³ "A diferencia del mago (que sigue presente en el médico práctico) el cirujano renuncia en el momento decisivo a colocarse delante de su enfermo de hombre a hombre; en vez de eso se adentra en él operativamente. – Entre el mago y el cirujano existe la misma relación como entre el pintor y el cámara" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

⁴ Véanse en cuanto a este aspecto, diversos pasajes del artículo de Benjamin: "La reproductibilidad técnica de la obra de arte emancipa a ésta, por primera vez en la historia universal, de su existencia parasitaria en el ritual" (Benjamin 1996: 319; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm). "Es frente a un aparato donde la gran mayoría de la población urbana, en las oficinas y las fábricas, tiene que renunciar durante la jornada laboral a su humanidad. Por la noche, las mismas masas llenan los cines para vivir cómo el actor cinematográfico toma venganza en su nombre, no solo afirmando su humanidad [...] frente a un aparato sino además sirviéndose de él para su propio triunfo" (Benjamin 1996: 328; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]). "La reproductibilidad técnica de la obra de arte está cambiando la relación de la masa con el arte. Pasa de ser muy retrógrada, p.ej. frente a Picasso, a ser muy progresista, p.ej. cara a un Chaplin" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

Ahora bien, se podría añadir fácilmente al listado de oposiciones benjaminianas la antítesis entre la canción popular tradicional y la canción popular moderna⁵. Ésta última va surgiendo en las primeras décadas del siglo XX y su reproductibilidad técnica se debe a la invención y propagación de diferentes formas de discografía ya a finales del siglo XIX, pero sobre todo de la radio a partir de 1920 y del cine sonoro a partir de 1930. No cabe duda de que este nuevo tipo de canción popular constituyó y sigue constituyendo uno de los fenómenos más importantes que conforman la cultura popular de los siglos XX y XXI⁶. Al abordar una investigación de este fenómeno, tanto en general como en el caso específico de México, se impone la distinción de dos dimensiones: Por un lado están los intérpretes, por otro lado las canciones que interpretan. El análisis de las canciones tiene a su vez diversas facetas: Las letras pueden ser sometidas a un análisis inspirado por la crítica literaria, siempre y cuando se tenga en cuenta la importancia de la interacción entre música y letra. Tanto por su carácter musical como por el de sus letras, las canciones se agrupan en géneros. Ejemplos de géneros fuertemente implantados en México serían el corrido, la canción ranchera y el bolero.

2. Chavela Vargas: La construcción mediática de una estrella

Volvamos, por el momento, al intérprete de la música popular moderna. Lo que le distingue del intérprete tradicional es precisamente la pérdida del 'aura' en el sentido benjaminiano: La presencia inmediata del intérprete se convierte en algo excepcional, restringido a los conciertos en vivo, mientras que la forma más corriente de su contacto con el público es la presencia mediatizada de su voz (y cada vez más también de su imagen) en grabaciones o en medios audiovisuales. Es paradójicamente esta mediatización la que les confiere a los más exitosos entre los intérpretes de la música popular moderna un tipo totalmente nuevo de aura, a saber el estatus de 'estrella'. Éste se basa en el alejamiento mediático casi continuo del intérprete de su público por el cual convierte a las pocas apariciones físicas de la estrella entre sus admiradores en otras tantas epifanías.⁷

⁵ Véase en cuanto a la omisión casi completa de la música en el texto de Benjamin y sus posibles razones Hörner (2011).

⁶ No voy a proponer aquí ninguna definición del concepto de cultura popular: Ya hay demasiadas en comparación con el escaso trabajo de investigación concreta en este ámbito como destaca Hecken (2010: 217 y 228) y además puede que sea más razonable prescindir de la dicotomía 'alta cultura – cultura popular' y sustituirla por otras para estructurar el campo de los artefactos culturales, como propone Butter (2010: 213).

⁷ Véase lo que dice Genette al respecto: "la rencontre *in vivo* [...] d'une star sortie de son habituel Olympe *in vitro* ne peut [...] être reçue par le commun des mortels [...] que comme un événement magique, une apparition miraculeuse" (Genette 2004: 63s.).

Son muchos los medios de comunicación que contribuyen a la construcción del estrellato: En primer lugar hay que citar los discos y otros tipos de grabaciones así como la radio, la televisión y, en los últimos tiempos, internet. Pero si tomamos como ejemplo mexicano a la cantante Chavela Vargas⁸ vemos que sus múltiples intervenciones en películas como actriz o como intérprete de la banda sonora, de las cuales los ejemplos más famosos son su interpretación de la canción *El último trago* en *La flor de mi secreto* (1995) de Almodóvar y el papel de la Muerte que desempeñó en la producción estadounidense *Frida* (2002)⁹, han contribuido también a la consolidación de su estatus como icono de la música popular. Tampoco hay que olvidar los textos escritos sobre las estrellas, ya sean artículos de prensa o libros. Así se publicó en *El País* con motivo de una condecoración de Chavela Vargas por parte del gobierno español en el año 2000 un artículo cuyo análisis permite identificar los mecanismos empleados para construir el mito de una estrella: Desde el principio, se asocia a la cantante con *La Macorina*, la canción que la hizo célebre en España¹⁰, luego se resalta su 'paso por el alcohol', su homosexualidad y su interés por el chamanismo y 'los viejos dioses' de México para acabar de trazar la imagen de una cantante maldita y 'típicamente' mexicana.¹¹ Una amplificación de esta misma imagen le ofrece al lector la autobiografía de Chavela Vargas, publicada en 2002 bajo el título de *Y si quieres saber de mi pasado*, que califica a la cantante en el texto de solapa como "uno de los últimos mitos de la música popular" (Vargas 2002) y que incluye toda una serie de fotos (a partir de la página 224), demostrando de tal modo la importancia de la fotografía para la construcción de un icono de la música popular.

Pero el punto más álgido al que puede alcanzar la mitificación de una estrella es cuando ella misma se convierte en tema y objeto de una canción de éxito. En el caso de Chavela Vargas fue el cantante español Joaquín Sabina quien le dedicó en 1994 su canción *Por el bulevar de los sueños rotos*. En la letra¹² se cita el estribillo de *Macorina* – "Ponme la mano aquí, Macorina" – e indirectamente también el título de otra de sus canciones de éxito cuando se evoca a Chavela Vargas como "Paloma Negra de los excesos". No faltan los demás

⁸ Nacida en 1919 en Costa Rica, emigró como adolescente a México donde grabó en 1960 su primer disco. Después de cosechar un gran éxito como cantante se hundió durante más de una década en el alcoholismo. En los años 1990 vivió una especie de resurrección, no solo en México sino sobre todo en España. Murió en 2012 en Cuernavaca.

⁹ Véase <http://www.imdb.de/name/nm0889805/> [14.01.2013]

¹⁰ "Popularizó el poema Macorina de Alfonso Camín, y con esta canción se ganó el afecto del público español" (Tamargo Cordero 2004: 157). La canción fue grabada por primera vez en 1961 y la propia Chavela Vargas dice de ella: "Buena parte del público me conoció con *Macorina* y mi nombre ha ido unido al suyo durante mucho tiempo" (Vargas 2002: 70).

¹¹ Véase Pereda 2000. La muerte de la cantante, acaecida el 5 de agosto de 2012, ha desencadenado una avalancha de necrologías que suelen retomar los mismos tópicos.

¹² Citado según Sabina 1994.

componentes del mito de la cantante maldita y 'típicamente' mexicana: Aparecen "una cárcel de amor" y "un delirio de alcohol" y la cantante es descrita como "mestiza ardiente" y "dama de poncho rojo". La calidad estética del canto de Chavela Vargas se evoca mediante dos paradojas: "Las amarguras no son amargas / cuando las canta Chavela Vargas" y "¡quien supiera reír / como llora Chavela!".¹³ Joaquín Sabina no solo homenajea en *Por el bulevar de los sueños rotos* a Chavela Vargas sino alude además a otros iconos de la cultura mexicana, concretamente a Diego Rivera, Frida Kahlo, José Alfredo Jiménez y Agustín Lara. Los dos últimos fueron figuras capitales de la música popular moderna en México: Lara (1900-1970) trabajó como pianista, cantante, actor y compositor, escribiendo por ejemplo el famoso bolero *Piensa en mí*. José Alfredo Jiménez (1927-1973) cultivó como compositor y cantante la canción ranchera y el bolero ranchero¹⁴: Algunas canciones famosas interpretadas por Chavela Vargas como, por ejemplo, *El último trago* son creaciones suyas.

3. Los boleros *La barca* y *El reloj*: El análisis literario de sus letras

Ya hemos visto que el icono de la música popular suele asociarse con una o varias canciones emblemáticas como es el caso de Chavela Vargas y la canción *Macorina*: En el momento de la interpretación se funden estos tres aspectos fundamentales de la canción que son la actuación de su intérprete, la música y la letra. Centrémonos ahora en este último aspecto, emprendiendo el análisis de dos letras de bolero: Ambas fueron escritas por el compositor y cantante Roberto Cantoral, quien había nacido en 1930 en Tamaulipas y "recibió en 1957 cuatro Discos de Oro por el éxito de *La barca* y *El Reloj*" (Bazán Bonfil 2001: 245). La calidad excepcional de estos dos boleros queda avalada también por el hecho de que Iris M. Zavala los ha recogido en el listado de 30 'grandes éxitos' que complementa su monografía *El bolero. Historia de un amor*.¹⁵ Se le debe a Cantoral por ejemplo este cuarteto de endecasílabos que forma parte de la letra de *La barca*:

¹³ Sobra resaltar que la paradoja es una de las figuras preferidas en la larga tradición del discurso occidental sobre el músico excepcional: Así, Julio Cortázar describe en su relato *El perseguidor* al protagonista Johnny Carter, un genial saxofonista de jazz inspirado por el músico real Charlie Parker, como "cazador sin brazos y sin piernas" y como "liebre que corre tras de un tigre que duerme" (Cortázar 1992: 179; véase Nonnenmacher 1998: 232).

¹⁴ Véase en cuanto a Lara y Jiménez los capítulos "Agustín Lara y la definición formal" y "Resurrección. El bolero ranchero" en Bazán Bonfil 2001: 31-34 y 51-57 así como Nonnenmacher 2009: 49. En general, en el presente artículo se desarrollan y se amplifican ideas y tesis esbozadas en el prólogo general y en los prólogos a las secciones dedicadas al bolero y al corrido de Nonnenmacher (2009).

¹⁵ Véase Zavala 2000: 199-229.

Hoy mi playa se cubre de amargura
porque tu barca tiene que partir
a cruzar otros mares de locura;
cuida que no naufrague tu vivir.¹⁶

Retomando con "barca", "mares" y "naufrague" sendos elementos del mismo campo semántico, cada verso continúa y desarrolla a su manera la metáfora audaz inicial de la "playa" que "se cubre de amargura"¹⁷. Es sobre todo la adscripción de la playa al yo lírico – "mi playa" – la que refuerza el carácter innovador del tropo en este caso. Ahora bien, la metafórica náutica empleada por Cantoral se inscribe en una larga tradición que se remonta hasta la Antigüedad y que ha sido revisada por Ernst Robert Curtius en un capítulo de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*¹⁸ y por Hans Blumenberg en su estudio metaforológico *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher*¹⁹. La barca se convierte a su vez en punto de referencia para letras de boleros ulteriores que citan la metafórica náutica popularizada por Cantoral: Es el caso de *La nave del olvido* escrito por el argentino Dino Ramos en 1968²⁰, principalmente en los dos versos "aún la nave del olvido no ha partido / no condenemos al naufragio lo vivido"²¹, y de *La cruz del olvido*, escrito por el mexicano Juan Záizar en 1972, con los heptasílabos "La barca en que me iré / lleva una cruz de olvido" y "mi nave cruzará / un mar de soledad"²². Estos dos últimos títulos llegarían a formar parte del repertorio de Chavela Vargas²³.

Al igual que la metafórica náutica de *La barca* también el tema de *El reloj* se deriva de una larga tradición literaria. En este caso se trata del alba, un género lírico que se remonta a la Edad Media y que Estébanez Calderón define así: "Composición lírica de origen provenzal,

¹⁶ Citado según Bazán Bonfil 2001: 244. En la versión recogida por Iris M. Zavala los verbos "cubre" y "cruzar" se encuentran sustituidos por "viste" y "surcar" (Zavala 2000: 213). La existencia de versiones ligeramente divergentes de la misma letra es una herencia de la transmisión oral característica de la canción popular tradicional.

¹⁷ Refiriéndose a los dos primeros versos de este cuarteto, Monsiváis habla de un "desbordamiento de metáfora" (Monsiváis 2004: 19).

¹⁸ Lleva el título 'Schiffahrtmetaphern' ('Metáforas náuticas') (Curtius 1967: 138-141).

¹⁹ Traducido al español, el título rezaría: "Naufragio con espectadores. Paradigmas de una metáfora existencial." En cuanto a la metáfora 'cruzar otros mares de locura' en el bolero de Cantoral es particularmente reveladora la siguiente constatación de Blumenberg: "El ámbito significativo de la metafórica relacionada con la navegación y el naufragio está doblemente condicionado: por un lado, por el mar como límite natural del espacio de la actuación humana y por otro lado, por su demonización como ámbito de lo imprevisible, lo anómico y la desorientación." (Blumenberg 1979: 10; traducción propia) Cantoral obviamente recurre al segundo aspecto.

²⁰ Según http://es.wikipedia.org/wiki/La_nave_del_olvido [14.01.2013]. *La nave del olvido* no ha sido recogido ni en la antología de Bazán Bonfil ni en la de Carlos Monsiváis y tampoco se menciona en Évora (2001).

²¹ Citado según Nonnenmacher 2009: 57.

²² Citado según Bazán Bonfil 2001: 291s. En su nota explicativa Bazán Bonfil llama la atención sobre la alusión a *La barca*.

²³ Véase a este respecto Vargas (1993).

cuyo tema se relaciona con el disgusto de los enamorados que han pasado la noche juntos y han de separarse al alborear el día." (Estébanez Calderón 2000: 21s.)²⁴ Más que de disgusto, en el bolero de Cantoral se trata de negra desolación porque lo que se avecina es – conforme a la inevitable tendencia del género a la hipérbole – nada menos que una separación 'para siempre':

Reloj, no marques las horas,
porque voy a enloquecer,
ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez.

Nomás nos queda esta noche
para vivir nuestro amor,
y tu tic-tac me recuerda
mi irremediable dolor.

Reloj, detén du camino,
porque mi vida se apaga,
ella es la estrella que alumbra mi ser,
yo sin su amor no soy nada.

Detén el tiempo en tus manos,
haz esta noche perpetua,
para que nunca se vaya de mí,
para que nunca amanezca.²⁵

Es una buena muestra del arte de Cantoral que en el caso de *El reloj* emplea un metro y unas rimas que se ajustan perfectamente a un tema de origen medieval y por lo tanto afin a la poesía popular: Se trata principalmente de versos octosílabos (con la excepción de los penúltimos versos de las dos últimas cuartetas que son endecasílabos), o sea de arte menor, y además de rimas asonantes que solo se dan en los versos pares como en la tradición de la copla²⁶. En cambio, en *La barca* con su metafórica de procedencia clásica Cantoral recurre al endecasílabo, o sea al verso de arte mayor por excelencia, y a la rima consonante en casi todos los versos, lo que es propio de la poesía culta.

²⁴ Esta definición amplia coincide más o menos con la de la primera monografía sobre el alba (o "Tagelied" en alemán), publicada por de Gruyter en 1887: "Das tagelied – im weitesten sinne – hat zum gegenstand den lyrischen ausdrück der empfindung liebender, die nach einem durch die nacht begünstigten zusammensein der tagesanbruch trennt." (sic; citado según Knoop 1976: 3) Pero también hay definiciones más restrictivas de lo que Dietmar Rieger llama "albas en el sentido estricto": "Después de pasar juntos una noche de amor dos amantes – la dama es casada – tienen que separarse al amanecer ('alba'), anunciado por un vigía ('gaita'), porque temen el descubrimiento de su relación amorosa clandestina, no en último lugar por el marido de la amante ('gilos')." (Se cita la traducción del alemán al español de Partzsch 1998: 17) Muy parecida es la definición de Saville 1972: 1.

²⁵ Citado según Monsiváis 1999: 24. En la antología de Monsiváis no se marcan tipográficamente los límites entre estrofas.

²⁶ Compárese la definición de Estebanez Calderón (2000: 99): "[L]a estrofa que *por antonomasia* se denomina *copla* está constituida por cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares."

En cuanto a su nivel semántico, llama la atención que la letra de *El reloj* queda estructurada por una serie de contrastes, por ejemplo entre los dos últimos versos de la primera y de la última estrofa o entre una isotopía de la claridad ("amanecer", "estrella", "alumbrar") y otra de la oscuridad ("noche", "apagar"). Sin embargo, la antítesis fundamental es la que opone la isotopía del tiempo que transcurre ("reloj", "horas", "nomás", "tic-tac", "tiempo") a la de la 'eternidad' ("siempre", "estrella", "detener", "perpetua", "nunca"), con el deseo subyacente de convertir el primero en el segundo²⁷. En lo que respecta al nivel pragmático, queda confirmado lo que Elizabeth Wilson Poe postula en un artículo sobre el alba tradicional: "The three roles basic to the representation of the *alba* theme are: the sleeper, the object of desire, and the vigilant figure. " (Poe en Partzsch 1998: 19). Es verdad que "the sleeper" – el yo lírico – en este caso hace todo menos dormir, angustiado como está por el paso del tiempo. 'Ella' no trasciende nunca su estatus de "object of desire", es decir no se convierte en ningún momento en sujeto que hablara o contestara al yo lírico. Lo más interesante es la metamorfosis a la que ha sido sometido el tradicional personaje del "vigilant", o sea la centinela que anunciaba el alba: Su lugar lo ocupa aquí el reloj, a quién se dirige el yo lírico con sus imploraciones, sus apóstrofes e imperativos repetidos ("no marques la hora", "detén tu camino", "detén el tiempo", "haz esta noche perpetua").

Esta sustitución de un personaje humano por un aparato mecánico muestra que Cantoral no recurre simplemente a un tema de larga tradición literaria sino que lo adapta a la época tecnológica en la que le tocó vivir a él y a los destinatarios de su canción. Evocando en la letra de su bolero un artefacto que por su carácter mecánico y técnico se asemeja a estos otros artefactos que son el tocadiscos, la radio, el proyector de cine o el televisor mediante los cuales este mismo bolero va a llegar a su público, Cantoral alude también al particular estatus de la canción popular en la era de su reproductibilidad técnica²⁸. Lo que distingue, por lo tanto, la letra de *El reloj* de la de *La barca* es que la primera no solo constituye una variación ingeniosa de un viejo tema literario sino que además refleja las circunstancias de la época

²⁷ Compárese la constatación de Saville en su estudio sobre el alba: "The lovers want to reject time, to blot it out" (Saville 1972: 180).

²⁸ En este contexto es interesante que sea precisamente el uso de un reloj como elemento del decorado con el que Benjamin ilustra las divergencias entre el teatro y el cine: "Un reloj que está en marcha solo puede molestar en un escenario. Es imposible otorgarle en el escenario su función de medir el tiempo. [...] En este contexto, es muy significativo que el cine sí puede ocasionalmente aprovechar sin problemas una medición temporal a través de un reloj. En este punto se ve más claramente que en otros rasgos suyos cómo cualquier elemento del decorado puede, en determinadas circunstancias, asumir en el cine funciones decisivas. [...] De modo que la cinematografía es la primera forma de arte capaz de mostrar cómo la materia domina al ser humano" (Benjamin 1996: 330; traducción propia).

moderna, integrando como elemento central ese símbolo de la modernidad que es el reloj²⁹. En *La barca* en cambio, son como mucho las connotaciones turísticas que conlleva el término 'playa' las que remiten a la época concreta en la que se escribió esta letra.

No todo el espectro de la canción popular moderna tiene tanto arraigo en los temas tradicionales de la poesía como los dos boleros de Cantoral³⁰ y tampoco se trata aquí de contribuir a la valorización de una música popular supuestamente despreciable, subrayando sus afinidades con la esfera de la alta cultura. Una temática más original de la canción popular moderna – aun teniendo con toda seguridad muchos antecedentes en las canciones transmitidas por vía oral del pasado – es la evocación y a veces la glorificación del consumo de alcohol³¹, que se manifiesta por ejemplo en el bolero ranchero³² *El último trago* escrito por José Alfredo Jiménez y popularizado por la interpretación de Chavela Vargas: En el estribillo "Tómame esta botella conmigo / y en el último trago nos vamos" se relaciona ese tema por excelencia del bolero que es la separación de los amantes con el consumo del alcohol. La superación de contrariedades de todo tipo – pero sobre todo amorosas – mediante el alcohol es un tema recurrente en la canción popular moderna de muchos países. Puede tomar diferentes tonalidades: Entrañable en el *Schlager* alemán *Schütt Deine Sorgen in ein Gläschen Wein*, donde ya el título constituye una invitación sin ambages a un alcoholismo tranquilo, sarcástica en una *chanson* de Boris Vian con el estribillo "Je bois systématiquement / pour oublier les amants de ma femme" y tremendista en el tango *Esta noche me emborracho* donde el estribillo concluye de forma muy explícita: "Me mamo, ¡bien mamo! / pa' no pensar"³³. También el tango *La última curda* tematiza sin tapujos la evasión en el alcohol, en este caso motivada por la constatación de que "la vida es una herida absurda" (Citado según Reichardt 1984: 280ss.).

Lo interesante en el caso de Chavela Vargas y José Alfredo Jiménez – respectivamente intérprete más famosa y compositor de *El último trago* – es que la embriaguez no sólo aparece como tema en una canción que ambos interpretaban sino que forma parte de la imagen de

²⁹ Ya Hugo Friedrich constató, refiriéndose a Rousseau, Baudelaire y Antonio Machado: "El tiempo mecánico, el reloj, es percibido como el símbolo odiado de la civilización técnica" (Friedrich 1956/2006: 24; traducción propia).

³⁰ Aunque Monsiváis postula: "El romanticismo y el modernismo son las lecturas formativas de los letrados del bolero [...]. Sin examinar la reverencia a la poesía no se entiende el género bolerístico" (Monsiváis 2004: 10s.).

³¹ Según Carlos Monsiváis, ya en la segunda mitad del siglo XIX "los músicos instauran la leyenda sórdida y dorada de la bohemia a través de existencias de frenesí alcohólico" y "se festeja la vida marginada en canciones de borrachos" (Monsiváis 2006: 540).

³² Véase en cuanto a este género mixto, Bazán Fonfil 2001: 51-67.

³³ Citado según Reichardt 1984: 256.

cantantes malditos asociada a estas dos grandes figuras de la música popular mexicana³⁴. Ya vimos arriba que las alusiones al 'delirio de alcohol' de Chavela Vargas son constantes en los textos consagrados a la construcción de su imagen como icono de la música popular y en su canción dedicada a Chavela Vargas, Joaquín Sabina resume la relación de la cantante con el alcohol en el verso "y hay un tequila por cada duda" (Sabina 1994: s.p.).

4. El corrido: La evolución de un género de la canción popular mexicana

Por su temática y métrica, pero sobre todo por su forma musical las canciones de la música popular suelen ser agrupadas en diferentes géneros. El bolero, del que hemos hablado principalmente hasta ahora, es en su origen más que un género mexicano un "género caribe" (Bazán Bonfil 2001: 18), inventado a medias entre Cuba y México³⁵, antes de convertirse a lo largo del siglo XX en un verdadero género panhispánico, cultivado desde Chile hasta España³⁶. En cambio, tanto el corrido como la canción ranchera son géneros autóctona y exclusivamente mexicanos. Carlos Monsiváis los delimita de la siguiente manera: "La canción ranchera [...] niega el espíritu narrativo y comunitario del corrido y exalta el monólogo desesperado." (Monsiváis 2006: 551) En cuanto al corrido, su filiación histórica con el romance español resulta patente: Así, Vicente T. Mendoza constata que "la forma literaria del corrido deriva del romance castellano por una parte, de las coplas, cantares y jácaras por otra" (Mendoza 1954: XVII) y Álvaro Custodio precisa en cuanto al parentesco métrico:

[El] romance castellano [...] se atiene con mayor regularidad al octosílabo y a la asonancia cada dos octosílabos. El corrido es más informe y maneja indistintamente asonancia y consonancia en sus versos, pero suele mantener el rimo [sic] del octosílabo. (Custodio 1975: 12s.)

Es interesante en este contexto que aún a finales del siglo XIX Vicente T. Mendoza fue testigo de cómo un indígena de Cuanalá (Texcoco) cantaba un "viejo romance del ciclo carolingio sobre el conde Guarinos" (Custodio 1975: 13). Según el mismo Mendoza, "máxima autoridad en corridos" (Custodio 1975: 13) y editor de una antología de corridos tradicionales

³⁴ Refiriéndose a José Alfredo Jiménez, Chavela Vargas afirma: "es imposible saber qué le gustaba más, el tequila, las mujeres o la música" (Vargas 2002: 79).

³⁵ Véase el capítulo "Orígenes del bolero" en Bazán Bonfil 2001: 17-22.

³⁶ Véase en cuanto al origen y la posterior difusión del bolero el índice del *Libro del bolero* escrito por el cubano Tony Évora: A dos capítulos particularmente largos dedicados al bolero en Cuba y en México siguen otros capítulos más cortos que revisan la producción bolerística de casi todos los demás países del mundo hispánico (Évora 2001: 7-11). Tras un cierto bache a partir de los años 1960, a principios de los 1990 "vuelve el género bolerístico ya convertido en pasión cultural 'posmoderna'" (Monsiváis 2006: 557).

publicada por primera vez en 1954 y ampliamente difundida hasta hoy en día³⁷, "es solamente a mediados del siglo XIX [...] cuando surge el verdadero impulso continuado" (Mendoza 1954: XIV) de la evolución del corrido. Desde un marcado sesgo romántico, el interés de Mendoza va dirigido al corrido tradicional y por lo tanto no sorprende que las transformaciones experimentadas por la música popular en general y también por el corrido en la 'era de su reproductibilidad técnica' no sean de su agrado. Es precisamente en 1930, en el momento de la difusión de la radio y del cine sonoro, donde sitúa Mendoza el punto de inflexión de la evolución del género: "De 1930 a la fecha [es decir 1954] el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular." (Mendoza 1954: XVI) Y no duda en profetizar su ocaso definitivo: "Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular." (Mendoza 1954: XVI) Pero el concepto de 'autenticidad' que el afán recopilatorio de la investigación folklórica tradicional relacionaba con la poesía popular y que Mendoza atribuye al corrido tradicional es más que dudoso como demostró ya en los inicios de la fascinación romántica por lo popular la mistificación cometida por Macpherson al inventar en gran medida él mismo los poemas supuestamente traducidos de un 'auténtico' poeta gaélico llamado Osián.³⁸ Lo que en realidad estaba cambiando a partir de 1930 no era el carácter popular o no del corrido sino los medios de comunicación por los que llegaba a su público. Más allá de la radio y de los discos – que impusieron por cierto una duración máxima a los corridos grabados³⁹ – también el cine sonoro asumió un papel importante. Así, Mike McKinley constata tras referirse a la tesis de la decadencia esgrimida por Mendoza:

Oddly enough, the purported decadence of the corrido coincided with the rise of the golden age of Mexican Cinema, and many interesting films from the period are based on corridos. (McKinley s.a.: 1)

McKinley cita en su artículo el ejemplo del corrido *Juan Charrasqueado*, escrito en 1942 por Víctor Cordero, grabado por primera vez en 1945 y adaptado a la gran pantalla en 1948. Más tarde, también Chavela Vargas grabaría una versión de este corrido (Vargas 1994 [1970]) que se sitúa en la tradición temática del burlador de mujeres. No es casualidad que el protagonista se llame "Juan" y de él se dice: "A las muchachas más bonitas se llevaba / de aquellos campos no quedaba ni una flor" También aquí aparece el motivo de la embriaguez porque es "un día

³⁷ Hubo una décima reimpresión de esta antología en 2003 con una tirada de 2000 ejemplares (véase Mendoza 1954: VI y 468).

³⁸ Véase Doll 2012: 147-198.

³⁹ Véase McKinley s.a.: 8.

domingo que se andaba emborrachando"⁴⁰ cuando los maridos y padres despechados acaban matando a Juan Charrasqueado. En cuanto a su forma métrica, este corrido confirma la afirmación de Mendoza de que el género 'se hace culterano' a partir de 1930: Está escrito en versos de trece sílabas, agrupados en cuartetos con rimas consonantes cruzadas, por lo que se acerca al gusto modernista por el verso largo y la rima exigente.

Sobra recalcar que el carácter completamente erróneo de la profecía de Mendoza en cuanto a la 'decadencia y próxima muerte de este género' queda demostrado también por el 'narcocorrido', último avatar del género que surge a partir de los años 1960, basándose en las composiciones y las actuaciones de grupos célebres como los *Tigres del Norte*. Esta nueva variedad del corrido ha encontrado un amplio eco crítico entre los estudiosos de la cultura popular mexicana⁴¹ e incluso ha dado lugar a una 'adaptación' a la novela, con *La Reina del Sur*, publicada en 2002 por el superventas español Arturo Pérez Reverte.⁴² En realidad, el narcocorrido está estrechamente relacionado con el "corrido fronterizo" (Ramírez-Pimienta 2004: 29) o "migration corrido" (Herlinghaus 2006: s.p.). Un título emblemático de este nuevo tipo de corrido cuya aparición coincide según Ramírez-Pimienta con el "resquebrajamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia a finales de los sesenta"(Ramírez-Pimienta 2004: 27) es *Contrabando y traición*, grabado en 1973 por los *Tigres del Norte*.⁴³ Después de narrar una operación exitosa de contrabando de droga, llevada a cabo por los dos protagonistas Emilio Varela y Camelia la Tejana, este corrido toma un giro inesperado en sus dos últimas estrofas:

Emilio dice a Camelia
hoy te das por despedida
con la parte que te toca
tú puedes rehacer tu vida
yo me voy pa' San Francisco
con la dueña de mi vida.

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba
la policía sólo halló
una pistola tirada
del dinero y de Camelia
nunca más se supo nada.⁴⁴

⁴⁰ Citado según Nonnenmacher 2009: 82.

⁴¹ Véanse p.ej. Simonett 2001, Ramírez-Pimienta 2004 y Herlinghaus 2006.

⁴² Véase Pflieger 2004.

⁴³ Véase Ramírez-Pimienta 2004: 22.

⁴⁴ Citado según Nonnenmacher 2009: 89s.

Salta a la vista en este pasaje la ruptura con los tópicos machistas de la que resulta un "undermining of the melodramatic mode", característico según el análisis de Herlinghaus (2006: s.p.) de este corrido. Y este socavamiento del melodramatismo no se debe solo a la peripecia final sorprendente sino también al particular contraste entre la música y el contenido trágico del relato: "an obsessively reiterative rhythmic mode in corridos reduces extreme affectedness of the characters to the level of non-tragic sensation." (Herlinghaus 2006: s.p.) Este efecto de contrapunto entre una música deliberadamente no patética y unas letras potencialmente trágicas distingue a las claras el género del corrido del bolero donde el acompañamiento musical suele redoblar y reforzar el melodramatismo de las letras. De ahí la mayor propensión del bolero a la cursilería, la cual a su vez se presta a la parodia como demuestra el *Bolero de Mastropiero* del grupo argentino *Les Luthiers*.⁴⁵

Pero hay más aspectos interesantes del corrido de las últimas décadas. Por ejemplo el caso del narcotraficante así como compositor y cantante de narcocorridos Chalino Sánchez cuya corta y agitada vida se convirtió en tema de las letras de más de cien corridos.⁴⁶ El mecanismo de la construcción de una estrella maldita mediante canciones sobre cantantes o 'meta-canciones' es análogo en su caso a la glorificación de Chavela Vargas en *Por el bulevar de los sueños rotos*. Cabe mencionar además los corridos con temática abiertamente política como por ejemplo *Crónica de un cambio* en el que los *Tigres del Norte* formulaban su crítica de la actuación del gobierno de Vicente Fox.⁴⁷ También pertenecen a los corridos políticos las canciones dedicadas a activistas y periodistas asesinados por su compromiso. Se puede considerar como prototipo de esta modalidad – situada en cierto sentido en la funesta tradición del 'corrido de fusilamiento' al que Mendoza dedicara un capítulo entero de su antología – la canción *El gato Félix* de los *Tigres del Norte*, la cual evoca la figura del periodista sinaloense Héctor Félix Miranda, víctima de un asesinato cometido el 20 de abril de 1988 en Tijuana y nunca aclarado.

Citemos para concluir otro ejemplo más actual del mismo tipo de corrido: El 17 de marzo de 2008, el diario *La Jornada* publicó un artículo sobre el entierro del "dirigente de la Organización Agrodinámica Nacional, Armando Villareal Marta" que había sido asesinado algunos días antes en Nuevo Casas Grandes en Chihuahua (Breach Velducea: 2008). Habiendo organizado Villarreal una "huelga de pagos a la Comisión Federal de Electricidad" en el ámbito rural, sus seguidores "responsabilizaron a los gobiernos federal y estatal de lo

⁴⁵ Véase Nonnenmacher 2009: 67s.

⁴⁶ Véase en cuanto a este personaje Ramírez-Pimienta 2004: 33s. y 41.

⁴⁷ Véase Anabitarte 2002.

que llamaron 'crimen de estado'. Lo interesante es de qué modo expresaron su protesta e indignación durante el sepelio: "La gente coreaba la letra de un corrido compuesto a raíz del encarcelamiento de Villarreal, en 2003, e interpretado por el grupo norteño *Malcriado*." Acto seguido, la corresponsal de *La Jornada* cita un total de 16 versos octosílabos de este corrido⁴⁸, entre ellos los cuatro siguientes: "Los recibos de la luz, [/] son infames, son mezquinos / los sufrimos todo mundo, [/] no sólo los campesinos." (Breach Velducea 2008: 35)

Este último ejemplo demuestra hasta qué punto la canción popular moderna, es decir reproducida técnicamente, que en este caso concreto es el corrido del grupo *Malcriado*, va retroalimentando en la actualidad la 'tradición viva'⁴⁹ de la cultura popular en México y la actuación cotidiana de sus gentes.

Bibliografía:

- ANABITARTE, Ana (2002): 'Los Tigres no le temen a la censura'. En: *El Universal*, 11/9/2002, Espectáculos, p. 2.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo (2001; compilación y prólogo): *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*. México : Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter (1996): 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' [2. Fassung] (1935/36). En: ídem. *Ein Lesebuch*. Editado por Michael Opitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 313-347.
- BLUMENBERG, Hans (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BREACH VELDUCEA, Miroslava (2008): 'El gobierno ordenó matar a líder agrario, aseguran en Chihuahua'. En: *La Jornada*, 17/3/2008, Estados, p. 35.
- BUTTER, Michael (2010): 'Caught between Cultural and Literary Studies. Popular Fiction's Double Otherness'. En: *Journal of Literary Theory* 4, 2, pp. 199-216.
- CORTÁZAR, Julio (1992): *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid: Cátedra.
- CURTIUS, Ernst Robert (1967⁶): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter..* Bern / München: Francke Verlag.
- CUSTODIO, Álvaro (1975): *El corrido popular mexicano*. Madrid: Ediciones Júcar.
- DOLL, Martin (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000): *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- ÉVORA, Tony (2001): *El libro del bolero*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴⁸ En realidad, la periodista divide en versos de 16 sílabas como se hacía a veces también en las transcripciones de romances.

⁴⁹ Véase en cuanto a este concepto Monsiváis 2006.

- FRIEDRICH, Hugo (2006 [1956]): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek / Hamburg: Rowohlt.
- GENETTE, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- HECKEN, Thomas (2010): 'Populäre Kultur, populäre Literatur und Literaturwissenschaft. Theorie als Begriffspolitik'. En: *Journal of Literary Theory* 4, 2, pp. 217-234.
- HERLINGHAUS, Hermann (2006): 'Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis'. En: *TRANS – Transcultural Music Review*, Review 10 (article 9). <http://www.sibetrans.com/trans/a150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis> [16.08.2012].
- HÖRNER, Fernand (2011): 'Wenn das Original ins Wohnzimmer kommt. Musik und Reproduktion im Zeitalter von Walter Benjamin'. En: Nils Grosch / Fernand Hörner (eds.): *Original und Kopie/Original and Copy (= Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture*. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs, Bd. 56). Münster: Waxmann, pp. 11-40.
- KNOOP, Ulrich (1976): *Das mittelhochdeutsche Tagelied. Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*. Marburg: N. G. Elwert Verlag.
- MCKINLEY, Mike (s.a.): 'Corridos and Mexican Cinema'. <http://www.laits.utexas.edu/jaime/cinesite/corridos/CorridosMexCine5-05.pdf> [16.08.2012].
- MENDOZA, Vicente T. (1954): *El corrido mexicano*. México : Fondo de Cultura Económica.
- MONSIVÁIS, Carlos (1999) (ed.): *56 boleros*. Madrid: Grijalbo Mondadori.
- MONSIVÁIS, Carlos (2004): 'Introducción'. En: Elena Tamargo Cordero (ed.): *Bolero. Clave del corazón*. México : Fundación Alejo Peralta, pp. 9-21.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Imágenes de la tradición viva*. México: UNAM.
- NONNENMACHER, Hartmut (1998): 'Musikalität als Chiffre für Eigentlichkeit. Vergleichende Studie zu Wilhelm Heinrich Wackenroders *Joseph Berglinger* und Julio Cortázers *El perseguidor*'. En: *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España. Actas del 1er Congreso Hispalense de Germanistas*. Edición a cargo del Grupo de Investigación Filología Alemana. Sevilla: Ed. Kronos, pp. 231-242.
- NONNENMACHER, Hartmut (2009) (ed.): *Tango, Bolero, Copla... Canciones populares modernas de España y de Hispanoamérica*. Stuttgart: Reclam.
- PARTZSCH, Henriette (1998): *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*. Valencia: Ediciones Episteme.
- PEREDA, Rosa María (2000): 'Una cruz distinta para Chavela'. En: *El País*, 14/10/2000. http://elpais.com/diario/2000/10/14/ultima/971474401_850215.html [16.08.2012].
- PFLEGER, Sabine (2004): 'Intermedialidad e interdiscursividad: estudio semiótico-lingüístico de los narcocorridos mexicanos y la novela española *La Reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte'. En: Angelica Rieger (ed.): *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt a.M. et al.: Vervuert, pp. 65-78.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2004): 'Del corrido de narcotráfico al narcocorrido. Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes'. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, XXIII, pp. 21-41.
- REICHARDT, Dieter (1984) (ed.): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

SABINA, Joaquín (1994): 'Por el bulevar de los sueños rotos'. En: ídem: Folleto del disco *Esta boca es mía*. Madrid: BMG Ariola.

SAVILLE, Jonathan (1972): *The medieval erotic alba. Structure as meaning*. New York / London: Columbia University Press.

SIMONETT, Helena (2001): 'Narcocorridos: An Emerging Micromusic Of Nuevo L.A.'. En: *Journal of the Society for Ethnomusicology* 45, 2 (Spring-Summer), pp. 315-337.

TAMARGO CORDERO, Elena (2004) (ed.): *Bolero. Clave del corazón*, México: Fundación Alejo Peralta.

VARGAS, Chavela (1994 [1970]): *Corridos de la Revolución*. México : Orfeón Videovox.

VARGAS, Chavela (1993): *30 grandes canciones*. Madrid: Sony Music Entertainment (Spain).

VARGAS, Chavela (2002): *Y si quieres saber de mi pasado*. Con la colaboración de J.C. Vales. Madrid: Santillana.

ZAVALA, Iris M. (2000): *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste Ediciones.