

Mito y género en la canción popular mexicana

Benjamín Valdivia
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
valdivia@ugto.mx

Abstract— Popular songs have educated the sensitivity of societies for millennia, forming a gradual "normalization" of gender conditions, which have their roots in the oldest mythical expressions of the West. From the analysis of relevant mythical referents regarding music and songs, gender contents are defined as cultural remains linked to power interests, imposed with such a force that even women reproduce themselves this model and support it, although in an increasing vision of liberation. Once established the context of cultural interpretation, in which the scheme of myth is reproduced, we present specific examples to illustrate the evolution of gender contents in popular song, taken from traditional Mexican repertoire.

Keyword— *gender, song, popular, myth, Mexico.*

Resumen— Las canciones populares han educado la sensibilidad de las sociedades durante milenios, construyendo una paulatina "normalización" de condiciones de género que tienen su raíz en las expresiones míticas más antiguas de Occidente. A partir del análisis de referentes míticos relevantes respecto de la música y las canciones, se llegan a precisar los contenidos de género como supervivencias vinculadas a intereses del poder, impuestos con tal fuerza que las mujeres mismas reproducen el modelo y lo continúan, aunque con visos crecientes de liberación. Ya establecido el contexto de la interpretación cultural en el que el esquema del mito se reproduce, se presentan ejemplos que ilustran los contenidos de género en la canción popular del repertorio vigente en México.

Palabras clave— *género, canción, popular, mito, México.*

I. INTRODUCCIÓN

Una de las formas culturales más potentes para la creación de identidades sociales es la canción popular. Desde sus orígenes míticos en el orfismo, la música nos requiere bajo claras estructuras de género: el hombre inventa la música en el contexto de un amor idealizado hacia la mujer, el cual, en su imposibilidad, conduce hacia la muerte, los infiernos, la piedad y la frustración. El conjunto de valores dominantes en una comunidad se refuerza en los contenidos de las canciones, de modo que fórmulas ideológicas del pasado subsisten, a pesar de que, por otra parte, la planetarización de la cultura transnacional socave rápidamente esas posturas tradicionales y las sustituya por las que más se reproducen en los medios masivos. Por su parte, esas nuevas modalidades de la canción popular masificada pugnan por establecer sus cánones de valor, aplanando los relieves distintivos e identitarios de las diversas comunidades que las reciben en múltiples países. Estos párrafos que siguen atienden solamente al establecimiento de posturas de género visibles en canciones populares mexicanas en torno a la época de la masificación sonora, a finales del siglo XIX y durante el XX. Por lo mismo, no abundaremos en la música transnacional o de principio de nuestro siglo, que deberán ser motivo de una elaboración posterior. Entonces, tras una breve puntualización de orden mítico e histórico, se exponen ejemplos relevantes para la comprensión de esos contenidos de género que permean la cultura a partir de los distintos referentes de la canción mexicana.

II. ORFEO Y LA REBELIÓN DESDE LA MÚSICA

En la Grecia antigua, por medio de un extendido panteón en el que caben varias generaciones de dioses, y su prole de semidioses, se somete a los humanos a la ley y a la muerte. En ese estrato divino, las diosas representan una contención a los designios —a veces caprichosos— de los dioses; en especial Hera se manifiesta como el contrapeso a la desbocada afición de Zeus en lo que toca a la relación de éste con las mujeres y con otras diosas. En gran parte de ese panteón, el sustrato de las rebeliones, o al menos de la resistencia, sucede por la parte femenina de la manifestación universal. Eris, con su manzana de oro, es antecedente para causar la guerra de Troya; conflicto que se resuelve por la intervención de Hera, que hace huir a Ares, mediante la ayuda de Atenea. En muchos sitios de la tradición aparecen semejantes injerencias de las diosas para hacer y deshacer, muchos de ellas vinculadas a posturas de género. En el fallido golpe de estado en el Olimpo, Hera encabeza la rebelión contra Zeus, para instaurar el dominio de la diosa sobre los dioses. En la cuestión del placer erótico, Tiresias señala que la mujer toma nueve décimos y el hombre un solo décimo; Hera, quien afirmaba lo contrario, le quitó la vista. Así las cosas, en este rápido panorama.

Tomando en cuenta lo anterior —a la vista de los antiguos mitos y rituales de casi diez siglos antes de nuestra era—, digamos que Orfeo, hijo de Apolo, será quien estructure en el mundo humano la música, dándole usos diversos, destacándose dos, relacionados con lo femenino. Por un lado, la repulsión de las sirenas, a las que vence musicalmente mientras viaja él con los argonautas; y, por otro, la atracción de Eurídice, a la que ofrece su amor. Varios puntos señeros en la biografía mítica de Orfeo se asocian a la expresión musical y, para ello, aluden a la presencia de la mujer, ceñida por el amor de este semidiós. Conforme a esta tradición, Orfeo inventa la música, la lira y el canto. Además, lo hace bajo el espíritu de la inspiración o inventiva. Y de la rebelión: Orfeo es un rebelde por causa del amor. Está enamorado de Eurídice, la cual gusta de pasear en compañía de las náyades (de ojos verdes, al decir de Bécquer). El día de la boda de Eurídice y Orfeo —y en otras versiones un día que ella paseaba con las náyades— otro semidiós, Aristeo, “el cuidador de abejas”, la mira y la desea en toda su belleza y, como macho brutal que es, quiere forzarla, pero Eurídice huye y, en su camino hacia la salvación, muere a causa de la mordida venenosa de una serpiente. Aquí hay que decir que, al enamorarse de Eurídice, Orfeo ejecuta su música festiva y alegre en modo mayor; pero al saber del fallecimiento de su amada, inventa el modo menor, pleno de melancolía. Así, el tema del arte musical está vinculado a la mortalidad. Pero también, como quedó dicho, se relaciona con la rebelión: Orfeo no acepta que Eurídice desapareció para siempre de entre los vivos, y desciende al mundo de los muertos, del que nadie vuelve jamás. Dos efectos que tiene la música prodigiosa que va ejecutando en su camino a las puertas del mundo subterráneo se describen así: las hojas de los álamos eran totalmente verdes, pero ante el sonido producido por la lira de Orfeo, quedaron lívidas de la parte reversa; y los animales, extasiados, que en gran número lo seguían para escucharlo más, convivieron pacíficamente, el león al lado del cordero.

Llegado a la orilla del río Aquerón, “del agua dolorosa”, Caronte, quien transportaba a los muertos hacia las puertas del Hades, se niega a llevar a Orfeo, ya que no está muerto. El músico, con su arte sonoro, emociona al barquero, que al fin acepta conducirlo. Ya en la mansión infernal, frente al dios de la sombra y de la muerte, Radamantis —conocido también como Plutón, “el de gran riqueza”, porque al fin todo ha de ser suyo—, y la esposa de éste, Perséfone, solicita que permitan a Eurídice volver al mundo de los vivos. Radamantis, desde luego, se niega a algo que violenta las leyes del cosmos. Incluso advierte que quien baja al mundo de los muertos ya no puede salir. Orfeo, otra vez, ejecuta su música, que conmueve a Perséfone, quien convence a su esposo para cumplir el deseo del enamorado. Notemos aquí la intervención femenina para sustentar esa rebelión de amor. Viene luego el pasaje tan conocido de acceder a dejarla subir al mundo de la luz detrás de Orfeo, quien no debe voltear a ver si su amada lo sigue o no. Ya casi en el umbral, Orfeo duda y voltea hacia atrás para verificar si Eurídice lo viene acompañando. La tragedia de la verificación es que al instante de saber que sí viene junto a él, la pierde

para siempre. Esa era la condición y ya no puede volver a violentar la ley, porque ya la ley incluía una excepción: la del arte y la rebelión. La música de Orfeo, al salir del mundo inferno, alcanza profundidades inauditas y apasionadas, que atraen a las nueve ménades, hijas del dios Dionisos. Ellas se le ofrecen e intentan seducirlo de muchas formas, pero el músico solo tiene pensamientos para su llorada Eurídice y las rechaza. Las ménades, entonces, impulsadas por el furor al que su nombre apunta, “las que están siempre en desvarío”, atacan a Orfeo en la orilla de un río y lo despedazan en nueve partes, como era de esperar. Notemos aquí el furor femenino para exigir su pasión y destruir la resistencia. En el ámbito musical, este pasaje es excelente: la cabeza arrancada de Orfeo rueda hasta caer en el río, y a partir de ese momento los ríos comienzan a sonar, pues antes eran mudos. Solo para no dejar suelta la historia, digamos el final: Apolo se compadece de su hijo despedazado y eleva los restos al cielo, donde se convierten en la constelación de Orfeo, compuesta por nueve astros.

Entonces queda claro que, desde sus fondos míticos, la cultura occidental ha enlazado estrechamente, en asuntos de inventiva y rebelión, la diversidad de la música y la diversidad de las expresiones de género, representadas por las náyades, Eurídice, Perséfone, y las ménades. Advirtamos, también, que todas esas figuras femeninas, a pesar de su desempeño protagónico, están a la sombra de las masculinas: Apolo, Orfeo, Radamantis, Dionisos, y el detonador del conflicto: Aristeo.

III. LA LEY DEL PADRE Y LA OPRESIÓN DE GÉNERO

El mito de Orfeo se sustenta en los ideales de la cultura griega preclásica, a los cuales, de forma correspondiente, fortalece. El esquema será repetido en diversas naciones del mundo Mediterráneo: la historia del hijo del dios solar, que baja al infierno y logra retornar. Desde luego que este esquema contiene la variación órfica de su contraparte femenina, pues Eurídice, motivo del amor, cumple la ley de la muerte; y, estando a punto de resucitar y vencer el rigor de la ley, vuelve a convertirse en la mujer que acompañó al rebelde hasta la salida. Orfeo es quien se sobrepone a la ley, pues entra vivo al mundo de los muertos y regresa vivo de dicho mundo, todo ello gracias al arte musical. Es menos arrebatador que Prometeo en el asunto de la rebelión, pero no menos eficaz: uno otorgó el fuego de los dioses a los humanos; el otro mostró desde su parte divina el arte humano.

Se diferencia el carácter trágico de Orfeo respecto de otros héroes rebeldes. Aunque todos ellos buscan redimir su destino, nunca pueden oponerse al final y solo consiguen la destrucción de sí, ya sea en la muerte, como Orfeo, o la eterna agonía, como Prometeo. El plan del artista musical era conducido por la obsesión amorosa; y luego de superar los obstáculos más terribles del misterioso cosmos subterráneo, enfrenta el más poderoso: la duda de sí mismo, la duda en la capacidad humana que ya había creado el arte de la música, el de la poesía lírica y, en su estructura, el de la tragedia que en su orden más general continúa repitiéndose como misterio órfico hasta nuestros días, tanto en la letra de las canciones como en su estructuración trágica.

Si bien el dios tiene la justicia de la ley, el ser humano tiene la fuerza de la rebelión. Con ello, transgrede la ley. Precisamente en los límites de lo artístico, en el borde de lo artístico, es que se puede notar esa potencia humana. En las diferentes consideraciones de lo que crean las mujeres, o en donde aparecen las mujeres, lo que hay es un sometimiento a la ley, por un lado, pero, por otro, hay una rebelión profunda que sólo puede suceder desde lo femenino y desde el arte, entendido como esa resistencia o expresión contraria a la de la fuerza del dios. En el teatro clásico griego, pleno de ejemplos bélicos, el personaje de Lisístrata encabeza la revuelta femenina en contra de la guerra. No se conforma con los supuestos del destino, sino que se opone, organiza a su género, actúa políticamente y desde el erotismo de lo femenino busca lograr sus propósitos.

Personajes del orbe femenino, como Eurídice, que representa la dignidad y la belleza, o, posteriormente, como Lisístrata, que representa la iniciativa, la creatividad y la agudeza de sus recursos, son modelos de la tensión que se crea contra la ley del dios, que representa la fuerza y la belicosidad o la imposición de la justicia. En otras tradiciones mediterráneas será igualmente válido el modelo femenino como transgresor, tal es el caso del Génesis relatado en la Biblia. Allí, Eva es señalada por Adán como la que lo motivó a no cumplir con el mandato. Aunque se le aplica el castigo divino, debemos decir que Eva no es imputable de transgresión alguna, pues la prohibición de no comer de ese árbol específico se le impuso solamente a Adán y antes de ser creada Eva, a la cual no se le somete a la prohibición y, por tanto, no puede dársele en justicia castigo alguno.

Hay que añadir que el despliegue histórico del esquema mitológico de Occidente sobrevive en fórmulas de persecución y violencia diversas. Por ejemplo, en la cacería de brujas durante la Edad Media. El hecho de ser mujer fue base para el infundio y la acusación de prácticas de hechicería y contubernios demoníacos. Todo ello, desde luego, juzgado a la vista de los guardianes de la Ley del Padre. El argumento en la aplicación del castigo a la supuesta hechicera es uno de los sofismas más ominosos de toda la historia humana: a una mujer podía acusársele de ser bruja; la prueba consistía en arrojarla al agua profunda atada a una piedra. La conclusión de los administradores de la ley era así: si flota y se salva, queda demostrado que es una bruja, y por lo tanto hay que matarla; y si se hunde y no se salva, entonces dios la tenga en su gloria, pues muriendo demostró que no era bruja sino un alma buena. En cualquier caso, el resultado de esa aplicación absurda de la ley es la muerte, tanto si es bruja como si no lo es.

Ese argumento asociado a la hechicería no es nuevo, pues ya aparece en el Código de Hammurabi, que es el código más antiguo del que se tiene noticia histórica. Allí aparece el precepto de la acusación de brujería y la prueba del agua profunda. No obstante, en este código la sobrevivencia es demasiado azarosa, pues el acusado puede ser buen nadador, o el río no está tan turbio, o la corriente no es tan rápida. Hay muchas variables por las que el dios lo puede “salvar”. En esos casos en que se aplica la “justicia en el agua” se tiene un solo resultado: el de la Ley del Padre, pues siempre se aduce que el resultado es según la voluntad del dios, que permitió vivir o morir a quien recibió la acusación: si no muere, dios lo quiere vivo; si muere, dios hizo justicia. Pero, en el caso de las mujeres medievales sometidas a la cacería de brujas, sobrevivir a la prueba no es muestra de la voluntad de dios, sino confirmación de ser transgresora de la Ley: si no se ahoga, la matamos; y si se ahoga, allí sí actuó dios. En esa realidad absurda, que no ha sido superada del todo en términos culturales, la acusación ya tenía el contenido de la sentencia y del resultado. Al ejecutar ese atributo de la ley se implicaba la muerte necesaria de la acusada. Por eso, cuando ya se institucionaliza esta ley teológica, lo que hace es conducir a la muerte, al renovado sentido trágico.

IV. LA LEY MÍTICA Y LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

En la relación entre las artes y las leyes hay varios caminos. Uno es el que busca imbuir la ley dentro del arte, queriendo seguir la ruta del dios: Apolo establece el modelo ideal y lo comunica al artista por medio de sus hijas, las Musas. Esa inspiración de las musas, al decir de Platón, extrae de sí al sujeto y pone en un estado de entusiasmo por cuyo conducto es capaz de crear una obra que en su normalidad no inspirada no podría hacer. Otro de los caminos —tan apreciado por Nietzsche— es aquel en que el artista busca darle leyes propias de su expresión, no siguiendo al dios sino queriendo ser como el dios y establecer la ley por la cual va a lograr eso que el artista busca crear. Esta fórmula se asocia a Dionisos, quien promueve que el sujeto alcance la ebriedad y el entusiasmo no por medios inspiracionales sino por el vino y las sustancias psicotrópicas. Así, el artista aplica la ley otorgada por Apolo o crea una ley peculiar que se confiere a sí mismo.

Es relevante mencionar que, en el ámbito musical, al igual que en la declamación, la actuación y otras artes ejecutadas en el escenario, para el intérprete el punto de partida es la obra del autor, la cual contiene ya la legalidad correspondiente, es decir, el conjunto de normas que le dan sentido a esa creación en particular ya sea que se haya logrado mediante el éxtasis apolíneo o el revulsivo dionisiaco. Entonces, en el orbe de la ley, la interpretación musical viene luego de la estructura compositiva. Esto vale también para la improvisación, que procede en el marco de una estructura compositiva previa, o estilística o tonal, etc.

En estos aspectos de la composición y la interpretación se revela un trasfondo análogo al de la teología. Lo que hacen los teólogos es arrogarse el estatus de intérpretes: dios ya creó la ley, que necesita ser interpretada,¹ con el mensaje de que nadie debe creer que dios dijo otra cosa y no lo que ellos dicen que dijo.

Respecto del establecimiento de la ley mítica, este conjunto de conceptos que hemos ido entrelazando nos indican la cercana la relación entre el texto sagrado y el discurso de la creación artística. No la creación artística como tal, sino el discurso de la creación artística, pues la gente ejecutaba música antes de que se construyera la leyenda de Orfeo. De hecho, es por ello que se le atribuye a Orfeo el origen de varios estamentos del arte musical. El asunto es, más bien, al contrario: se le atribuye a Orfeo el haber establecido las leyes del arte musical (los modos, la pentafonía, la proporción de las cuerdas de la lira, y otras varias cuestiones técnicas) que ya existía. El discurso musical, tanto en el lado de la poesía lírica como en el propiamente sonoro, se reúne en esa época con lo teológico: que el dios le permita al escucha participar de aquello que lo hace cruzar su propio límite, ya sea mediante el éxtasis inspirado o la ebriedad desbordada. Por todos sus elementos, la leyenda de Orfeo se establece como un texto sagrado —el que corresponde a los misterios órficos— que tiene como base la tensión entre la ley del padre divino y la rebelión. Ésta va a permitir que el arte cambie y logre expresiones que se desplazan más allá de las fronteras de la ley establecida.

Entonces, la ley, que conlleva la fuerza y la imposición, es compensada por la belleza, que mantiene la inventiva y la resistencia rebelde, aun cuando no pueda vencer. De allí el sentido trágico de la belleza. O, a la inversa, la belleza del sentido trágico. Pero tanto la fuerza como la belleza se crean, ejecutan e interpretan desde la actividad de los varones. En sus orígenes occidentales, dicho sentido implica una opresión sobre el género femenino, la cual se reproduce en muchos ámbitos de la cultura, y, muy en particular, en las canciones populares.

V. LEY MÍTICA, GÉNERO Y CANCIÓN POPULAR

A partir de hondas raíces culturales, la canción popular reitera las estructuras y valores legados por la tradición sagrada. Los componentes aparecen en interrelación constante: el dios, la norma, la lucha por el poder; la rebelión —aunque para utilidad de la expansión del sistema de dominación— y la expresión; y las figuras femeninas en segundo plano: la diosa, la madre, las muchachas. En las canciones juglarescas más antiguas del castellano se cumple la presencia de la estructura. Desde el Cantar de mío Cid, a finales del siglo XII, y aun antes, los elementos que concretan en coplas la ideología de cumplimiento de la ley mítica, y el posicionamiento de lo femenino como sometimiento, están presentes. Veamos un fragmento, cuando se sabe que el rey Alfonso quiere casar a las hijas del Cid con los infantes de Carrión:

¹ En el fondo, toda interpretación teológica es una herejía, pues parte del supuesto de que la palabra del dios no es clara y necesita el auxilio de técnicas humanas para llegar a la claridad de su verdadera dimensión. Al final del procedimiento hermenéutico del teólogo, queda en pie la pregunta: si el dios quería decir esto que interpreta el teólogo, ¿por qué no lo dijo?

Minaya, Pedro Bermúdez, decidme vosotros dos de estas bodas proyectadas cuál sea vuestra opinión".

"A nosotros nos parece lo que os parezca a vos".

Dijo el Cid: "De gran linaje vienen esos de Carrión, andan siempre con la corte, muy orgullosos que son; estas bodas, en verdad, no me gustarían, no, pero si el rey lo aconseja, él que vale más que nos, bien podemos en secreto discutir esa cuestión, y que Dios el de los cielos nos inspire lo mejor"

De inmediato notamos que jamás se toma en cuenta la opinión de las hijas, sino que se discute desde la jerarquía del poder: El Cid, que está sobre Minaya y Bermúdez, les pide opinión. Ellos dicen estar de acuerdo con cualquier cosa que resuelva el Cid. Por encima del Cid está el rey, "que vale más que nos" y tomará la decisión sobre la boda. Y sobre el rey está Dios "el de los cielos", quien inspirará "lo mejor". Notemos el halo de rebelión de ese final de la frase: el rey manda, pero la inspiración divina puede orientarnos a violentar la ley y la jerarquía. La boda no considera la voluntad de los contrayentes, sino el mandato del superior:

El rey a los dos infantes de la mano los cogió,
y así se los fue a entregar a Mío Cid Campeador.
"Aquí tenéis vuestros hijos, pues que yernos vuestros son:
desde hoy como queráis, Mío Cid, mandadlos vos;
que os sirvan como padre y os guarden como señor".

El rey decide por la vida de los infantes y, desde luego, por las hijas del Cid. Y al entregarlos los implica en la cadena de la opresión: servirán, como padre y señor, al suegro. La supervivencia mítica del cantar es tan potente que aún se encuentra en canciones del repertorio popular mexicano como La Martina. La mujer, rebelde ante la imposición, decide mantener relación sexual con otro hombre que no es el que le ha designado la autoridad (rey-padre-sacerdote); el esposo se rebela contra la mujer, y acude a la autoridad, representada en este caso por el padre:

Y la tomó de la mano
a sus papás la llevo:
suegros, aquí esta Martina,
que una traición me jugó.
Llévatela tú, mi yerno,

la iglesia te la entregó;
y si ella te ha traicionado,
la culpa no tengo yo.

El padre, que es el equivalente del rey, transfiere a la iglesia —es decir, al dios— la culpa de la desobediencia. En el fondo, persiste la estructura mítica de culpar a la mujer y, por ser su creador, al dios. Tanto en las bodas de las hijas del Cid como en esta canción y en otras múltiples piezas similares, el orden estructural continúa durante siglos, en una relación de poder/sometimiento que se normaliza en la sociedad. Y la línea jerárquica de lo masculino (dios-sacerdote-rey-padre) insiste en su imposición como naturaleza humana. Tendrá que llegar la actual y feroz época de la crítica para mostrar que la opresión de género no es natural. Sin embargo, en la canción popular seguirá siendo vigente lo “normal” del trato a las mujeres. es decir: a poco más de la mitad de la población mundial.

VI. ASUNTOS DE GÉNERO EN LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

A finales del siglo XIX, con los pies ya en la plena modernidad fabril, el mundo rural mexicano sigue siendo el referente en la estructura mítica de las relaciones sociales. Un ejemplo está en la pieza Juan Charrasqueado, que es “La triste historia de un rancharo enamorado / que fue borracho, parrandero y jugador”. Además de esas características citadas, se distinguía por otras: “A las mujeres más bonitas se llevaba / de aquellos campos no quedaba ni una flor”. Los demás hombres, en protección de las mujeres correspondientes, vana la guerra contra Juan: “cuidate, Juan, que ya por ahí te andan buscando / son muchos hombres no te vayan a matar”. Busca defender su vida inútilmente, “cuando una bala atravesó su corazón”. El residuo de esa vida viciosa, delincencial y disipada del alcohólico violador es la mujer:

En una choza muy humilde llora un niño
y las mujeres se aconsejan y se van;
solo su madre lo consuela con cariño:
mirando al cielo, llora y reza por su Juan.

Esa visión de la mujer como residuo del atropello del hombre se extiende hacia los estilos urbanos y su diversidad de expresiones. Pero reconozcamos aún otros ejemplos de ese cruce de la forma rural a la creciente precarización citadina del contexto de la Revolución Mexicana. Interesa destacar dos elementos: la figura materna y la alusión religiosa. Ambos están imbricados y se hunden en los fondos de la cultura con una paradoja: que socialmente las mujeres sean resguardantes de la religión, cuya tradición, a su vez, es portadora de la ley mítica que oprime a las mujeres.

Un caso que figura bien ambas cosas es la canción La Panchita, compuesta por Joaquín Pardavé. En ella, se invoca el consejo de la madre para conseguir el amor de una mujer rebelde: “No sé qué hacerle, mama querida, pa’ que me quera. / Esa Panchita me tiene loco con su vacilón.” Se carga sobre lo femenino el consejo, pero también se le atribuye causar el estado de locura. Es evidente la analogía con la argumentación adámica: la mujer que diste me ha inducido a quebrantar la norma. En una siguiente copla, la alusión eclesial es muy clara: “Platica con los rancheros la prieta maldita / y entre ellos parece pila del agua bendita”. Con una frase coloquial se hace la analogía entre ella y la pila del agua bendita,

en el sentido de que a ambas se “les mete mano” democráticamente; con ello se alude a su condición de multiplicidad erótica de la mujer pretendida, la “prieta maldita”. La figura materna y la evocación religiosa permean el mensaje ideológico de la pieza. Por su parte, Panchita no es un personaje idealizado; y, aunque se le coloque como objeto, en realidad desprecia al de la voz, que sufre ese desprecio. Esta Panchita es un personaje interesante: no quiere ser ni el objeto ni el ideal.

En el corrido titulado Rosita Alvarez, que al igual que otros similares continúa escuchándose a lo largo del siglo XX, se reproducen los consabidos elementos de la ley, la madre, la religión, la imposición masculina y, al fin, la muerte:

Año de mil novecientos muy presente tengo yo:
en un barrio de Saltillo / Rosita Alvarez murió.
Su mama se lo decía: “Rosa, esta noche no sales”
“Mamá, no tengo la culpa que a mí me gusten los bailes”.
Hipólito fue a la fiesta y a Rosa se dirigió;
como era la más bonita, Rosita lo desairó.
“Rosita, no me desaires, la gente lo va a notar”.
“Pos que digan lo que quieran, contigo no he de bailar”.
Eché mano a la cintura y una pistola sacó
y a la pobre de Rosita nomas tres tiros le dio.
Rosita le dice a Irene: “no te olvides de mi nombre;
cuando vayas a los bailes, no desprecies a los hombres”.
Rosita ya está en el cielo dándole cuenta al creador;
Hipólito está en la cárcel dando su declaración.

La autonomía de Rosita para decidir es una ofensa para Hipólito, que quiere obligarla, a la vista del juicio que se formará la comunidad conservadora en caso de que ella no acepte bailar con él. Rosita busca su diversión, pero no ser mero objeto de diversión del hombre. La moraleja de la canción se pone en voz de la protagonista: no desprecies a los hombres, con quienes has de bailar por fuerza o, de lo contrario, merecerás la muerte. Este supuesto derecho de matar a la mujer por no ser el objeto de diversión es análogo al juicio medieval sobre las brujas. Además, al final Rosita está “dándole cuenta al creador”, con todo el contenido moral que implica, en ese contexto, el que ella asista al baile. Ese “pecado” de ser mujer y querer ser una persona o tener decisiones personales lo castiga la entidad masculina. También es aleccionador lo que conversan entre sí las mujeres del relato, asumiendo la limitante opresión: así como la mamá le dijo a su hija que no fuera al baile, Rosita le dice a su amiga que no desprecie a los hombres en los bailes. Obsérvese esta línea femenina para cancelar las posibilidades sociales o individuales a la mujer, cosa aprendida también mediante piezas como esta, que cien años después se siguen cantando.

En la cultura popular mexicana, la canción ranchera se mezclará con los ritmos bailables del caribe y del orbe anglosajón, perdiéndose la tradición campirana, para crear otra, ya ciudadana, con relaciones interpersonales más aglomeradas —menos prohibidas, digámoslo así— pero que continúan ubicando a

la mujer como una definición frente al hombre. Ejemplo de ello es la más famosa pieza de la compositora Ema Elena Valdelamar titulada Cheque en blanco. O bien, en otra dirección, la pieza de Rafael Rojas Tus maletas en la puerta. En esta, la mujer enfrenta al hombre alcohólico, del cual dependía. Ya no es celebrado como lo era en Juan Charrasqueado, aunque el papel femenino sigue siendo subsidiario:

¿Qué creías, que toda la vida
te iba a estar aguantando?
¿No creías que, ya decidida,
te mandara al diablo?
Pero sigues llegando borracho
y hasta sin el gasto
a mis hijos nomás asustando,
que oyen que me insultas
y me das malos tratos.
Te equivocas: a mi casa ya no entras,
ya tus maletas están en la puerta.
Anda, vete a donde tú quieras,
porque esta es mi casa y ahora la respetas.
Que diosito perdone mi ofensa
si es que llega a pecado:
todo lo hago por una defensa
de lo más sagrado.
Antes muerta que ver a mis hijos
llevar tus ejemplos;
y, en las manos de ese crucifijo,
dejo los papeles de mi casamiento.

La madre, la religión, la imposición opresora aparecen de nuevo. A los deberes de defensa de los hijos —“lo más sagrado”— se le añaden dos presencias: el crucifijo y los certificados matrimoniales. Hay que notar aquí la intervención de los documentos civiles junto al peso religioso. Los cambios culturales permiten que la decisión sea sustentada por el poder civil: el divorcio como opción vital, frente al matrimonio religioso que obliga para siempre. Se dan cita los mismos caracteres: la mujer que depende económicamente del hombre borracho, cuyo matrimonio ha sido civil y religioso. Ahora bien, decide correrlo de la casa, estableciendo en su vida la experiencia de la rebelión, ahora sustentada por el estado, aunque impedida por la iglesia. El tema es: “te aguantaba, pero ya no; lo que busco es respeto”. Esto implica la posibilidad de liberarse de ese hombre en particular, lo cual es un avance importante en las relaciones sociales.

Dentro del mismo esquema, pero en sentido inverso, se da en la música comercial mexicana una línea en la que se pasa de la queja de la mujer a tomar la ofensiva. Tal es el caso de la pieza titulada *Ese hombre*, de Purificación Casas. La canción trata del sentir de una mujer que ha conocido el sufrimiento provocado por “ese hombre”: “Ese hombre que tú ves ahí, / que aparenta ser divino, / tan afable y efusivo, / solo sabe hacer sufrir”. Suponemos que la descripción de ese hombre la refiere la protagonista a otra mujer, advirtiéndole; y debemos notar qué diferente orientación tiene esta advertencia frente a la que apreciamos que Rosita Álvarez le dice a su amiga Irene. Las cualidades negativas que se enumeran en el coro de la canción rayan en el exceso, pero tienen la eficacia debida en la rebelión que representan. Así, ese hombre:

Es un gran necio,
un estúpido engreído,
egoísta y caprichoso,
un payaso vanidoso,
inconsciente y presumido,
falso enano rencoroso
que no tiene corazón.

En un lance que resulta de interés, la vuelta final del coro extiende las posibilidades de enumeración de aspectos negativos mediante el recurso de cortar la frase mediante la secuencia “un, un, un...” como para que quien escucha pueda añadir sus propias elecciones de epítetos:

Y es un gran necio,
un estúpido engreído,
egoísta y caprichoso,
un, un, un...

Hay un cambio decisivo en este nuevo personaje urbano: el hombre criticable que ya no es el “borracho, parrandero y jugador”; ya no son sus cualidades sociales de hombre macho que se impone, sino que son las cualidades personales que lo hacen creer que él es el centro de un mundo en el que ya no es el centro. La canción es muy reveladora, porque enlista formas de la relación, y ya no la posición social: ese hombre, de quien se está hablando, puede ser pobre o rico; analfabeta o ilustrado; joven o viejo, es decir, su estatus está un poco al margen de la nueva condición en que la balada aprovecha el cambio cultural que se aleja del corrido y del bolero. Así, vamos a encontrar que en los años setenta y ochenta, las baladas expresan las formas nuevas de la sentimentalidad. Desde luego no sustituyen a la tradición —en la que se insertan—, sino que se desarrollan en paralelo. El bolero continúa con la idealización opresora de lo femenino; y la canción ranchera prosigue con la imposición del macho. La balada es la que va a poder darle a la clase media ilustrada de las ciudades una nueva educación sentimental, en la que las mujeres se puedan quejar, no de la estructura social del machismo, sino de ese hombre en particular, por la relación que puede establecer. Esto es claro, por ejemplo, en la pieza *Así no te amarán jamás*, de Amanda Miguel y Diego Verdaguer. Allí, la estructura posiciona a una mujer en lo

individual ante otras mujeres. No acontece en esas baladas no un enfoque de género —en el sentido de que, por ser mujer, tienes que respetarme; sino por ser yo. Es diferente: no se pide el respecto a las mujeres como género, pues, a diferencia de la que lleva la voz, la otra es una estúpida (“No sé si te das cuenta con la estúpida que estás”). La circunstancia de género se resuelve en una pugna individual. No son propiamente enfoques en los que las mujeres, en tanto mujeres, tomen una postura frente a los hombres, en tanto hombres. Si bien no es clara la perspectiva de género, sin duda sí se abre la posibilidad del desarrollo individual que se está dando ya en la vida laboral de México en los años setenta y ochenta, con los primeros accesos de mujeres a los puestos directivos, ejecutivos y de gobierno. No como género, pero sí como individuos, las mujeres están obteniendo posiciones. Posteriormente, las leyes del siglo XXI obligan a incorporarlas al poder, solo por el hecho de ser mujeres. Así, la ley electoral mexicana señala los casos en que la mitad de las candidaturas a cargos de elección popular tienen que ser para mujeres, por ser mujeres, a diferencia de lo que era un logro personal a finales del siglo previo.

La canción popular mexicana se desplaza hacia la frontera con Estados Unidos y también se aleja de la tradición católica que permeaba monolíticamente el orbe cultural nacional. En ese nuevo contexto se da la canción *Como la flor*, de Pete Astudillo, Selena y A. B. Quintanilla, en la cual la protagonista no se agota en la queja o en el desprecio hacia el hombre, sino que se concentra en su propio sentir: “Yo sé que tienes un nuevo amor, / sin embargo, te deseo lo mejor. / Si en mí no encontraste felicidad, / tal vez, alguien más te la dará”. Por otra parte, la voz femenina tampoco culpa al hombre —ni como género ni como individuo— sino a la insuficiencia de circunstancias desfavorables: “Si vieras cómo duele perder tu amor. / Con tu adiós, te llevas mi corazón. / No sé si pueda volver a amar, / porque te di todo el amor que pude dar”. Esa relación terminó, pero no se resuelve en la comparación con otras mujeres; y tampoco se define en referencia con el hombre, sino con el propio sentimiento. En esta nueva tradición desarraigada del sur de Estados Unidos, que apenas construye su identidad, la mezcla es lo dominante: una balada al modo del bolero ranchero, cantada como canción mexicana fuera de México, con bajo análogo al de la cumbia, y otros elementos derivados del complejo del tex-mex. El surgimiento de estas tendencias da un carácter distinto a la música popular, que educa a la nueva generación, hacia la que va dirigida, a que pueda aceptar en la cultura popular la forma de expresión de las mujeres como algo normal.

En otra dirección, las fusiones que se hacen de los ritmos tradicionales derivan en la creación de lo que podríamos llamar tradiciones de diseño. Son tradiciones diseñadas para durar unos cuantos años forjando identidad en el lapso en que crece una generación, consolidando lo que en Sociología se denomina “nostalgias compartidas”. Al cerrar el ciclo, se pone en circulación otro nuevo diseño de combinaciones ofrecido a la nueva generación. Observamos que, acercándose al final del siglo XX, hay un traslado desde el sometimiento hacia lo expresivo, lo cual supone una conciencia de la individualidad para mostrarse al mundo. Esto es visible en la pieza titulada *Todos me miran*, de Gloria Trevi.

Tú me hiciste sentir que no valía
y mis lágrimas cayeron a tus pies.
Me miraba en el espejo y no me hallaba,
yo era solo lo que tú querías ver.
Y me solté el cabello y me vestí de reina,
me puse tacones, me pinté y era bella.
Y caminé hacia la puerta. Te escuché gritarme,

pero tus cadenas ya no pueden pararme.

Y mire la noche y ya no era oscura: era de lentejuelas.

Inserta en los paquetes de música de diseño para generaciones específicas, la base conceptual de esta canción es la autodefinición de la mujer, que ya no está en función de ese hombre o de la percepción ajena, sino de la imagen que quiere proyectar. Aunque la rebelión es absorbida por la estructura mítica y el estereotipo de la mujer “bella porque está arreglada para ser vista”, sin duda la protagonista de la pieza decide cuál es la imagen que quiere proyectar. El mensaje estriba en que la protagonista no se define como “el objeto de tu diversión” sino que es, para sí misma, el objeto social de su propia diversión”: se establece en el medio social con la imagen que desea proyectar, para ser mirada —con diferentes formas de mirar, desde luego— con la certeza de que “al final todos me amarán”. Es la autoidealización. Aquella idealización que el bolero garantizaba (“eres, mi bien, lo que me tiene extasiado”, “la gloria eres tú”, “eres un ángel”, etc.), ahora es una idea propia para presentarse en el medio social y controlar el entorno por medio de esa proyección de la imagen. Si bien se está reduciendo la presencia de la mujer a una imagen muy arquetípica de la fiesta, esa mujer que está en la fiesta plantea la posibilidad de tomar su decisión desde su ser mujer. Lo que queda claro es que la restricción de la época de la Panchita o de Rosita Álvarez vira hacia un poco más de determinación autónoma.

En el orbe psicológico de la ley mítica, asistimos a un despliegue desde la figura de Edipo hacia la de Electra. El modelo de educación sentimental ofrecido es para el grupo que se está separando de la casa familiar y quiere integrarse al grupo social desde la proyección de imagen. Puede que sea enajenante, pero en la perspectiva de figuras como la mamá, el borracho, Rosita Álvarez muerta, y otras semejantes, esto representa un posicionamiento que desborda lo materno y lo religioso que están en la base del malestar cultural de la supervivencia mítica. Aunque la figura femenina continúe en la opresión de las imposiciones culturales, se deslinda de boleros como Amor de cabaret, o Amor de la calle, que hacia el medio siglo vinculaban atuendo femenino y fiesta con alcohol y prostitución, pues el énfasis se hace ahora en la decisión de proyectar una imagen festiva.

Un último caso será el de la canción extrema del ataque frontal por cuestiones de género, ya no contra “ese hombre”, sino contra todos los hombres por el hecho de serlo. Se trata de la pieza Hombres malvados, de Norberto Eduardo Toscano. Allí, la voz femenina establece las condiciones multigeneracionales de una tradición machista que resulta ya insostenible frente a la conciencia de ser mujeres. De modo directo ataca los valores del tiempo de Juan Charrasqueado y Gabino Barrera, que se enorgullecían de ser sembradores de hijos; no obstante, la solución propuesta sigue siendo la de la violencia de género, ahora hacia los hombres, considerando que estos deben someterse a la ley —la mítica Ley del Padre, entiéndase— o sufrir consecuencias mutilatorias:

¿Que qué traigo con los hombres?

¿Que por qué diablos los odio tanto?

¿Y cómo no voy a odiarlos,
si son la causa de tanto llanto?

Mi abuelo burlo a mi abuela;
mi padre dañó a mi madre;
y este hijo de su suerte
me sigue llegando tarde.

O te compones en lo adelante
o te consigo un ayudante.

Los odio por vanidosos:
ven una falda y sueltan los perros;
y a la hora de la hora
no aguantan nada los embusteros.

Y dicen que son muy machos
porque andan con muchas hembras,
dejando hijos por donde quiera
para que otros se los mantengan.
Hombres malvados: ya les cantamos.
O se componen o los capamos.

Estamos ante un movimiento radical dentro de una fuerte línea de la tradición mítica. Se busca la venganza justiciera general para que los hombres sufran lo que antes las mujeres. Aparece la misma serie estructural: la maternidad (los hijos), el poder patriarcal (entregar el gasto), la libertad de los hombres (llegar tarde a la casa). La voz femenina considera que el hombre debe cumplir con lo esperado en las obligaciones propias de su sexo según la tradición. El mensaje es que son “malvados” no porque oprimen a las mujeres, sino porque no cumplen las obligaciones impuestas por el dios y el rey. Se nos muestra como una canción en contra de los hombres, pero a favor de la estructura de género de la sociedad. No es para la liberación humana, en el sentido de una afirmación de la persona.

VII. CONCLUSIÓN

En el origen ancestral de la música y en su imbricación cultural por medio de la canción popular como educadora de las masas, encontramos un orden mítico que desde lo expresivo orienta conductas sociales alimentadas por una tradición de poder y de imposición de normas y modos sociales que relegan el desarrollo femenino en milenios de historia occidental. Los nexos entre poder, religión y arte musical apoyan la subordinación de las mujeres, hasta el punto de que ellas mismas asuman como natural ese orden cultural opresivo. Con la incorporación de las mujeres a la producción industrial y, con ello, convertirse en foco importante para ofrecer el consumo de productos culturales como la música popular, notamos una creciente tendencia que, con todas las contradicciones implicadas, permite que las mujeres sean vistas como individuos, como género y como entidades de decisión autónoma, en este caso por medio de la expresión musical en canciones populares.

El panorama que aquí hemos presentado es una primera aproximación, digna de ser profundizada en futuras indagaciones, de modo que nos permita rastrear las formas en que la mujer —en la historia y en la actualidad— construye indeteniblemente una ruta de autoafirmación de género.