



ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

La música popular colombiana y mexicana: diálogos interculturales

María Estella Rodríguez Cajamarca¹

¹Institución Educativa Distrital Chuniza. estellitarodriguez@gmail.com

Para citar este artículo: Rodríguez, M. (2015). La música popular colombiana y mexicana: diálogos interculturales. *Oralidad-es*, 1(2), 140-155.

Recibido: 18-julio-2015 / Aprobado: 27-agosto-2015

Resumen

Este artículo presenta algunos resultados de la investigación: *Los diálogos interculturales en la música popular*. Desde una perspectiva cualitativa e interpretativa se busca dar respuesta a las preguntas: ¿Qué elementos sociales y culturales de la "canción ranchera" mexicana han sido apropiados y recreados por la "canción del despecho" producida en Colombia? y ¿cómo se representa la mujer en la producción musical de tres generaciones pertenecientes a la música del despecho? En el análisis de una selección de canciones de despecho se reconoce una conciencia individual y social motivada por anhelos de paz, justicia y equidad sociocultural, política y económica. Las canciones expresan una capacidad creativa y simbólica que rompe los límites geográficos y evidencia formas de enunciación de los sujetos, las cuales reflejan valores tradicionales derivados de la influencia religiosa, familiar y social de la cultura popular colombiana y mexicana. En las relaciones de género se identifican situaciones afectivas y pasionales que generan múltiples emociones.

Palabras clave: diálogo intercultural, música popular.

Abstract

This article presents some results of research relation on: *Intercultural dialogues in popular music*. From a qualitative point of view, interpretive it search to answer the questions: What social and cultural elements of the Mexican "ranchera song" have been appropriated and recreated by the "song of defiance" produced in Colombia? And how women are represented in the musical production of three generations belonging to the music of spite? In the analysis of a selection of songs of defiance individual and social conscience motivated by desire for peace, justice and socio-cultural, political and economic equity it is recognized. The songs express a creative and symbolic capacity that breaks the geographical limits and evidence forms of enunciation of subjects, which reflect traditional values derived from religious, family and social influence of Colombian and Mexican popular culture. In gender relations, emotional and passionate situations that generate multiple emotions are identified.

Keywords: intercultural dialogue, popular music.

INTRODUCCIÓN

La música popular ha jugado un papel preponderante en el proceso de autocomprensión como sujetos históricos, étnicos, de clase y de género.
(Vila, 2000, p. 340)

Pensar la cultura es una tarea cada vez más compleja dada su incursión en diversos campos de conocimiento que escapan al dominio conceptual de la antropología y otras ciencias sociales. Las nuevas configuraciones de la cultura (o de las culturas) en el mundo diverso y desigual que habitamos nos convocan a estudiarla críticamente, a indagar por sus usos emergentes y a considerarla como escenario de acción y posicionamiento, donde se construyen e intercambian significados y sentidos, dados los permanentes intercambios simbólicos y económicos, las luchas y negociaciones entre personas y grupos que deconstruyen, transforman y reaccionan ante los medios y mediaciones que los circundan.

Una de las expresiones culturales que da cuenta de la construcción de sentidos compartidos es la música popular, esa manifestación cultural que representa la voz del pueblo, de los más necesitados y se transforma al ritmo de sus ideologías dominantes, escenarios de poder y resistencias. Es una manifestación dialógica que reclama y expresa las necesidades más acuciantes que enfrentan los sectores populares en su vida personal, social y laboral. Si bien no es un diálogo institucional directo configurado en una política económica y social, sí busca ser representada en la voz colectiva, la del más fuerte, aquella que puede ser escuchada y que es portadora de la realidad que viven los que no tienen la competencia oral para manifestarse y buscar soluciones (Gutiérrez, 2014). Esta voz social subyace en la música popular y a su vez dialoga con

culturas foráneas con las cuales comparte un profundo malestar social.

Estos presupuestos permiten indagar por los significados compartidos entre la cultura colombiana y mexicana a través de la música popular, alrededor de situaciones específicas del accionar personal, familiar y social de las personas. De allí surgen las preguntas que guían la investigación: ¿Qué elementos sociales y culturales de la “canción ranchera” mexicana han sido apropiados y recreados por la “canción del despecho” producida en Colombia? y ¿cómo se representa la mujer en la producción musical de tres generaciones pertenecientes a la música del despecho?

Se opta por el análisis documental, a través de una selección de canciones de tres ídolos de la música del despecho pertenecientes a tres generaciones distintas. Darío Gómez, a quien se le reconoce como pionero del género y “rey del despecho”, Jhonny Rivera y Pipe Bueno, como representantes de la nueva ola, pero, sobre todo, porque sus canciones expresan vivencias y diversos conflictos amorosos.

La investigación documental, desde la perspectiva de Galeano (2009), se puede desarrollar en tres momentos: diseño, gestión y comunicación de resultados. Cada uno conlleva la ejecución de procedimientos y actividades que fue necesario replantear en el marco de esta investigación, ya que el método de análisis utilizado proviene de los presupuestos epistemológicos del interaccionismo simbólico, una perspectiva teórica y metodológica de las ciencias sociales que se centra en el significado dado al intercambio de los objetos culturales. Algunos de los aspectos que estudia el interaccionismo simbólico son: los significados que los

sujetos dan a sus acciones; los significados que se construyen a través de las interacciones y los significados que se manipulan o modifican a partir de las situaciones de los sujetos.

El primer momento correspondió al diseño del proyecto a partir de la fundamentación teórica sobre música ranchera como expresión de la cultura popular mexicana y colombiana, el universo simbólico predominante en la canción ranchera y la interacción dialógica. En el segundo momento, de gestión, se realizó el rastreo e inventario de letras de canciones existentes y disponibles, se clasificaron y codificaron por temas, sucesos y periodos. Luego se realizó un análisis a partir de categorías iniciales: 1) El contenido del discurso o letra de la canción. 2) El carácter político, de género e ideológico que subyace en la canción. 3) La función apelativa del lenguaje, a partir de la identificación del enunciador, el enunciatario y los otros.

Se trata de características de la perspectiva dialógica del discurso que examina las formas como interactúan los participantes. Por ejemplo, identificar la voz enunciativa o el yo lírico y su instancia enunciativa; el tú, así como la fuerza opresora o el antagonista; en últimas, analizar cómo se busca modificar la actitud del interlocutor, el tercero, aquel que puede ser aliado del enunciatario. El último momento consistió en la elaboración del informe a partir de los resultados obtenidos. A continuación se presentan los resultados logrados en cada momento.

LA MÚSICA RANCHERA EX PRESIÓN DE LA CULTURA POPULAR MEXICANA EN COLOMBIA

Es indiscutible la gran aceptación de la música mexicana, especialmente del

género ranchero en nuestro país. Basta con asomarse a los escenarios que convocan a multitudes de espectadores alrededor de figuras como Vicente Fernández, Alejandro Fernández, Marco Antonio Solís, Pedro Fernández, Ana Gabriel, Antonio Aguilar (d.e.p.), entre otros. O con identificar el género musical preferido en las serenatas, cumpleaños, homenajes y cierres de fiestas familiares. Sin embargo, son escasos los estudios que dan cuenta de este fenómeno sociocultural.

La música ranchera¹ es un estilo propio que simboliza una nueva conciencia nacional. Es un tipo de canción popular acompañada por pequeñas orquestas denominadas mariachis, cuyo acompañamiento se caracteriza por una nota aguda y larga al final de cada frase, terminando con el tono original de la canción. Estas orquestas están compuestas por 3 a 12 artistas divididos principalmente en secciones de cuerdas (guitarras y violines) e instrumentos de viento (trompetas y clarinetes).

En los tiempos de la revolución mexicana surgió la música ranchera como reacción del pueblo frente a los modelos aristocráticos que en aquel entonces determinaban la vida de las familias de la clase pudiente. La música ranchera muestra influencias de los bailes folcloristas cuyo carácter festivo frecuentemente se combina con argumentos de índole narrativa o épica. Entre 1940 y 1960, sus principales pioneros fueron Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís, Miguel Aceves Mejía y Demetrio González, quienes también

¹ Etimológicamente, la palabra "ranchera" está relacionada con "rancho" y su entorno, paisaje, tradiciones, indumentaria, gastronomía, oficios y faenas, relaciones sentimentales, estados de ánimo, etc.

protagonizaron diferentes películas de esta época². Así, la música ranchera encontró en el cine, la radionovela y más tarde en la telenovela un nuevo frente de expansión.

De este modo, a principios del siglo XX la naciente industria discográfica colombiana, la falta de apoyo por parte del Estado a los artistas nacionales, el poco desarrollo de los propios medios masivos de comunicación y la importación de producciones culturales, a través de las industrias cinematográfica, radiofónica y televisiva, trajeron consigo diversos ritmos de países vecinos como Cuba, México, Argentina, incluso España. Rápidamente la música ranchera se irradió en los espacios urbanos y poco a poco en las zonas rurales de Colombia. Al respecto cabe destacar la siguiente nota de Castro (2000), que explica cómo los diversos géneros de la música popular mexicana se incorporaron a la música popular colombiana:

Todos los géneros musicales procedentes de México llegaron y se arraigaron y naturalizaron, producto de esos procesos, dando lugar a las rancheras al estilo colombiano, los corridos de guerrillas liberales y de las actuales, los corridos prohibidos y esos dos nuevos productos: la carrilera y el despecho (p. 23).

Hasta hoy, esta identificación de la cultura popular colombiana y mexicana se mantiene muy fuerte. Aquí y allá en las sesiones de música y alcohol aflora o explota fácilmente su carga emotiva, social y política. Esta incursión permanente trae consigo nuevas expresiones culturales y, por tanto, nuevas construcciones de sentido. Aun así, en cada grupo social perduran ciertos

gestos culturales, producciones verbales y formas de representación frente a un determinado evento, sujeto u objeto. La recurrencia de esta representación va alterando especialmente la cultura popular local.

Cabe señalar que, en los años veinte y treinta, en las zonas fronterizas entre México y los Estados Unidos surgió otro estilo musical que tendría profundo impacto en Latinoamérica. Se trata de la música *nortehña* (para los mexicanos), o *tex-mex*, *tejano* o *conjunto*, para los norteamericanos. Allí, el mundo campesino mexicano seguía vivo pero ya íntimamente unido a las aventuras de la emigración y a las crisis de valores y de identidad propias de la marginalidad urbana (Bermúdez, 2004).

La música ranchera ha dado muestras de una fecundidad admirable en Colombia. Aparecen en la escena musical géneros como los corridos, los corridos prohibidos, la música guasca y carrilera, la música del despecho, etc. Según Jáuregui (2008), en los años cincuenta surgieron los primeros mariachis colombianos, quienes se concentraron en Bogotá, en el barrio Chapinero, en un epicentro reconocido como La Playa, y desde entonces ofrecen sus servicios como serenateros. Cabe señalar que esta situación se presenta en diferentes lugares de Colombia, donde existen bares, restaurantes y diversos lugares dedicados a la exposición de la música ranchera.

EL UNIVERSO SIMBÓLICO PREDOMINANTE EN LA MÚSICA POPULAR MEXICANA

Son diversos los estereotipos que fueron construyéndose alrededor de la producción musical mexicana representada en diversos géneros musicales como la música

² Cabe destacar los aportes de Agustín Lara (compositor de boleros y rancheras) y Pedro Vargas ("Tenor de las Américas").

ranchera o los corridos. En primer lugar, la figura del *charro*³, promovida por las imágenes cinematográficas, tuvo gran impacto en el campesinado mexicano y colombiano, por cuanto representaba al prototipo de "hombre valiente" que defendía su honor, sentimientos y apego a la tierra con su palabra y sus armas⁴, además, su vida amorosa, le otorga el apelativo de "don Juan". Así lo ilustra Bermúdez (2004):

Durante los años treinta se consolida la imagen del charro mexicano con su gran sombrero, su vistoso traje (chaqueta corta y pantalón ajustado) bordado con hilos de colores brillantes y botas con espuelas. Esta imagen solo rivaliza con la del torero (de traje por cierto muy parecido). Ambos, tenían a caballos y a toros como centro de su vida, herencia de la cultura colonial hispánica de toda América y que contaba con gauchos, llaneros, boiadeiros, charros y cowboys, todos profesionales de la vaquería y la doma de caballos. Sin embargo, las formulas del cine y la cultura del entretenimiento norteamericanos modelaron en México un charro más refinado, cantante de voz impostada y aunque abiertamente machista, no tan campechano; que siempre recicló su imagen a la luz de la tecnología y el lujo (p. 39).

Este *modus vivendi* particular, retratado en la narrativa de las canciones rancheras, impacta profundamente en la conciencia tanto de ciudadanos como de los campesinos de la primera mitad del siglo XX, quienes se identifican con la letra de las canciones, y encuentran en ellas un reconocimiento de

vivencias propias y de las de otros. Aquí el diálogo intercultural fortalece la cultura popular colombiana y mexicana a partir de la música ranchera.

El mariachi indudablemente es el símbolo musical de México y de muchos países latinoamericanos. Especialmente en Colombia, su figura es asumida como propia. Así lo ilustra Jáuregui en su investigación *El mariachi, símbolo musical de México* (2007), presentada en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en noviembre de 2007, donde se contó con la presencia de Colombia como país invitado y donde se percibió con mayor claridad, según Jáuregui, la asimilación del género ranchero en la cultura colombiana a través de la presentación que realizó el grupo colombiano de mariachis *Voces de América*:

Difícilmente habría una situación que ilustre mejor la asimilación como propio de un género extranjero. El impecable traje de los mariachis, la fidelidad en la interpretación de las canciones, la alusión orgullosa a México, no deben llevar a equívocos: quizás suene absurdo pero aquel espectáculo fue colombiano como el que más. Es un caso de hibridación interesantísimo, la ranchera se ha convertido en uno más de los géneros musicales colombianos (tiene sus propios artistas, casas disqueras, festivales y emisoras), pero no por eso ha querido renunciar al imaginario mexicano que la envuelve. Eso no le ha impedido combinar sin conflicto algunas canciones, expresiones y gestos que celebran lo mexicano con respeto y admiración con otras que reafirman lo colombiano (p. 69).

Indudablemente, es un fenómeno de hibridación cultural que se reproduce y se renueva permanentemente, sin que la coexistencia de las culturas mexicana y

3 Roberto Fernández "El Charro Negro" fue el personaje immortalizado por el actor mexicano Raúl de Anda (1908-1997) en varias películas producidas entre 1940 y 1949.

4 Esta es la imagen que también se construyó de Emiliano Zapata (1873-1919), general de la revolución mexicana.

colombiana se vea afectada, por el contrario, se enriquece con los aportes derivados de la idiosincrasia de cada pueblo.

LOS SIGNIFICADOS SURGEN DE LA INTERACCIÓN DIALÓGICA

Es Bajtín quien nos ofrece argumentos para considerar que en la interacción discursiva los individuos construyen sus propios significados. Es a través del discurso como enriquecen la heterogeneidad social; es decir, la posibilidad de intercambiar experiencias y saberes no solo potencia la intersubjetividad, sino también el reconocimiento, la comprensión y el respeto por la diversidad de contextos, ideas y prácticas sociales.

Algunos de estos aportes son sintetizados por Martínez (2001) de la siguiente manera:

Desde el momento en que se emite un enunciado se convoca un género discursivo. El género discursivo está fusionado con una práctica social humana relacionada con un contrato social de habla entre dos interlocutores que asumen roles sociodiscursivos. El género discursivo se realiza a través de formas típicas de enunciados y formas de organización que caracterizan el texto y dan cuenta de una situación de enunciación más concreta. La oración, la misa, La Biblia son tipos de texto que pertenecen al género religioso y cada uno de ellos tienen una forma estructural que lo identifica como tipo de texto (p. 32).

En esta investigación, el género discursivo es el lírico, empleado para transmitir sentimientos, emociones o sensaciones respecto a una persona u objeto de inspiración, y el tipo de texto es la canción,

un poema que encarna una emoción y sentimiento. La canción surge de la interacción social y genera una gran fuerza emotiva; su sentido obedece a determinados comportamientos y percepciones que corresponden a un conjunto de símbolos construidos en un ambiente de interacción fundado en una realidad social.

Por tanto, nos proponemos valorar los significados y sentidos que subyacen en las canciones y emergen de interacciones entre individuos y grupos sociales. Esta mirada sobre la vida cotidiana intenta reconocer el valor de la intersubjetividad (el yo, el mí y el otro), entendida como proceso mediante el cual se construye la vida social. Asimismo, asumimos el análisis de una realidad simbólica susceptible de ser recreada y transformada.

Este tipo de interacción social tiene un carácter dialógico, representado no solo en el intercambio de tradiciones culturales, lingüísticas y experiencias propias de diferentes grupos, sino en la canción misma. Se trata de composiciones que reflejan un contenido acuciante, que busca incluir al otro y ponerse en su lugar para comprender y compartir su punto de vista. Si bien la canción aparentemente es interpretada por una persona o grupo, en realidad simboliza la voz de un pueblo, su deseo de ser representado por una voz líder, y por tanto se convierte en una forma especial de interacción que si bien no busca un intercambio verbal, sí desea escuchar una forma de pensar o sentir. Es allí donde la voz colectiva representa una búsqueda de la verdad, aquella que no está en la cabeza de un solo hombre, sino en la de varios y busca una "comunicación dialógica" (Bajtín 1982, p. 156).

El diálogo está aquí representado en cada enunciado, configurado en versos que permiten establecer relaciones entre el enunciador y el enunciatario o tercero, que hacen parte de la situación de intercambio verbal. Así, se plantea una perspectiva dialógica representada en el universo simbólico y cultural de cada sujeto en relación e interacción con otros sujetos y producciones culturales.

ELEMENTOS CULTURALES DE LA CANCIÓN RANCHERA MEXICANA, RECREADOS EN LA "CANCIÓN DEL DESPECHO" COLOMBIANA

Todas las manifestaciones artísticas representan distintas problemáticas sociales. En ella encontramos con frecuencia referencias al amor, al engaño, a la felicidad, a la tristeza, etc. Estas expresiones musicales no solo nos permiten identificar realidades sociales, sino también las maneras como ha evolucionado y se ha transformado dicha producción musical. Por ello, abordaremos dos problemáticas predominantes, a nuestro modo de ver, las cuales presentaremos a través de episodios, intentado dar a conocer apenas de manera ilustrativa una situación particular que forma parte de un evento más global y diversificado.

Episodio 1: la triada infidelidad-celos-vengeza

Partiendo de que el sentido dado a un objeto nace de la relación entre el sujeto y el objeto, nos proponemos analizar el significado otorgado a la infidelidad en el ámbito de la canción del despecho y su correlación con el sentido dado en los corridos mexicanos. Es necesario señalar que la infidelidad es una situación que el individuo ha tenido que resolver a lo largo de la historia para

garantizar su supervivencia y la transmisión de sus genes. Asimismo, la fidelidad es una categoría social construida a partir de reglas en uso y tradiciones religiosas y familiares.

A pesar del momento sociocultural moderno por el que atravesamos, la perspectiva trágica a la que alude el corrido colombiano titulado *El caso de dos mujeres* parece no tener cabida en el imaginario social actual o quizás pretenda acentuar el papel de la mujer en el contexto machista que caracteriza al corrido. Esta canción nos sitúa en una circunstancia de infidelidad, protagonizada por el hombre, y la reacción de la mujer burlada constituye el punto álgido de la narración.

El caso de dos mujeres
Intérprete: Darío Gómez

*El caso de dos mujeres enamoradas de un hombre
Una era su propia esposa la otra su débil amante
Y según cuentas la propia de todo quiso enterarse*

*Hasta que vio a su rival en brazos de su marido
Y le empezó a disparar como lo había prometido,
Pero mató fue al esposo
La amante no le dio tiro*

*Más ofendida se fue a la cárcel
La condena tan vil que pagó
Salió con más ganas de vengarse
Hasta que la encontró y la mató.
La venganza de una mujer buena por amor no la deben culpar
Es que nadie manda en casa ajena
Y el que lo hace
Las debe pagar*

Muy cierto se lo decía, que ella no descansaba

Hasta encontrar su enemiga y hasta dos veces matarla.

*Le había quitado el marido
Habiendo tantos con ganas.*

Fue el caso de dos mujeres

Así concluye la historia

Que por celos y placeres

Sucedieron tantas cosas.

Dios me libre de buscarme

Venganzas tan peligrosas.

Esta historia trágica de una mujer que intuye la infidelidad de su esposo y se propone descubrirlo será el referente principal de esta reflexión inicial. La decisión que toma la protagonista de vengarse de su rival, cegándole la vida, muestra una de las tantas reacciones, quizás la más irracional, de quien es víctima de la traición. En este caso, ante la evidente muestra de infidelidad del hombre, la mujer ve amenazada su dignidad y su capacidad para sostener una relación amorosa, y este deseo de impotencia la lleva a mantener su deseo de venganza.

En la producción musical de Darío Gómez⁵ el rol hegemónico del hombre frente al de la mujer es reiterativo:

*Te di mi corazón y me lo diste herido
Otro amor te engañó y me engañaste el mío.*

(Canción: *Tirana*)

*Por algo me llaman el rey del despecho
Yo nací para distraer el dolor*

Es que a mí me duele lo que hacen mal hecho

*Desde que un amor me pagó con traición.
(Canción: *El rey del despecho*)*

Todo estaba preparado con ajuar me voy a casar pero ya con quién

Si la que yo amaba con otro se fue

Pienso a veces que si la vuelvo a ver la mataría junto con él

Y terminar por matarme también para olvidar que la amé.

(Canción: *Así se le canta al despecho*)

Es evidente que el enunciador pone a prueba el rol de género basado en pilares tradiciones culturales donde las personas en su interacción cotidiana desarrollan su emocionalidad y reafirman su comportamiento social como hombre o mujer. En el caso del hombre, su masculinidad está representada en su capacidad para mantener el elemento pasional en una relación amorosa, y si esta es amenazada, surge un sentimiento de vergüenza y subvaloración de su potencial sexual. Esta sanción pública es menor en relación con la que a través de la historia se le ha impuesto al enunciatario, la mujer infiel, quien ha sido juzgada de forma más severa con respecto al hombre adúltero (el tercero).

Recordemos que tanto el concepto de mujer adúltera como el castigo al que era sometida públicamente en la Edad Media han ido evolucionando hasta nuestros días. Sin embargo, en gran parte de nuestras culturas no ha desaparecido la reprobación social frente a la infidelidad, que al parecer es un síntoma estereotipado en los países latinos que siguen atados a la tradición patriarcal. Sin embargo, en la canción *El caso de dos mujeres* se configura cierto sublevamiento femenino, donde la mujer venga

⁵ Este cantautor colombiano, junto con Luis Alberto Posada y El Charrito Negro, hace parte de los tres grandes exponentes del despecho en Colombia.

el comportamiento machista e infiel de los hombres. A diferencia de la mayoría de canciones de despecho donde o no se alude a la reacción de la mujer o se presenta como resignada o doliente silenciosa ante la infidelidad de su compañero, en esta canción pasa de ser mujer-objeto a adoptar una postura de mujer-sujeto que reclama un derecho afectivo y sienta una posición frente a lo acontecido.

Queremos detenernos en las voces que percibimos, tanto de hombres como de mujeres frente a una situación de infidelidad. En las canciones citadas de Darío Gómez observamos reacciones de angustia y desesperación que conllevan a atentar contra la vida de otros o la propia. La muerte se asume como una condición necesaria ante el detrimento de la autovaloración. Es decir, frente a un rival aflora el concepto del valor de la persona y se pone en juego un proceso de comparación social que conlleva a luchar por mantener la autoestima y, en consecuencia, conservar la identidad individual y social. El concepto de muerte también es asumido simbólicamente como un proceso en el que el individuo sepulta sus sentimientos, generándose un desprendimiento entre lo que siente y su deseo de morir.

Aunque la intensidad de sentimientos encontrados (dolor, ira, rencor, frustración, culpa, etc.) es lo que se ha catalogado como despecho, un estado emocional o una "malquerencia" marcada por el desengaño, esta mala voluntad hacia la pareja puede variar de acuerdo con las causas que provocaron la infidelidad, las consecuencias de la ruptura y la forma en que se percibe y se vive el fin de la relación. Por lo general, el sentimiento de despecho se refleja en una gran tristeza y culpa, no solo de quien

interpreta, sino de aquellos que se identifican con este sentimiento.

Por tanto, la adecuación de su producción a su contexto de referencia hace que se instituya un sentimiento de rencor por "otro", aquel que se señala como culpable. Por ende, uno de los efectos es culparse o culpar al otro para justificar la falta de fidelidad, lo cual provoca una polifonía de voces que denuncian su obsesión, desesperación y venganza. Es decir, se establece una interacción entre intérprete o el que representa la voz del colectivo, los enunciadores y destinatarios del mensaje que subyace en la canción. Estas tres personas que participan en el discurso (yo enunciadador, tú coenunciador y un tercero u oponente) forman un "nosotros" y logran una configuración enunciativa de la canción del despecho:

*Yo por qué me la tuve que encontrar
Y pedirle que me diera su querer
(...)
Cantinerero un trago doble que hoy estoy
en mi derecho
Y una guitarra que llore porque así se le
canta al despecho.
(...)
Es que a un hombre no lo deben engañar
(...)
Ella tiene que recapacitar, tendrá que llo-
rar y así pagará.
(Canción: Así se le canta al despecho)*

Las reacciones a nivel individual y social frente a la infidelidad son diversas y varían de un medio social a otro. Por ello, es importante clarificar la procedencia de la canción del despecho en Colombia. Inicialmente surge y se concentra en el eje cafetero, conformado por los departamentos de Risaralda, Caldas, Quindío, Valle del Cauca

y Antioquia. Esto se distinguen por su carácter rural urbanizado y la mayoría de sus habitantes siguen forjando valores patriarcales donde se valora la familia en el sentido en que lo plantea el filósofo colombiano Estanislao Zuleta (2010):

La familia es una necesidad para el parcelero. En las regiones donde se funda una agricultura personal o una colonización campesina directa, la familia corresponde a la llamada división natural del trabajo, y mientras el hombre echa hacha, la mujer prepara el almuerzo, por ejemplo. De cierta manera los niños colaboran desde chiquitos y la señora con su huerta, con su cría de gallinas, se convierte en una necesidad; pero para un señor que es peón de una mina y que vive allá, si se casa no encuentra una colaboración tan clara como la que encuentra una pequeña familia parcelera; es más bien una división del sueldo que se va subdividiendo a medida que le van llegando más hijos. Por eso la familia es inestable donde reina el salario, y la prostitución crece precisamente donde reina el salario y disminuye donde reina la pequeña propiedad (p. 12).

El campesino se resiste a incorporarse a la vida de la ciudad, los valores tradicionales ejercen fuertes presiones y se establecen lazos familiares estrechos y estructuras que tienen a conservarse. La música popular expresa esta idiosincrasia y hace posible potenciar ciertas prácticas culturales relacionadas con los afectos, las pasiones, el fracaso, el amor imposible, el amor lejano, etc. Estos son los pretextos que dan lugar a un diálogo sobre el despecho, el cual está presente según Muñoz (2008) en diferentes géneros musicales que han sido adoptados en Colombia y van desde el corrido mexicano, pasan por la ranchera, el tango, los pasillos, la carrilera, la parranda, hasta

cierto tipo de salsa. La temática del despecho *está ubicada dentro de las músicas populares de fácil asimilación por las clases campesinas y populares de Latinoamérica.*

Cabe agregar, que las regiones más permeadas por la cultura popular mexicana fueron la región paisa, los Santanderes, los Llanos, la Amazonía y la región Cundiboyacense. Sin lugar a dudas, en la región paisa o antioqueña fue donde mejor se asimilaron gustos y estilos de vida mexicanos, a través de los corridos y la música ranchera. Según Romero (2009), este fenómeno explica el hecho de que en la región paisa exista una serie de réplicas culturales como: el "andariego" equivalente, hasta cierto punto, al "charro mexicano".

Ahora bien, en la canción tradicional mexicana y colombiana, la figura de la infidelidad es reiterativa y forma parte de una larga tradición que considera a la mujer objeto de la capacidad sexual del hombre, una situación prototípica de las sociedades patriarcales latinoamericanas. Por ejemplo, en el corrido mexicano *La Martina* quedan al descubierto algunas de las causas de la infidelidad, determinadas por el alejamiento del marido, y la consecuente revelación se asocia con su regreso repentino.

La Martina

Intérprete: Antonio Aguilar

*Quince años tenía Martina
Cuando su amor me entregó
A los dieciséis cumplidos
Una traición me jugó*

*Y estaban en la conquista
Cuando el marido llegó
Qué estás haciendo, Martina
Que no estás en tu color*

(...)

*Y la tomó de la mano
A sus papás la llevó
Suegros, aquí está Martina
Que una traición me jugó.*

*Llevatela tu mi yerno
La iglesia te la entregó
Y si ella te ha traicionado
La culpa no tengo yo*

*Hincadita de rodillas
No más seis tiros le dio
El amigo del caballo
Ni por la silla volvió.*

Observamos que existen unas convenciones implícitas que describen cómo reaccionar socialmente ante una infidelidad. En el mismo sentido, las siguientes canciones son un ejemplo de diálogos con normas implícitas en la sociedad: *La far-sante* (Juan Gabriel), *Mujeres divinas*, *La tragedia del vaquero* (Vicente Fernández), *Por una mujer casada* (famosa por Cuco Sánchez y diferentes artistas mexicanos), *Gaviota traidora* (Flor Silvestre), *Sentimiento de dolor* (Antonio Aguilar), *La media vuelta* (José Alfredo Jiménez), *Azul celeste* (Paquita la del Barrio), por citar algunas del gran acervo musical mexicano.

El contenido de estas y otras canciones de gran acogida dentro y fuera de México se separa de la lógica modernizadora de la sociedad actual y se instala en una sociedad patriarcal con mínimas muestras de posibles transiciones, donde se legitima la violencia simbólica de género como aspecto estructural del orden social. El intérprete se convierte en portavoz de las palabras que conforman la letra de la

canción, es decir, en su enunciador directo, tal como se percibe en las canciones que se han referenciado, las cuales nos ofrecen una cosmovisión compartida en dos contextos geográficos y culturales diferentes (Colombia y México). En general, se percibe la función apelativa de la palabra en el significado dado a la infidelidad, la cual logra una densidad histórica y social compartida y sancionada de acuerdo con la tradición y la fuerza de la costumbre.

La idea de fidelidad proviene de la idea de fe (*fides*), asociada a la idea de promesa. En las relaciones sociales y conyugales actuales se entiende como compromiso y palabra dada. Por tanto, al presentarse la infidelidad, esta es vista como una falta a la fe conyugal. La infidelidad ha sido estudiada por los campos de la sociología y la psicología con una tendencia distinta a los juicios lapidarios de la sociedad que analiza el adulterio desde una perspectiva moral o moralizadora, ya sea para condenar, excusar o en algunos casos aprobar una infidelidad.

Tanto en las producciones musicales de la cultura mexicana como en las de la cultura colombiana, referenciadas en este trabajo, el tema de la infidelidad se configura en una relación triádica: infidelidad- celos-venganza, la cual se representa en un episodio donde realmente participan cuatro protagonistas. Un sujeto que caracteriza al rival, el sujeto que es objeto de deseo, el sujeto víctima de los celos y el grupo encargado de vigilar el cumplimiento de la norma social. La opinión pública considera la infidelidad o el adulterio como incidentes graves de la vida de la pareja y a sus autores como inmorales y vividores indignos.

La voz pública es uno de los móviles más potentes en las reacciones que presentan los hombres y mujeres traicionados. Aunque su referencia no es tan explícita, su influencia se refleja en la manera como se buscan causas, explicaciones y culpables frente a una situación de infidelidad o adulterio. En cuanto a las causas, la ausencia del marido es una constante en algunas de las canciones seleccionadas; las explicaciones van desde la ausencia de una educación familiar, pasando por el desamor, hasta la pérdida de total valores. En cuanto a los culpables, la mayoría recibe su merecido como una muestra de virilidad del hombre o dignidad de la mujer.

Cabe agregar que el término “celos”, procedente del griego *zealous*, hace referencia a la emoción o sentimiento del individuo ante la sospecha real o imaginaria de amenaza a una relación que considera valiosa. Se trata de una reacción tanto del hombre como de la mujer basada en el temor de perder el derecho de propiedad: en el caso de la mujer, ante la posible pérdida de recursos que aportan a su bienestar, y en el caso del hombre, al riesgo de invertir en el hijo de otro, además de poner en tela de juicio su imagen.

Los encuentros y desencuentros de la música popular mexicana y colombiana constituyen un diálogo social en torno a varios aspectos que merecen ser reflexionados; la infidelidad es apenas un ejemplo de interacción y construcción de sentido en torno a problemáticas sociales comunes difundidas a través de la música. La música carrilera y de despecho son expresiones particulares de las rancheras en Colombia (Castro, 2000) y, a la vez, representan una voz de identidad regional.

Episodio 2: la mujer en la música del despecho y la música ranchera

Otra de las categorías de análisis es el carácter político, de género e ideológico que subyace en la canción. Aquí encontramos que la exaltación de la belleza, de las acciones y de lo que representa la mujer es uno de los temas predominantes en la música del despecho y crea un nuevo episodio en torno a las relaciones de género y la importancia de estudiarlas a nivel simbólico contextualizado. En este sentido, Bourdieu (1998) plantea que la visión dominante de las relaciones de género se expresa en la cultura popular. Los roles, estereotipos, arquetipos; el deber ser y el hacer y las máximas morales ejemplarizantes dan cuenta de un discurso o narrativa cultural hegemónica que se refleja en expresiones de la cultura popular como la canción.

Las relaciones de género y de manera particular las sentimentales y afectivas, los amores y desamores son centrales en la canción de despecho. Nos proponemos identificar el tratamiento dado a la mujer en canciones pertenecientes a “la nueva ola del despecho” en Colombia, integrada por muchos artistas, entre los cuales seleccionamos a Johnny Rivera y el nuevo artista de este género, Pipe Bueno, con el fin de indagar lo que simboliza la mujer en la producción musical de las dos generaciones más recientes de la música del despecho.

En primer lugar, encontramos en las canciones seleccionadas la construcción de una imagen más moderada de la mujer que pasa de traidora e infiel a ingrata. Su desamor es tratado de forma calmada, sin el ímpetu de la producción perteneciente a los albores de la canción del despecho (dada a conocer en Colombia a través de Darío

Gómez). En la canción titulada *Mi gran señora* se hace un reconocimiento a la labor hacendosa, dedicada y tolerante de la esposa, aunque no por ello se desconoce el peso de la dominación y la violencia en la relación amorosa:

*Perdóname, perdóname por tanto enojo
Soy inconsciente y lo que tú haces no lo valoro*

*Me faltan cosas tan importantes de un buen esposo
Sé que hay instantes en que tú dices no lo soporto*

*Sé que te esfuerzas y que haces todo para agradarme
Y yo correspondo a tus lindos modos con embriagarme (...)*

(Canción: *Mi gran señora*; intérprete: Jhonny Rivera)

Se alcanza a percibir un sentimiento de culpa, proveniente de acciones que el sujeto considera repudiables, por ello se ubica en una posición de autoevaluador. Así se refleja en la siguiente canción que *da cuenta del dolor de una partida*, y deja al descubierto el arrepentimiento de un hijo que se autorreprocha no haber expresado su amor de hijo:

*Solo Dios sabe el dolor de una partida,
Cuando se quiere y se adora con el alma*

(...)

*Es muy triste perder un ser querido
Que nos deja un vacío tan profundo
Da tristeza saber que no le dije
Que la amaba como a nadie en el mundo
Que la amaba como a nadie en el mundo.*
(Canción: *El dolor de una partida*; intérprete: Jhonny Rivera)

La voz femenina también hace su incursión en la canción del despecho, un espacio dominado por la voz masculina. *Empecemos de cero* es una canción dialogada en la que subyace una acción teatral centrada en la reconciliación de una pareja que se había alejado por enfrentamientos mutuos y que reconoce la necesidad de superarlos por el sentimiento que los une:

Hombre:

Hola linda, como estás, me alegra tanto verte

No sé cómo decirte qué tonto fui al perderte

Como ha pasado el tiempo, quizá ya me olvidaste

Pero yo no he podido, amor vuelve a aceptarme

Mujer:

Aunque el tiempo ha pasado y dejamos de vernos

Yo siento aquí a mi lado tus caricias tus besos

Nunca he sido feliz, tu ausencia me ha marcado

Intenté enamorarme y todo me ha fallado.

(Canción: *Empecemos de cero*; intérpretes: Jhonny Rivera y Lady Yuliana)

Ahora, observemos cómo se dignifica la imagen de una mujer, a quien se exalta por sus valores y calidad espiritual. Su desamor se trata de forma mesurada y suave, de tal forma que se crea una atmósfera propicia para el diálogo para comprender y encontrarle valor al sufrimiento del hombre:

*Quiero cerrar este capítulo en mi vida
Te di mi amor y a cambio recibí tristezas*

*No soy de piedra y si ahora lloro no me hace menos hombre
Con llanto el tiempo sé que borrará tu nombre
La absurda historia pronto llegará al final.
No, no voy a morir, algún día vuelvo a ser feliz te lo aseguro (...)*
(Canción: *No voy a morir*; intérprete: Pipe Bueno)

Observamos que la intención comunicativa de estas canciones se orienta a una especie de reivindicación de la mujer buena y mala. Estos estereotipos son los que se presentan en la canción anterior, *No voy a morir*, y en la que sigue, *Me enamoré*.

*Creo que al fin encontré la razón para vivir,
La paz para mi alma, ahora sí tengo el valor
Para enfrentarme al amor sin temor a que haga daño
Porque es tan triste el querer cuando todo tú lo das
Pero no es correspondido, encontré lo que anhelaba*

Yo la amo ella me ama, está hecha para mí (...)
(Canción: *Me enamoré*; intérprete: Pipe Bueno)

Estas canciones laudatorias que divagan entre ausencias, reconciliaciones, nostalgias, finezas, desilusiones y tristezas corresponden a una posible transición de cosmovisiones y a cierto refinamiento de aquellas culturas populares que se asoman a las nuevas dinámicas provenientes de las culturas "glocales". Se acude a súplicas, a frases cálidas y conmovedoras que incitan a la construcción simbólica de la mujer.

Esta semblanza puede tener diversas explicaciones, entre otras pueden ser: la toma de conciencia de un comportamiento machista que otrora era asunto de prestigio y ahora es de descrédito; el paso de la violencia física y verbal a una violencia simbólica (basada en la religión y la ideología) que por su sutileza asegura la dominación y legitima la oposición entre lo masculino y lo femenino. Según Bourdieu (1998), esta oposición se inscribe en dos hábitos: los comportamientos corporales y los esquemas perceptivos:

Las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que "crea" de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre (p. 49).

La naturalización de una estructura social basada en la dominación es la que genera una especie de letargo que no permite asumir un pensamiento emancipatorio. En las canciones analizadas, la violencia simbólica está implícita, porque es construida por una estructura dominante, cuyos mecanismos intramentales se basan en percepciones y acciones.

CONCLUSIONES

Las canciones de despecho son expresiones de la cultura popular campesina en Colombia y su contenido temático muestra una imbricación y continuidad de los valores

tradicionales derivados de la influencia religiosa, familiar y social. Aunque para algunos las imágenes culturales provenientes de los grupos marginales sean engañosas, a nuestro modo de ver la música popular puede proporcionar información sobre una perspectiva del mundo y desde allí podemos apreciar su complejidad y el conjunto de significados compartidos.

Un mundo simbólico controvertido se ha venido construyendo en la producción musical y específicamente en la música ranchera y de despecho, por la manera como se abordan las relaciones de género basadas en afectos y situaciones pasionales. La canción de despecho adquiere tal dimensión social que logra una concienciación de los destinatarios del mensaje, estableciéndose una actitud dialógica entre los interlocutores, quienes se identifican con las mismas formas de vivir y expresar sus sentimientos, dolores, angustias y alegrías.

Es necesario llamar la atención sobre la necesidad de iniciar una lucha crítica alrededor de los estereotipos de género que subyacen en la música popular y la necesidad de transgredir el orden social imperante. Además, se infiere la necesidad de adoptar modelos y relaciones sociales que movilizan voces de inconformidad, decepción, exclusión o lucha permanente por lograr ser aceptado.

La orientación perlocutiva de la canción de despecho es fundamental, ya que su enunciación representa la voz del colectivo donde también está presente el destinatario. Esta tendencia a generar una reacción en el destinatario supone la búsqueda de una toma de conciencia, un cambio en este y en el oponente, por ello logra un estrecho vínculo entre el intérprete y el enunciador.

Aunque existen diferencias importantes entre la música ranchera y de mariachi relacionadas con la manera de abordar ciertas temáticas, son evidentes semejanzas como la fuerza perlocutiva, es decir, el propósito de provocar un cambio de comportamiento en el interlocutor.

La capacidad dialógica que logran los participantes en la producción y escenificación musical permite construir sistemas de referencia donde el tercero u oponente se constituye en el culpable del despecho y un representante ideológico u obstáculo hacia el cual se dirige la enunciación.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo XXI.
- Bermúdez, E. (2004). *Del tequila al aguardiente*. Horas. Tiempo Cultural.3, 38-42.
- Bourdieu, P. (1998/2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Castro, R. (2000). *Colombia y México más cerca que distantes*. Bogotá: Claro de Luna.
- Jáuregui, J. (2008). *Immo Pectore. Apostillas a El mariachi*. Recuperado de http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/dossier3.pdf
- Jáuregui, J. (2007). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus.
- Galeano, M. E. (2009). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín: Universidad Eafit.
- Gutiérrez, Y. (2014). *Concepciones y prácticas sobre la oralidad en la educación media colombiana*. Colección Tesis Doctoral. Doctorado en Educación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Martínez, M. C. (2001). La dinámica enunciativa: la argumentación en la enunciación. En *Aprendizaje de la argumentación razonada*, volumen 3. Cátedra UNESCO para la

- Lectura y la Escritura en América latina. Cali: Editorial Artes Gráficas y Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Muñoz, E. L. (2008). La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta la verdad del cuerpo. En: Huellas, revista de la Universidad del Norte, 67 (68), pp. 26-36.
- Romero, C. (2009). *Colombia siglo XX: una historia a ritmo de ranchera*. (Trabajo de grado para optar al título de comunicador social). Departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis185.pdf>
- Vila, P. (2000). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en Mabel Piccini, Ana Rosas y Graciela Schmilchuk (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, CNCA/ INBA/CENIDIAP/ Ediciones Casa Juan Pablos, México, pp. 331-369
- Zuleta, E. (2010). *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Hombre Nuevo Editores.