

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

### TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**PRESENTA  
RAÚL REYES AGUILAR**

#### TÍTULO

*El tríptico de la vida: el alcohol, el amor  
y la mujer en las canciones  
de José Alfredo Jiménez*

**DIRECTOR: Dra. Eugenia Revueltas Acevedo**

México, D.F., 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Raúl y Rosalía, a y hermanos, Adrián y Monserrat,  
con todo mi amor y cariño.

Agradecimientos a la Dra. Eugenia Revueltas  
por dirigir esta loca tesis.

A la Dra. Dolores Bravo y a la maestra Carmen Galindo  
por participar en el jurado.

al Dr. Enrique Flores  
y al Dr. Eduardo Serrato por sus consejos.

# ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>II. LITERATURA POPULAR</b>	<b>7</b>
<b>1. Lo popular y Lo folklórico</b>	<b>8</b>
<b>2. La poesía culta vs La poesía popular</b>	<b>9</b>
<b>3. La música ranchera</b>	<b>13</b>
<b>III. CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>15</b>
<b>1. La Búsqueda</b>	<b>16</b>
<b>2. La Génesis</b>	<b>17</b>
<b>3. El Cine y La Radio</b>	<b>20</b>
<b>3.1 <i>El Cine</i></b>	<b>21</b>
<b>3.2 <i>La Radio</i></b>	<b>24</b>
<b>4. El Bolero Ranchero o El Hibridismo</b>	<b>26</b>
<b>5. El Fin de la Música Ranchera</b>	<b>28</b>
<b>IV. EL HIJO DEL PUEBLO</b>	<b>30</b>
<b>V. JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ</b>	<b>36</b>
<b>1. Tabla de versificación</b>	<b>41</b>
<b>2. Clasificación de canciones</b>	<b>43</b>

<b>VI. LA MUJER</b>	<b>44</b>
<b>1. La mujer inalcanzable</b>	<b>45</b>
<b>2. La mujer terrestre</b>	<b>53</b>
<b>VII. EL AMOR</b>	<b>61</b>
<b>1. El amor se inicia</b>	<b>62</b>
<b>2. El amor correspondido</b>	<b>67</b>
<b>2.1 <i>Los amantes juntos</i></b>	<b>68</b>
<b>2.2 <i>Los amantes separados</i></b>	<b>76</b>
<b>3. El amor se termina</b>	<b>85</b>
<b>VIII. EL ALCOHOL</b>	<b>103</b>
<b>IX. CONCLUSIONES</b>	<b>122</b>
<b>X.APÉNDICE DE CANCIONES</b>	<b>126</b>
<b>XI.BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>128</b>

# INTRODUCCIÓN

**T**ildadas las canciones de José Alfredo Jiménez (1926-1973) de música para borrachos (¿y por qué no!), la lírica del guanajuatense es un claro ejemplo de que a veces lo que se ha denominado popular alcanza una valía artística y social. A más de 30 años de la muerte de José Alfredo, nadie puede negar la inmersión de su figura en la vida cultural de México, como también la valoración artística de la que hoy es sujeta su producción musical.

La primera pregunta que salta al escuchar que alguien se atreverá a realizar un estudio académico sobre las canciones de José Alfredo Jiménez es sin vacilación: “¿Por qué hacerlo de él, si existen escritores con una obra mucho más compleja, complicada?” Inmediatamente surgirían una infinidad de respuestas, que si bien aludirían a despejar la duda del porqué, no tendrían el sustento necesario o carecerían de argumentos válidos que satisfagan tal cuestionamiento, como por ejemplo, se puede decir que José Alfredo es el mejor cantautor de música ranchera o que a pesar de los años aún siguen vigentes sus canciones (¿y eso qué?), pero de igual manera existirían quienes lo refutarían con la ya típica disquisición: es música para borrachos. Nadie negaría que ambas visiones tienen un poco de verdad, pero sí mucho de ignorancia.

Más allá de si es o no es música para borrachos debemos detenernos un momento, reflexionar y preguntarnos por qué la figura de José Alfredo Jiménez ha trascendido el campo musical para instalarse en el panorama de icono de la cultura (¿popular?) mexicana, no es gratuito que muchas de sus composiciones han enmarcado de una manera muy fuerte la idiosincrasia del mexicano y la mexicanidad por quienes lo escuchan. Basta oír unas cuantas canciones de su vasto repertorio, como la celeberrima de “El rey” o “Ella” o “Camino de

Guanajuato”, que se han transformado casi en himnos no oficiales, y que reafirman lo anteriormente dicho.

No sé en qué momento, ni pretendo averiguarlo, la figura de José Alfredo se propagó por todos los estratos sociales y culturales de México y del extranjero, llegando a ser considerado un poeta, un poeta popular. Pero en fin; lo que me propongo hacer a lo largo de este trabajo es la de emprender la tarea, nada sencilla, de analizar tres tópicos que constantemente se repiten en las canciones de José Alfredo: el amor, la mujer y el alcohol. Por obvias razones no tomaré el repertorio completo de sus composiciones, excluyendo (para mi desgracia) muchas de sus creaciones más conocidas.

# LA LITERATURA POPULAR

La cultura (en el sentido amplio de la palabra) de un pueblo es lo que lo hace único, lo que lo distingue del resto, pues en ella se muestra, se descubre y se ve reflejado. Así, pues, existen varios campos en los que esta idiosincrasia se puede vislumbrar: bailes, vestimenta, comida, literatura o habla.

En la literatura (como en todos los demás), lo culto como lo popular posee la misma importancia para moldear ciertas características específicas de una región. Asimismo, se recalca que la literatura culta y la literatura popular han convivido eternamente ya que “ninguno de los mundos existe independiente del otro; a lo largo de los siglos se van produciendo entre ellos, en ambas direcciones, influencias, mezclas, sincretismos de muy diversos índoles” (FRENK, 2006: 20). Pero no es sino hasta el siglo XVI cuando una dignificación de lo popular surge en España, una recuperación de lo natural y lo primitivo: canciones, refranes, romances, etc. Si no fuera así ¿cómo se puede explicar que los romances o los villancicos, producto de la plebe, se hayan colado hasta llegar a las manos de poetas como Lope de Vega, Sor Juana o el culterano Luis de Góngora? Este fenómeno literario (y etnocultural si es que lo queremos ver así) no es gratuito, sucede por algo; pues son las bases para la formación de un arraigo cultural.

Debemos deducir que una cosa es la literatura docta y otra la popular; cada una tiene su espacio en el pueblo, cada una tiene su propio lenguaje, ninguna sustituye o sustituirá a la otra, se complementan, son hijas de una misma madre, hermanas, pero inclusive dentro de ellas mismas también hay subdivisiones.



## LO POPULAR Y LO FOLCLÓRICO

En este punto debemos detenemos porque surge una nueva problemática: la de diferenciar entre lo popular y lo folclórico; que si bien existe una correlación bastante filial y estrecha entre ambas y con apenas una línea divisible, no es bueno confundir o usar estos términos como sinónimos. Aunque para algunos, uno se desprende de otro, creo que para mi fin la siguiente definición es adecuada: “El folklore expresa la idea de saber (*lore*) y de pueblo (*folk*)” (DIAZ ROIG, 1976: 1), es decir, se refiere a los usos y costumbres de toda una región o comunidad. Así, pues, el mole o ciertos atuendos forman solamente una parte de un enorme mosaico del folclor mexicano. ¿Pero respecto a lo literario? Ya se ha establecido que el folklore es una tradición; pero, en cambio, no todas las tradiciones son hechos u orígenes del folclor, con ello no quiero decir que dicha “tradición” esté descartada para formar parte del folklore en un futuro próximo o lejano, pues luego puede insertarse en él, ya que “la existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado” (JAKOBSON, 1986: 9). Ejemplo: el corrido de la Revolución mexicana, en un principio, nacido para relatar los sucesos acontecidos durante las batallas de dicha época, no emerge del folklore como tal, sin embargo, con el discurrir del tiempo se ha insertado ya como parte del folclor y de la literatura popular del país.<sup>1</sup> Es innegable no pensar que “en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad. Por su puesto, una de las funciones de la forma puede ser remplazada por otra. Mas apenas una forma queda sin función, se extingue del folklore” (JAKOBSON, 1986:10).

---

<sup>1</sup> Se le ha adjudicado al corrido una historia derivada del romance español; el mexicano y especialista en este tema Vicente T. Mendoza así lo ha planteado, pero Celedonio Serrano argumenta lo contrario en *El corrido mexicano no deriva del romance español*.

Otra diferencia sustancial entre lo popular y lo folclórico es que mientras aquél puede tener una autoría; éste, no, ya que es una creación para la socialización de una colectividad, como lo son los cantos rituales en los que la participación del pueblo es primordial, o los cuentos o refranes en los que subyacen un exhorto a la comunidad, y que con el paso del tiempo se permean de la aportación de todo el pueblo, de ahí que ciertos relatos tengan variantes estructurales aunque su fin sea el mismo; mientras que lo popular, por su parte, es un hecho de lengua al conocerse como creación de un autor y por eso mismo es un producto subjetivo y delimitado en un principio a una determinada región, aunque ello no impide que pueda llegar a tener arraigo incluso más allá de su propio círculo. Mas todo lo anterior no impide que la “literatura folklórica se inscriba en la llamada literatura popular” (DIAZ ROIG, 1976: 3), que es donde se reúnen todas aquellas creaciones brotadas del pueblo.

Pero debemos destacar que tanto el folclore literario como la literatura popular se transmiten principalmente por vía oral (o por lo menos en los siglos anteriores), a través de la vía de la práctica cotidiana, aunque tampoco se puede negar que exista una transmisión mediante textos escritos que dejen huella de este saber.

## **LA POESÍA CULTA VS LA POESÍA POPULAR**

Creo que no sería nada difícil entender estos dos polos. La poesía culta es aquella cuyo origen está (o por lo general se halla) en las esferas altas de la cultura: escritores, poetas con un amplio conocimiento, un saber que tras años han alimentado; y poseen las bases para entabrar juicios sobre aspectos literarios. Cabalmente sus obras son la aglomeración de sus vastos conocimientos que pueden llegar a renovar la poética o la forma de hacer poesía, como en algún tiempo lo hizo Garcilaso de la Vega o Rubén Darío.

Por su parte la poesía popular, cuyo origen por lo general es anónimo y ancestral y se transmite como una herencia, tiene otra vertiente muy distinta a la de la poesía culta. Pero la complejidad de la poesía popular no subyace en tal distinción, sino que es “complejidad, ante todo, porque no se trata de un fenómeno homogéneo, que se pudiera deslindar; definir y caracterizar de una vez por todas [...] sabemos que no existe la poesía popular [...], sino una poesía popular de tal o cual área geográfica y de tal o cual época (FRENK, 2006:147) ¿Cómo es esto? Que no acaso el Romancero viejo era producto netamente popular, pero con el Romancero nuevo se transformó en otra manera para hacer poesía por parte de los poetas cultos, en este sentido pierde su nombre de “popular”, adquiere “prestigio”, al adquirirlo, no es que lo renueven, más bien lo reviven, “sube de categoría” socialmente entre la elite que quizás en otro tiempo lo desdeñó, tal vez, porque no encontraba lo artístico en él, sin embargo ya poseía un reconocimiento y una aceptación por parte del pueblo que creó un lenguaje propio para expresar su acontecer:

Secaronme los pesares  
el alma y el corazón  
que no pueden llorar, non  
¡Ay!, luna que reluces,  
toda la noche me alumbras.  
¡Ay! Luna tan bella  
alúmbresme la sierra  
por do vaya y venga  
toda la noche me alumbre.

(Frenk: 2006, 126)

Los versos creados por el pueblo vienen a ocupar un espacio vacante o vacío al que la poesía culta no entra, ya sea porque no quiere o no puede introducirse en él debido a que es un mundo que le es ajeno, misterioso y extraño.

¿Qué pasa, pues, con las canciones de hoy? Ellas son la resaca de ese saber popular, como lo fue el Romance en los siglos anteriores hoy lo son las canciones, pero las canciones como las entendemos hoy distan mucho de los cantos de la antigüedad, pero aun así:

Las canciones son una parte importante del folclor literario: constituyen la más vieja manera de expresar los sentimientos tanto del charro, como del ranchero, el campesino, el obrero habitante de las ciudades, o de quien sea. Se canta a la vida, al amor, de pena, de nostalgia, de despecho: y a veces se canta, simplemente, por cantar (PÉREZ MARTINEZ, 2003: 16)

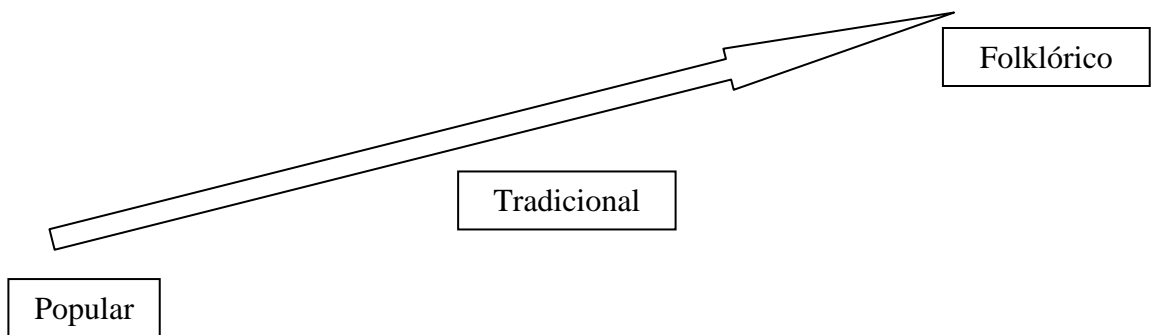
Aquí yace una nueva encrucijada la de saber la distinción entre canción popular, canción tradicional y canción folklórica. Sin embargo, tal cuestión no es tan complicada como pareciera.

Tanto la canción como la poesía pueden tener las designaciones anteriormente nombradas. Empecemos por la primera. Una canción ya sea de autoría o no puede ser popular (del latín *populis*, cuyo significado es pueblo) porque todo el pueblo o la mayoría la canta, pero también puede ser popular porque “es invención reciente, y como novedad hay que aprenderla y repetirla. [...] La boga de este canto dura poco, el gusto de las clases que primero lo han propagado, necesita mudar de moda a menudo, y un canto nuevo hace caer en descrédito al anterior” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968: 45). Ahora sigue lo tradicional, se considera así ya que “es considerado patrimonio común [...] el canto sigue estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968: 45). La popular es efímero mientras que lo tradicional es algo que se hereda, por consecuencia, es constante. ¿Pero lo tradicional también

es popular? Claro, no en un sentido comercial, sino porque mucha gente conoce y canta ésta o aquella canción. Ciertamente lo tradicional tuvo que tener un origen popular, ya que “...*la tradición* no es simple transmisión, [...] no es mera <<aceptación >>de un canto por el público (popularidad), sino lleva implícita <<la asimilación>> del mismo por el pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes (tradicionalidad)” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968: 45). Lo tradicional termina por convertirse en una especie de “canon”, un ejemplo de esto es El corrido, que nace como popular, pero trasciende y se convierte en una manera de cómo hacer canciones, se respeta su forma y estructura, ya que de no hacerlo se alejaría de la tradición. Finalmente nos queda lo folklórico:

“Lo folklórico es un modo de poetizar, más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al ‘saber’ de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglo” (FRENK, 1975: XXII)

Se puede decir que lo folklórico es el punto más alto al que puede aspirar no sólo una canción, sino cualquier producto que pretenda quedarse en la memoria y en el gusto de un pueblo. La siguiente imagen resume todo lo anterior.



Las canciones, quizás primordialmente las rancheras, poseen un arraigo muy profundo en el mexicano. “La canción ranchera convoca a la desesperanza y queja, reflejos de la melancolía prefabricada, reflejos que por superficiales y anecdóticos que parezcan, obtienen su profundidad

de la ausencia de las sensaciones matizadas y complejas” (MONSIVAÍS, 1993: 94). ¿Por qué un género tan propenso a la desdicha ha tenido esa fuerza?

## LA MÚSICA RANCHERA

Nuestras canciones más populares contienen lamentaciones tan claras y expresivas: “¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!, ¡canta y no llores! Porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones...”, o “no tengo trono ni reina ni nadie que me comprenda pero sigo siendo el rey”. De todo el vasto mosaico musical que posee nuestro país, la canción ranchera es el estandarte por excelencia de la música tradicional de México, este género se ha transformado en nuestra carta de presentación, tal vez por eso mismo cuesta entender por qué una música tan derrotista encuentra tanta aceptación en el pueblo mexicano.

Así como la historia de México está llena de héroes caídos en desgracia, la música ranchera yace en labios de antihéroes que alaban a aquellos hombres derrotados de nuestra historia “y como Cuauhtémoc cuando estoy sufriendo/ antes que rajarme me aguanto y me río”, “*Descendiente de Cuauhtémoc soy borracho y trovador...*”, pero esto no es fortuito pues están cantadas por aquellos y para aquellos que a sabiendas de un triunfo ya negado de antemano prefieren el estoicismo en medio de la derrota. Sin embargo, el consuelo del que intentan asirse es un consuelo vano, que inconscientemente sabemos que no nos reparará el alma en pena, sino que es una especie de bálsamo que sólo alivia (por instantes) nuestras cuitas, y aun con toda la desesperación y la tristeza que a menudo nos llevan a interpretar las canciones rancheras persiste el gozo de oír y gritar a los cuatro vientos (todo oculto tras la máscara de la presunción, que no es más que de la negación) nuestra valentía. La música ranchera posee una fuerza muy poderosa sobre nosotros. Cantamos las letras con un grito regocijado, casi místico. Quizás ahí está la

respuesta de por qué la música ranchera fue escogida para ser la bandera de México, ya que el mexicano “asocia su concepto de hombría con el de nacionalidad, creando el error de que la valentía es la nota peculiar del mexicano” (RAMOS, 2011: 57)

Las ínfulas de las que se blasona el mexicano no son ínfulas envueltas en un engreimiento jactancioso que busca la aceptación y reconocimiento de los demás, sino al contrario “mientras las manifestaciones de valentía y de fuerza son mayores, mayor es la debilidad que se quiere cubrir” (RAMOS, 2011:56) “*Yo soy mexicano, por suerte mía, la vida ha querido que por todas partes se me reconozca por mi valentía*” o “*...si me han de matar mañana/ que me maten de una vez*”

La música ranchera apela a esa dualidad del mexicano; las dolencias encuentran un nicho en este género musical en el que se bifurcan el valor y el triunfo con el fracaso y el dolor.

Por otra parte el machismo que tanto se le ha atribuido al género musical ranchero se desprende de una constante: de un siempre estar a la defensiva: El miedo a revelar su vulnerabilidad que cada cierto tiempo pueda manifestarse. Por eso mismo muchas canciones pregonan en demasía la bravura y el nacionalismo. La vulnerabilidad contiene semánticamente una idea de inferioridad lo que significaría una subordinación y este sentimiento de inferioridad lo lleva a buscar una protección. “*Es como un náufrago que se agita en la nada y descubre de improviso un tabla de salvación: la virilidad*” (RAMOS, 2011:54)

# CONTEXTO HISTÓRICO

**E**l inicio tan convulso del siglo XX sumado con el desastre en el que quedó el país tras las gestas revolucionarias afectó de manera considerable, no sólo política sino también intelectualmente, a México. Uno de los tantos quehaceres del gobierno postrevolucionario fue arreglar estos males. Muchos de los paradigmas que se forjaron en el discurrir del porfiriato se destruyeron o se reelaboraron; entre estos paradigmas se hallaba: *¿Cómo somos los mexicanos?* Si bien esta interrogante ya se había planteado durante y antes de la dictadura de Porfirio Díaz, la respuesta se inclinaba más hacia el ámbito político que hacia el cultural. “Toda la historia de México desde la colonia hasta la revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismo, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese” (PAZ, 2008:179)

Los intelectuales del siglo XIX buscaban la esencia de lo netamente mexicano para reconocerse, pero también para refutar y distanciarse de lo español, y en el Porfiriato más bien fue, como todo en esa época, un afrancesamiento de lo netamente mexicano para entrar en la afanosa modernidad que el siglo XX pedía. Sin embargo, cabe destacar que durante esta última etapa de nuestra historia (la *Belle Époque*) “la paz porfiriana también dio pie para que la música popular encontrara mayor cauce en su siempre viva creatividad regional, respondiendo a muchos estímulos externos y más a las antiguas vertientes locales mestizos y criollos” (PEREZ MONFORT, 1977: 92). En los años venideros (postrevolucionarios), era políticamente fundamental para el gobierno en turno la restauración de toda la concepción que se tenía de México. Como dice Octavio Paz:



La Revolución fue un descubrimiento de nosotros mismos y un regreso a los orígenes, primero; luego una búsqueda y una tentativa de síntesis, abortada varias veces; incapaz de asimilar nuestra tradición, y ofrecernos un nuevo proyecto salvador, finalmente fue un compromiso (PAZ, 2008: 181)

Esa vuelta al origen está muy ligada a lo popular, ya que lo popular se percibía como una variante de lo nacional y esto era lo único que realmente podía mostrar la esencia de lo mexicano. De ahí, pues, que los artistas impregnaran sus creaciones con alusiones de lo popular, como los músicos de orquesta: Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, a la par que escribían sus obras “cultas” también comenzaron a identificarse o agregarle a sus creaciones matices de la música popular; o los muralistas mexicanos, cuyas obras presentaban un mundo indígena con toda su cultura y tradiciones y de igual forma lo hacían con el campesino o el revolucionario. Tampoco es coincidencia que aparezca por aquellos años el primer gran estudio sobre el mexicano del siglo XX, Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura mexicana* (1934) se aproxima a los complejos psicológicos que nos aquejan... Por primera vez tanto en el campo cultural como político una búsqueda de lo mexicano se planteaba ya como algo importante y elemental. Por su puesto, el fin que buscaban los políticos y los intelectuales era completamente diferente.

## **LA BÚSQUEDA**

En un país multicultural y heterogéneo musicalmente hablando, ya que el contraste es muy radical entre la música del norte, la de las costas y la del centro, se complicó la búsqueda de un estandarte de lo mexicano, esta diversidad tan extensa de musicalidad tanto en las promociones oficiales como en la de los creadores populares fue el principal obstáculo para hallar “la música nacional”; dicha diversidad quedó plasmada en el centenario de la conmemoración de la

Independencia, el 16 de septiembre de 1924, en el Bosque de Chapultepec. Fue allí cuando los estandartes comienzan difusamente a vislumbrarse: el Charro y la China poblana. Si bien fue muy claro asociar la imagen del Charro para el hombre (símbolo de bravía y virilidad), para la mujer no fue muy sencilla, ya que a la par de la China también existía la Tehuana (otro ícono, pero en menor medida, de la mujer mexicana), finalmente ya todos sabemos el resultado final de la ganadora. Se puede decir que el Charro es la manifestación de la parte occidental del país; mientras que la China, la parte oriental, y estas dos figuras están unidas por el celeberrimo “Jarabe tapatío”, ya que la melodía también es fundamental para la conformación de la imagen de lo mexicano.

Hoy como sabemos, el mariachi (muy ligado a la música ranchera) es la estampa de México en el extranjero. “Gracias a la combinación del nacionalismo cultural postrevolucionario con el desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación, la música de mariachi logró correr a la par de la construcción de los valores populares nacionales” (PEREZ MONTFORT, 2000: 129), valores que reivindicaban afanosamente las autoridades políticas y culturales.

## **LA GÉNESIS**

La canción campirana creada en el siglo XIX quedó sumida en el olvido gracias a la preponderancia del afrancesamiento de la etapa porfiriana, sin embargo, tuvo una revitalización en inicios del siglo XX, es decir, en las postrimerías de la dictadura y en los primeros años después de la Revolución; datan de este tiempo las canciones del estilo de *Canción mixteca* (1916) de José López Álvarez, *La pajarera*, *El desterrado* (1917) y *La borrachita* (1918) de “Tata Nacho”, cabe destacar que la mayoría de estas canciones fueron elaboradas por músicos con una preparación académica.

Estas composiciones musicales “vinieron a reafirmar el naciente género de recreación ranchera. [...] En los años veinte, el género conocido como 'canción ranchera' estaba muy distante del estilo inseparable del mariachi que ahora se le conoce.”(MORENO RIVAS, 1979: 184). La música ranchera como la conocemos actualmente es un género musical con un camino muy sinuoso. “Los grupos autóctonos de músicos fueron conocidos en Jalisco desde el siglo pasado (1800) con el nombre de *mariachi*” (MORENO RIVAS, 1979: 182) y entre cuyo repertorio musical se hallaba desde corridos, huapangos, sones y hasta valeses. Pero no fue sino en las primeras décadas del siglo XX que se dieron a conocer como autóctono del estado de Jalisco en la capital de México.<sup>2</sup> Aunque muy ligado con el estado de Jalisco, también debemos resaltar que el mariachi está emparentado con los estados de Querétaro, Guanajuato, Michoacán y Aguascalientes (la zona del Bajío del país), en donde los instrumentos característicos eran los violines, arpa, vihuela, tololoche y tambora. Pero no fue sino hasta mediados del siglo XX (1940-1950) cuando se establece el repertorio de instrumentos indispensables del mariachi, desaparecen unos y se agregan otros: violines, tololoche, guitarra y trompetas, la incursión de este último instrumento forja la imagen del mariachi ciudadano, alejado completamente del campirano, al menos en la estética, ya que los temas musicales siguen siendo aún los mismos, pero con ciertas salvedades. El mariachi de cuerdas se podría entender como música de cámara, mientras que el mariachi ciudadano es una orquesta, pues con la incursión de la trompeta el número de integrantes y, por ende, de instrumentos se multiplican.

---

<sup>2</sup> El origen del vocablo *mariachi*, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, proviene de una palabra de origen francés (*mariage*, matrimonio); y muchos especialistas aceptan este origen, así, pues, la historia cuenta que los grupos musicales de Jalisco tocaban en las bodas de personajes franceses y por correlación también a los músicos se les denominó así, aunque existen algunos “nacionalistas” que afirman como un regionalismo del estado de Jalisco o hasta topónimo de la zona de Cocula la palabra mariachi. (Véase *Origen e Historia del Mariachi*, de Hermes Rafael).

Otra característica axial es la vestimenta. “El atuendo lo habían tomado de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, y ésta a su vez lo había copiado del cuerpo de porfiristas”. (PEREZ MONTFORT, 2000:131), cabría decir que también este modo de vestir estaba muy ligado a la figura de hacendados, es decir, una figura de autoridad. Estas dos vertientes se unen para la metamorfosis de lo que hoy se conoce como mariachi.

La incursión de la música ranchera en la ciudad está a la par del bolero, ambas aristas de la música popular entran en una zona (la capital del país) en la que convive todo lo político, cultural y social, lo que hace que las dos músicas tengan bastantes seguidores. Se puede afirmar que mientras el bolero es una música netamente urbana y de la sociedad “media” de aquel entonces, lo ranchero es lo rural, cuya estampa es la del estrato social medio-bajo y de la inmigración provinciana hacia la ciudad.

En los años treinta comienza a sonar y nace la música ranchera como tal, cuya manifestación musical es la del jolgorio, lo campirano, lo bucólico, y acaso la de la nostalgia por el terruño lejano “...*Allá en rancho grande, allá donde vivía*”, pero también es, lo más primordial, el tono bravío y nacionalista: “*palabra de macho que no hay otra tierra más linda/ y más brava que la tierra mía./ Yo soy mexicano, y a orgullo lo tengo,/ nací despreciando la vida y la muerte*”<sup>3</sup>. En este periodo coexisten muchos autores, cuyas composiciones aluden al machismo y al nacionalismo exacerbado, cabe destacar: “Yo soy mexicano” y “México lindo y querido” autoría esta última de Chucho Monge (canción ya insigne del país), pero quienes acaparan el campo son Manuel Esperón (primo de “Tata Nacho”) y Ernesto Cortázar. El binomio de Esperón-Cortázar escribe canciones como, la ya mencionada, “Yo soy mexicano”, “Me he de comer esa tuna”,

---

<sup>3</sup> Si bien la música ranchera se acompañaba con mariachi, existe una gran diferencia entre el conjunto de mariachi que tocaba con trompeta y el que no; el primero era el estilo bravío, mientras que el otro, sólo con cuerdas y guitarras, era el sentimental o de queja.

“Esos altos de Jalisco” o “Ay, Jalisco no te rajes”. Aunque la canción es muy popular entre la gente y los intérpretes son vastos todavía nadie se erige y ni se proclama como el estandarte de la música ranchera.

Es precisamente en aquel tiempo cuando la figura de Lucha Reyes marca el surgimiento de la interpretación femenina (años después esta tradición se continuará, y con muy buena representación, con mujeres como: Lola Beltrán, Lucha Villa, Queta Jiménez “La Prieta Linda”, Flor Silvestre, Amalia Mendoza, Chavela Vargas, entre otras). Pronto Lucha Reyes simboliza a la mujer fuerte, con arrestos, que no se intimida, sumado todo esto con su timbre de voz, una voz desgarrada y “aguardientosa” impregnarán a su interpretación un toque característico de la mujer bravía, bebedora y temperamental, alejada, y por mucho, de los estándares de la dulce y sumisa rancherita abnegada y enamorada del macho mexicano; todo esto, a la postre, la convertirá en la primera gran figura de la música ranchera. Por fin el género ranchero tiene a su representante, irónicamente no es un hombre, sin embargo, el tiempo se encargará de arreglar tal cuestión.

## **EL CINE Y LA RADIO**

Aunque la música ranchera ya poseía un gran público fiel de seguidores por oír el género musical ranchero, el maridaje de cine-radio fue el que realmente acentuó (para nuestro infortunio o buena suerte) los cánones del mariachi y del charro, es decir, el cine y la radio estructuran la imagen del charro, del mariachi y, asimismo, del modo de cómo es la música ranchera, esto conformó, en el imaginario colectivo de toda la nación y en el del extranjero, una idealización del México provinciano.

## *El cine*

Pasado los años experimentales del cine silente y con la llegada del sonido, las propuestas cinematográficas cambian radicalmente y se abre una nueva forma de hacer cine. El cine de los años treinta descubre al charro cantante y lo exporta, al igual que el indio, estas dos figuras y acaso arquetipos de nuestra cinematografía de ese tiempo son cruciales para la llamada *Época de oro del cine mexicano*. En el charro, está la asimilación de la imagen del mexicano para la primera mitad siglo XX, en él ya no se vislumbra ninguna resaca *gachupina*, por fin la idea que por años interrogaba al pueblo mexicano de principios de siglo se ha concretado; mientras que en el indio hay una reivindicación de las etnias del pasado esplendoroso, anterior al arribo del mundo hispano, es claro que aún (como lo es en la actualidad) no existe una reconciliación total entre nuestro pasado español e indígena.

*Allá en el rancho grande* (1936), que para muchos críticos de cine marca la inauguración de la *Época de oro del cine mexicano*, es un éxito en el extranjero, la película abre la puerta de un género explotado por la cinematografía mexicana hasta el cansancio: la de la comedia ranchera o el cine ranchero musical. En esta película, Tito Guízar, mucho antes que Jorge Negrete, adopta el mote de charro e impone las pautas que se deben seguir para ser un buen charro. Sin embargo, Jorge Negrete afianza los artilugios sobremanera en el film *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941) en el que aparece cantando la ya mencionada Lucha Reyes. Ya entonces también se permea lentamente que Jalisco es la cuna de la mexicanidad moderna.

Después de *Allá en el rancho grande* las películas de esta temática se multiplicaron. El charro se convierte de pronto en la estampa del mexicano, pero no fue tan fácil esta aceptación, ya que “la mayor consecuencia de la proliferación inicial de los charros fue una saturación del mercado, que durante 1938 creó el rechazo general de la crítica y del público hacia un subgénero que

amenazaba con ser la única oferta del cine mexicano” (GARCÍA, 1997: 15). No todas las películas de comedia ranchera alcanzan un nivel considerable de éxito y de cohesión, hablando cinematográficamente, que les permita subsistir en la memoria del público. A la par de las películas de temática campirana también se desarrollan las películas del mundo indígena y mundo urbano; estas tres son las aristas en las que se acucia el cine nacional. Es interesante mencionar que muchas películas tienen títulos de corridos de la Revolución o canciones ya famosas: *La Valentina* (1938), *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), todas estas protagonizadas por Jorge Negrete; *Jesusita en Chihuahua* (1942), *Si me han de matar mañana* (1946), en éstas participa Pedro Infante.

Por otra parte, tras varias películas de temática campirana Pedro Infante y Jorge Negrete se siguen erigiendo como los charros de las películas. Pedro Infante camina entre los polos; por un lado interpreta a personajes del mundo rural: *Los tres García* (1947) o *Dos tipos de cuidado* (1952), pero también actúa al hombre paupérrimo de la ciudad: *Nosotros los pobres* (1947) o *Pepe el Toro* (1952). Mientras que Jorge Negrete se consagra como el verdadero Charro Mexicano en el resto del mundo.

Paralelamente a Pedro Infante y Jorge Negrete, dos actores tan disímiles entre sí, pero unidos por nuevos fenómeno socioculturales que se están fraguando, llegan a la pantalla: Mario Moreno *Cantinflas* y Germán Valdés *Tin Tan*. El primero prefigura al “pelado” ciudadano de raíces humildes, personaje cuyo origen se debe a la modernidad y a la desigual social que éstas conllevan; hay una ausencia total de lo campirano; *Aquí está el detalle* (1941) construye definitivamente al personaje ladino envuelto entre el México moderno y los quehaceres para sobrevivir y batallar en la metrópoli. Mientras que *Tin Tan* en *El hijo desobediente* (1945) desobedece y confronta la cultura oficial al utilizar un lenguaje extraño, al vestirse de pachuco,

ese ser ambiguo, diría Octavio Paz; personaje que fue duramente criticado por intelectuales, como Vasconcelos, ya que atentaba contra lo netamente mexicano y se veía como una intromisión de lo extranjero en el país, pero a la vez defendido por Novo y Revueltas. El pachuco refleja lo que se está viviendo en el norte del país: la inmigración y el sincretismo del mexicano-estadounidense, además de que con ello señala que México no se limita nomás a la capital del país, un típico centralismo mexicano. Ya que “el cine [de ciudad] retrata ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud [...] tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y la idea del ascenso social” (GARCÍA, 1997:50). Pero dejando de lado las latitudes más distantes y casi olvidadas del país.

Luis Buñuel es otra pieza clave para la muerte del cine ranchero; aunque también dirigió filmes con tema campirano, su mayor logro fue en la temática del mundo urbano. Buñuel asimismo es un punto crucial del cine de temática urbana, que hasta entonces mostraba a los pobres como seres benevolentes y nobles; *Los olvidados* (1950) da una visión desencarnada del fracaso de la modernidad que nadie quiere ver, la parte oscura y sórdida de los seres humanos y de la ciudad y de la pobreza cruel. El cine ranchero poco a poco se desquebraja ya que los gustos van cambiando con una nueva generación que nace en la ciudad.

Para el año de 1960 cuando han desaparecido físicamente Pedro Infante y Jorge Negrete, se puede decir que el género del cine ranchero, como se venía haciendo décadas atrás, ha muerto. “La comedia ranchera deja de tener carácter regional, ya que en cualquier película suelen aparecer juntos el norteño, el charro jalisciense, etc. El cine mexicano pierde su aire provinciano no en provecho de una auténtica universalización sino de un curioso hibridismo.” (GARCÍA RIERA, 1986: 138). Hibridismo que no sólo se nota en las películas sino que también se manifiesta en la música, es decir, el bolero ranchero. Surge una nueva figura: Javier Solís, que es



el sincretismo musical (bolero ranchero) y cinematográfico (charro nacido en la ciudad). En las décadas subsiguientes Antonio Aguilar y Vicente Fernández no son sino el recuerdo del recuerdo de la época aurea del cine de charros.

### *La radio*

En 1923, el presidente Álvaro Obregón autoriza la primera estación radiodifusora del país. Desde entonces la proliferación de la radio se expande velozmente. La mayoría de las estaciones de radio son pequeñas y apenas poseen un corto rango de difusión. La primera gran estación de radio es XEB “La B grande de México” cuya década gloriosa comprende los años de 1930 a 1940. El 18 de de septiembre 1930 se inaugura la XEW con el famoso eslogan “La voz de América Latina desde México”. En estas dos estaciones comienzan a oírse las voces de los cantantes mucho antes que en el cine o bien pasan primero por la radio para llegar después al celuloide; ya que el tránsito de las personalidades con un peso fuerte en el ámbito de la cultura popular es primero por la radio y después al cine, como fue el caso de Lucha Reyes, pero no se limitaba a cantantes solamente, sino también a cómicos, actores, músicos etc.

Ya que la radio era un medio de masas, los dueños se preocuparon por la diversidad del entretenimiento; “XEW se propuso instruir programas con elementos artísticos de valía. Pero ello surgió con procedimientos: uno fue la incorporación de valores ya conocidos [...] otro fue el descubrimiento de nuevos valores” (MEJÍA PRIETO, 1972: 49-50). Este código hizo que pronto acogiera el eslogan de “la familia mexicana”. Entre los nuevos valores estaban el del ser mexicano basado en la imagen y actitudes del charro.

De igual modo la XEB se preocupó por otorgar un repertorio vasto, por sus micrófonos pasan personajes como Joaquín Pardavé, *Cantinflas* o *Piporro* y otros tantos famosos en su tiempo, pero acogidos después por el olvido.

Las radiodifusoras, desde el comienzo, presentan la música del momento: boleros, sones, rancheras; si bien existían otras estaciones anteriormente, la XEW fue la que aglutinó en los años posteriores todos los intérpretes y compositores, lo que antes la XEB, su más cercana competidora, realizó en los años veinte ahora lo hacía la XEW, ambas radiodifusoras “contribuyeron a consolidar algunas nociones de mexicanidad [...], que identifica lo mexicano principalmente con la llamada canción bravía y el mariachi” (PEREZ MONTFORT, 2000: 104)

Ambas radiodifusoras, además de sus programas de música, mostraban la cultura y las tradiciones mexicanas, al mismo tiempo el Estado mandaba al pueblo un mensaje pro cultura pero siguiendo métodos distintos a las estaciones; estos mensajes de patriotismo funcionaban como un promotor turístico de México para los extranjeros. Pero eso no significa que lo hacían con una noble intención, sino que, al contrario, estaban más “preocupados por la dimensión espectacular y por la expresión oropelezca y exagerada. [...] una constante que ha sido la adecuación de dichas tradiciones y costumbres a las necesidades del mercado” (PEREZ MONTFORT, 2000: 103), como sucede hoy en día en la radio y la televisión.

Las ofertas musicales son las que contribuyen para la consolidación de la construcción de las nociones del mexicano. Si el cine fue la imagen; la radio, el sonido. Aquí una acotación: se le atribuye a Emilio Azcárraga Vidaurreta la añadidura de la trompeta en el mariachi porque el timbre del instrumento permitía una señal más fuerte, tal innovación se aprobó y se propagó; ahora tal prescencia instrumental es indiscutible en el mariachi.

Sí, existía una polifonía de música que transmitían las estaciones de radio, eso es innegable, no obstante, preponderaban el bolero y la ranchera. Baste recordar los programas de *La hora íntima* de Agustín Lara o *Serenatas* en los que discurren los exponentes de la música ranchera: Cuco Sánchez, Las hermanas Huerta, Miguel Aceves Mejía.

Para los años cuarenta y cincuenta, el arraigo de la música ranchera ya es total y consumado. “Es innegable la contribución de la publicidad comercial que se hace por la radio al desarrollo económico del país. Asimismo, es indiscutible que tan portentosos y penetrantes los medios daban a servir al programa cultural y educativo de la colectividad” (MEJÍA PRIETO, 1972: 211).

La radio y el cine no sólo fueron el medio para la incrustación del mariachi en la cultura sino también una fuente de ingresos económicos a todas las empresas que estaban circundantes: la cinematográfica, los cines, las empresas de discos, incluso la turística ya que esa cosmovisión de México se quedó muy enraizada en todo el mundo.

## **EL BOLERO RANCHERO O EL HIBRIDISMO**

Sin duda los dos géneros musicales más importantes de la primera mitad del siglo XX en el país fueron el bolero y el ranchero. En 1948 el famoso Trío Los Panchos interrumpe en la escena musical y se convierte en un fenómeno con sus melodías románticas, por otra parte en ese mismo año Pérez Prado aparece con el ritmo del mambo, lo que causa una avalancha de sonidos afro y de una orquesta convencional con instrumentos exóticos. Ahora la música ranchera tenía que pelear con un nuevo adversario. En 1950 nace el bolero ranchero debido a un declive en el gusto del público por la música ranchera tradicional, para algunos es un subgénero del bolero y del ranchero; para otros, un hibridismo “que le tocó el dudoso honor de ser un género creado para su

explotación comercial, y como tal, fue manipulado” (MORENO RIVAS, 1979: 198). Para algunos Rubén Fuentes fue el padre de este género que se inaugura con las canciones “Cien años”, “Qué te pasa corazón”, en la voz de Pedro Infante.

El bolero ranchero es la unión (obvio) de estos dos géneros tan dispares que coexisten en una misma época. El nacimiento del bolero ranchero también se puede entender como un cambio de generación: personas nacidas en la ciudad pero cuyos padres son de la provincia, es decir, la primera descendencia de los inmigrantes, hijos que viven entre la realidad de la ciudad y el recuerdo de los padres por la tierra suya. Éste fue el sincretismo de los dos mundos que se percibía, leve, pero que aún seguiría ahí en los años subsecuentes. Además el bolero ranchero también responde a esa nueva manera de expresar un sentimentalismo *patético* (*pathos*) que se contrapone con la música ranchera tradicional, del charro valiente y *bragao*.

Como fuese, el bolero ranchero vino a revitalizar el género ranchero. Su tono sentimental (recordemos que ya para entonces José Alfredo prorrumpe) da nuevas formas para expresar las emociones, ya no es tan importante las alusiones de lo campirano o de lo regional, con esa ruptura se incrusta en lo urbano, afianzándose en las nuevas personas nacidas en la ciudad.

Si bien Pedro Infante inaugura este nuevo género, Javier Solís es quien lo pule y le da esplendor. Javier Solís, como se ha dicho anteriormente, simboliza todo el hibridismo alrededor de la música ranchera; con su muerte en 1966 el bolero ranchero también termina su época de esplendor, en este pequeño, pero significativo tiempo de vida, la música ranchera toma un segundo aire.

## EL FIN DE LA MÚSICA RANCHERA

Con la aparición de José Alfredo quizás no exista una renovación en lo musical, pero sí en lo que se expresa en las letras. José Alfredo acapara, si no completamente, sí mayoritariamente los reflectores que caen sobre los compositores de la música ranchera, además de que todos los intérpretes de esa época cantan por lo menos dos o tres canciones de él. El público, los intérpretes y las disqueras (por qué no aceptarlo) ven en él un ídolo, un genio musical y una mina de oro, respectivamente. ¿Acaso no Lola Beltrán, Chavela Vargas, Lucha Villa y Amalia Mendoza son quienes, en sus primeras apariciones, se valen de las composiciones de José Alfredo Jiménez para poder despuntar sus carreras?

Por otra parte, también en los años cincuenta y sesenta empieza a conformarse una identidad defecha de hombres y mujeres que viven en la gran ciudad, en los rituales del caos por los que discurren día tras día. Por eso algunos sienten más cercana canciones de la urbanidad. Chava Flores y sus canciones son la pintura del México y del mexicano de un lugar específico: el capitalino o, como se conocería décadas después, *el chilango*. “*Sábado, Distrito Federal./ Desde las diez ya no hay donde parar el coche/ni un ruletero que lo quiera a uno llevar*”, inclusive la crítica a la idiosincrasia del mexicano y al gobierno hace su aparición: “*Mira Bartola,/ a’i te dejo estos dos pesos;/ pagas la renta, el teléfono y la luz. De lo que sobre/ coges de a’i para tu gasto...*” o “*¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?/ Sigue soñando que el PRI ya no anda en zancos,/ que prestan en los bancos, que dejas de fumar*”

Para mediados y finales de los años sesenta la nueva oleada de los jóvenes (nietos de los emigrantes) comienza a ver otros horizontes, busca la universalidad, los gustos musicales son ahora el *rock and roll*, primero Elvis Presley y después con *The Beatles*, inclusive el cine empieza a producir cintas en las que los protagonistas son los adolescentes, con sus problemas,

sus sueños e ideales; en la década de los sesenta, con movimientos revolucionarios y contraculturales queda de manifiesto que la única manera de ser contemporáneos del mundo es adecuarnos a lo que se está viviendo y no permanecer en un sedentarismo cultural. 1973 es la fecha de muerte de José Alfredo Jiménez, para muchos es el año cuando muere la última gran figura ranchera. Los siguientes compositores y/o discípulos de los rancheros de antaño ya no visten la indumentaria salvo para eventos de carácter nacional. Ya para entonces, y antes, el mundo que reflejaba tanto las canciones como el cine ha desaparecido, ya no es sino el recuerdo de un mundo muerto.

# EL HIJO DEL PUEBLO

*Desdichado en los amores*

*soy borracho y trovador*

José Alfredo Jiménez Sandoval nace el 19 de enero de 1926 en Dolores Hidalgo, Cuna de la Independencia Nacional, Guanajuato, (acaso ya el lugar de su nacimiento prefiguraba que él también se quedara como parte de la historia de México), producto de segundas nupcias entre señor Agustín Jiménez Tristán y doña Carmen Sandoval Rocha. A diferencia de lo que muchos imaginarían, José Alfredo no sufre carencias económicas, al menos en sus primeros años, ya que nace en cuna bien; su padre con educación farmacéutica establece la primera farmacia en Dolores Hidalgo; el negocio familiar provee el dinero suficiente para que la familia viva holgadamente. No es sino hasta cuando José Alfredo con apenas diez años de edad que su destino (tantas veces nombrado en sus canciones) da un vuelco y la fortuna ya no es tan caritativa.

Con la muerte de su padre y el cierre de la farmacia, las penurias se acrecientan. Y así como otras tantas personas que buscan una nueva vida, la señora Carmen, con sus cuatro hijos, se embarca en busca de nuevos horizontes a la Ciudad de México. Se establece en la colonia Santa María de la Rivera, donde abre un pequeño expendio comercial. Sin embargo, sus hijos tienen que alternar sus estudios con el trabajo para solventar los gastos. A pesar de esto, José Alfredo puede terminar la enseñanza media superior, pero continúa trabajando. Ya desde esta edad y mucho antes comienza a redactar letras de canciones, la mayoría con un tono de nostalgia por su terruño, y otras tantas todavía siguiendo el tono bravío “*Sonaron cuatro balazos/ a las dos de la mañana; /lo fui a matar en tus brazos...*”. Aún sin una vocación clara José Alfredo se alterna entre sus canciones y su otra gran pasión: el fútbol.

Desde su juventud empezó a participar con grupos con los que cantaba sus propias creaciones. En 1948 canta en la XEX y más tarde en la XEW con el trío Los Rebeldes, cuyo guitarrista es dueño del restaurant *La sirena*, lugar donde José Alfredo trabaja de mesero. Tras varios intentos fallidos para que alguien pudiera grabar sus canciones, por fin en el año de 1951 se presenta la gran oportunidad ávidamente esperada, Andrés Huesca graba “Yo”, que fue el primer gran éxito de José Alfredo:

Yo, yo que tanto lloré por tus besos,  
yo, yo que siempre te amé sin medida,  
hoy, sólo puedo brindarte desprecios;  
yo, yo que tanto te quise en la vida.  
“Yo”

Ya desde la génesis, como dice Carlos Monsiváis, “el autor es el héroe que decide ser el antihéroe, el extraviado en el tumulto sensorial que, al ser auténtico, alcanza la cumbre a su disposición” (JIMENEZ, 2007: 16), su estilo rompe, en el sentido de lo que se expresa en las canciones y no tanto en lo musical, con todo lo anterior que se venía dando en las creaciones de los antiguos autores, ya no se pregona el triunfo sobre la derrota, ni las ínfulas tradicionales del charro, sino el fracaso y el pesar que aquél provoca.

En 1951 aparecen las canciones de “Ella”, “Cuatro caminos”, “La que se fue” y “Qué suerte la mía”. En ese mismo período es galardonado como el compositor del año. Para entonces la imagen de José Alfredo comienza a tomar relevancia entre las figuras de la música ranchera, como lo son Jorge Negrete, Pedro Infante y Miguel Aceves Mejía, por citar algunos. Si bien Jorge Negrete muere 1953 cuando apenas despuntaba José Alfredo, en este corto período de contacto entre autor y cantante, El Charro cantor alcanzó a grabar canciones ya imperecederas en su repertorio musical, como son “Paloma Quería”, “El jinete”, “El hijo del pueblo”, “Qué suerte la mía”, “Ella”, el versado estilo para cantar de Negrete da a las canciones un tono de gallardía y



de elegancia. Pedro Infante por su parte, apunta Monsiváis, “asume a fondo las emociones [...], el tono dolido o relajiento, la fatiga ante el machismo ortodoxo, la divulgación del mal de amores” (JIMENEZ, 2007: 19). Por eso se puede afirmar sin titubeo que Jorge Negrete y Pedro Infante son quienes más aporte tienen para el cantautor. El vertiginoso despunte de fama no lo cambia, para reafirmar su origen escribe “El hijo del pueblo”, canción en la que se vierte todo su pensar acerca de la opulencia en una etapa de cambios radicales en el país, “si es verdad que en esta etapa (Miguel Alemán) se alcanzan niveles de estabilidad y evidente progreso, se profundizan los dramáticos contrastes entre la abundancia y la casi generalizada indigencia. Dentro de este escenario social José Alfredo con orgullo se declaró: ‘Hijo del pueblo’...” (AZANZA JIMÉNEZ, 2002:55)

En lo profesional su suerte va mejorando, pero en lo personal, es decir, en lo amoroso el infortunio es recurrente y eso se vislumbra en sus composiciones; su gran amor de juventud: Cristina, mujer a quien originalmente está dedicada la celeberrima canción “Ella” y no a María Félix como cuenta la leyenda, sigue viva en su recuerdo. Pero no es sino hasta cuando conoce a Paloma Gálvez que el amor se instala en su corazón. Paloma primero se convierte en su amiga y confidente de las desdichas de su corazón; y después, en su pareja y esposa... *Desde entonces Paloma querida/ mi pecho he cambiado por un palomar*. Sin embargo debemos apuntar que sus amoríos con otras mujeres son muy conocidos, asimismo escribió canciones para todas sus musas: la ya citada Paloma Gálvez a quien le escribe “Paloma querida”, “Cuando vivas conmigo”, “Amor del alma”; Irma Serrano es la inspiración para escribir “Te quiero, te quiero”; Columba Domínguez es a quien le dedica “Si nos dejan”; a Lola Beltrán le ofreció “Qué bonito amor”; para Alicia Juárez “La araña” y “Yo debí enamorarme de tu madre”, todas estas viejas y otras tantas... canciones de José Alfredo fueron éxitos rotundos.

Para mediados de los años cincuenta José Alfredo va en camino a la consagración sino es que ya la alcanzó; ligado al producto de nacionalismo cultural que está en auge, su repertorio musical es requerido para las películas que muestran la vida campirana, muchos de los nombres o frases de sus canciones son también el título de la película o aluden a ellas: *La vida no vale nada* (1954), *Camino de Guanajuato* (1955), *Tú y las nubes* (1955), *Guitarras de media noche* (1957), *Ando volando bajo* (1959), *Me cansé de rogarle* (1964), e incluso participa en algunas de ellas; de cierta manera la incursión de él en el celuloide responde al estatus de estrella que ha alcanzado.

En 1957 muere de Pedro Infante, personaje fundamental junto con Jorge Negrete de la música ranchera. El heredero de los dos es Javier Solís, que es la bandera del bolero ranchero. De este periodo, el del bolero ranchero, son las canciones “La media vuelta”, “Amanecí en tus brazos”, “Si nos dejan”. Aquí una acotación, la persona a quien José Alfredo debe mucho es al maestro Rubén Fuentes, que fue el encargado de los arreglos de la mayoría de sus canciones, incluso compuso una canción con José Alfredo: “Rosa María”.

Para la década de los sesenta la consagración es innegable dentro del medio musical, ha viajado por todo el país, Estados Unidos, Centroamérica, Sudamérica y España. Los constantes éxitos de sus canciones lo transforman en el máximo compositor de la canción vernácula ranchera, es galardonado con infinidad de premios y reconocimientos nacionales e internacionales. También es el trampolín para jóvenes cantantes o aquéllos que buscan un reconocimiento mediante las interpretaciones de algunas de sus canciones, como son Chabela Vargas, Amalia Mendoza y Alicia Juárez.

En 1972 le festejan por todas partes sus 25 años como compositor, los homenajes y reconocimientos no se hacen esperar durante todo el año. Los éxitos alcanzados son múltiples,

ese mismo año es diagnosticado con cirrosis, provocada por sus años de bebedor, a raíz de esta noticia, para expurgar su dolor, escribe una de sus compases más emblemáticas “El Rey”, canción que se puede entender como una despedida. Aún con el diagnóstico del malestar, continúa con sus conciertos y bebiendo; en su última presentación por televisión se lo ve mermado por la enfermedad, físicamente ya no es el José Alfredo de principios de los cincuenta, bonachón y algo regordete, tantos años de borrachera lo han golpeado poderosamente, su complexión parece haberse consumido hasta dejarlo con un cuerpo delgadísimo, en su rostro las arrugas prematuras no dan pie a suponer que quien canta apenas tiene 47 años, y como si presintiese el final, interpreta “Gracias”, canción en la que, sin acompañamiento, expresa:

De veras, muchas gracias por haberme aguantado tanto tiempo, desde 1947 hasta 1973, y siento que todavía me quieren, ¿saben por qué? Porque yo he ganado más aplausos que dinero...el dinero, pues, no sé ni dónde lo tiré por ahí...Pero los aplausos, esos los tengo aquí adentro de mi corazón...esos se van conmigo hasta la muerte.

A principios de noviembre de 1973, José Alfredo es internado en la clínica Londres, y el viernes 23 de ese mes aproximadamente a las 11 de la mañana José Alfredo Jiménez muere a causa de una cirrosis hepática. Días después se lleva a cabo el sepelio. Luis Echeverría había propuesto el traslado del cuerpo del cantautor a la Rotonda de los Hombres Ilustres (como era conocida en aquel entonces), sin embargo tal decreto fue rechazado por los familiares quienes argumentaban que el mismo José Alfredo había decretado en vida que fuera enterrado en Dolores, Hidalgo. Con el tiempo la pequeña tumba se transformó hasta convertirse en el mausoleo que hoy es, y en donde se puede leer como epitafio la frase de una de sus creaciones más celebres: *La vida no vale nada*



# JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

...y que a veces me siento poeta  
y vengo a cantarte mis versos de amor

**E**n la actualidad, la conciencia colectiva de algunos especialistas en literaturas (bastantes puristas o para utilizar el vocablo de Umberto Eco: *Apocalípticos*) hace que ciertos académicos aún se muestran renuentes en aceptar algo popular y “adornarlo” con un valor literario. Esto quizá se deba a un miedo por parte del apocalíptico a elevar algo emanado del vulgo al mismo nivel que lo hecho por la *elite*, “discriminándolo” por la simple razón de la génesis del producto.

Pero también se debe recalcar que no todo lo proveniente del pueblo es necesariamente bueno y posee una valía *per se* para considerarlo como arte o fenómeno sociocultural. Ése es principalmente el meollo de esta problemática. Sin embargo, el *Integrado* (término de Eco también) tiene que advertir, y sobre todo procurar, que no por ser apreciado por un grupo de personas, dicha obra estará a la misma categoría que la de una obra culta o será parte del folclore, y no es por demeritar una y sobrevalorar otra, sino que ambas se encuentran en campos distintos de una misma rama: la de la cultura, conformada ésta a su vez por la llamada cultura docta y la cultura popular. Esta última muy ligada a la cultura de masas, consumista, pero apuntemos que “la cultura de masas no es típica del régimen capitalista [...] nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial” (ECO, 1977:45).

Sin vacilar, se puede afirmar que José Alfredo se incrusta desde sus inicios en el fenómeno de las masas, masas que lo oyen; la figura de José Alfredo Jiménez nace en los años en los que otras personalidades del ambiente musical y cinematográfico del país, y que hoy son parte de la

cultura, también surgen y otras tantas se consagran. José Alfredo es parte del producto de una época de nacionalismo exacerbado, de las circunstancias de su tiempo. Ya han pasado desde aquel entonces y desde el deceso del cantautor más de cincuenta y treinta años respectivamente. Esto nos conduce a la pregunta: ¿por qué entonces se siguen escuchando sus canciones con tanta frecuencia, por personas tan dispares social y culturalmente? Incluso muchas de sus creaciones han trascendido la frontera del país y también de la música (cantantes de rock, de concierto, de norteño, de baladas lo interpretan). Varias de sus canciones se han transformado en un espejo en el que se refleja México y los mexicanos.

No suena descabellado aseverar que José Alfredo ha superado el fenómeno de las masas y ha trascendido al campo de la cultura popular, espacio de un convenio, a veces explícito a veces tácito, en donde se aglomeran, como estuche de sastre, todos aquellos fenómenos socioetnoculturales en proceso de un arraigo, los cuales terminarán por convertirse en parte del folklore del país, al cual pertenece ya la música ranchera y José Alfredo.

Tanto la cultura popular como el folklore son fuentes de un inmensa y riquísima exploración cultural “...en ese sentido las canciones de José Alfredo Jiménez son una oportunidad y una condición suficiente para investigar múltiples fenómenos no sólo culturales, sino sociales, económicos y hasta políticos” (GÓMEZ VILLALPANDO, 1997:37), y también, faltó añadir, el literario. Algunos, los más “exquisitos”, argumentarían que las canciones de José Alfredo carecen de algún valor literario, a diferencia de *El flaco de oro*, que se vale de ciertas metáforas o frases más elaboradas y acaso exornadas y pomposas “...en tus ojeras se ven las palmeras borrachas de sol”, mientras que *El rey* es más directo, coloquial, más transparente, no usa tanta paráfrasis “No vale nada la vida/ la vida no vale nada/ comienza siempre llorando/ y así llorando se acaba”.

*Poesía popular* es, según Monsiváis (hombre muy proclive a la cultura popular), “el acervo de frases con las cuales queda bien consigo mismo, es la serie de recuerdos punzantes que, a falta de otro nombre, reciben el indemostrable y arraigado de ‘la filosofía de la existencia’...”(JIMENEZ, 2002: 23). En este sentido no debemos equiparar una canción con una obra poética, ya que nacen bajo distintas circunstancias. Monsiváis lo aclara perfectamente cuando nos dice que no leamos (la canción) como poesía, cantémosla como poesía popular, porque no puede ser indisoluble letra y melodía.

Algunos pondrían en duda que tales creaciones de José Alfredo puedan situarse dentro de la poesía popular, más bien lo catalogarían como algo *kitsch*. En definición de Umberto Eco.

Es kitsch aquello que se nos parece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido y se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste. (ECO, 1990: 113)

Podríamos encontrar cierta autenticidad *kitsch* en las canciones de José Alfredo, pero ello no justificaría por completo el porqué descartarlo de la llamada poesía popular. Si entendemos el *kitsch* como únicamente un fenómeno de consumo entonces *El boom latinoamericano* en su tiempo fue *kitsch*, sin embargo, con el paso de los años hemos visto que las obras de aquellos autores no nacieron bajo una concepción de consumo, sino de un arte, puesto que no se han depauperado a pesar de seguir comercializándose; “una de las características del producto del consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos” (ECO, 1990: 271). Así las canciones de José Alfredo, a pesar de estar agrupadas en un género musical cuyas reglas expresivas o lineamientos son claros y estrictos, no nos dijeron lo mismo. Su

estilo fue distinto, rompió con la tradición, del mismo modo que lo hacen los escritores, sin embargo todo estilo está delimitado a su tiempo, “...todo estilo es histórico y producto de una época; desde sus utensilios más simples hasta sus obras desinteresadas, están impregnadas de historia, es decir, estilo” (PAZ, 2006:21) Así el estilo de José Alfredo forma parte de una manera de hacer música de un tiempo específico y concreto de México, no obstante ello no es necesariamente algo negativo o dañino, pues en el momento que rompe la atadura temporal y la sobrepasa desiste también de tales circunstancias de las que se le ha circunscrito. Aunque hoy en día ese estilo y mundo provincianos ya no seduce a las generaciones tecnológicas, lo gracioso del asunto es que aún prevalece una afinidad expresiva, sentimental y de idiosincrasia entre los oyentes y las canciones de José Alfredo; ahí está quizás el punto central: la empatía entre quien canta y quien oye, aunado a lo que se canta y cómo se canta.

¿Pero dónde subyace lo poético en José Alfredo?

...después me dijo un arriero  
que no hay que llegar primero,  
pero hay que saber llegar.

¿Esto alcanza a justificarse como parte de un “poema”? “la diferencia entre el poema y esas expresiones poéticas [...] radica en lo siguiente: el primero es una tentativa por trascender el idioma, las expresiones poéticas, en cambio viven en el mismo nivel del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombre” (PAZ, 2006: 35). Ciertamente José Alfredo se vale de expresiones poéticas o, al menos, aparentemente frases que se cubren bajo aquella máscara.

El valor estético de las canciones de José Alfredo, más allá de su renovación expresiva en el género ranchero, está en el arraigo que las canciones tienen en las personas. No todas sus



canciones son buenas ni todas son malas (ésta es una ley universal en cualquier campo del arte),  
he ahí la razón de por qué algunas son más interpretadas que otras.

# TABLA DE VERSIFICACIÓN\*

VERSO	CANCIÓN	LETRA
<b>Hexasílabos (6)</b>	“Qué bonito amor”	Qué bonito amor, / qué bonito cielo,/ qué bonita luna, /qué bonito sol.
	“Amor del alma”	Tú sabes que mi alma/ vivió entre tus brazos/ la historia de amores/ que tanto soñé.
<b>Heptasílabos (7)</b>	“Dame un poco de ti”	Dame un poco de ti,/ no te vayas así,/ te lo estoy suplicando.
	“Por si me olvidas”	Cuando llegue el momento / de decirnos adiós/ no hagas caso del alma.
<b>Octosílabo (8)</b>	“Alma de acero”	Tú sabes que soy parejo, / ya te lo dije una vez/ si yo note causo penas,/ no quiero que me las des.
	“Camino de Guanajuato” <i>(pareados agudos)</i>	No vale nada la vida,/ la vida no vale nada/ comienza siempre llorando/ y así llorando se acaba.
<b>Eneasílabo (9)</b>	“Despacito” <i>(versos con final agudo)</i>	Despacito, muy despacito,/ se fue metiendo en mi corazón./ Con mentiras y cariñitos,/ la fui queriendo con mucho amor.
<b>Decasílabo (10)</b>	“Yo” <i>(verso de diez sílabas, del que podríamos además sugerir que los versos nones proponen combinaciones pentasílabas)</i>	Ando borracho, / ando tomando,/ porque el destino cambió mi suerte./ [...] / Una gitana/ leyó en mi mano/ que con el tiempo me adorarías;/ esa gitana/ ha adivinado,/ pero tu vida ya no es la mía...
<b>Endecasílabo (11)</b>	“Amanecí entre tus brazos”	Amanecí otra vez entre tus brazos/ y desperté llorando de alegría./ Me cobijé la cara con tus manos/ para seguirte amando todavía...

\* La clasificación es tomada del artículo de Eduardo Langagne (para mayor información consultar bibliografía)

<b>VERSO</b>	<b>CANCIÓN</b>	<b>EJEMPLO</b>
<b>Dodecasílabo (12)</b>	“El caballo blanco”	Éste es el corrido del caballo blanco / que en un día domingo feliz arrancara. / iba con la mira de llegar al norte / habiendo salido de Guadalajara.
	“Pa’ todo el año”	Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño/ que me sirvan otra copa y muchas más.
<b>Tridecasílabos (13)</b>	“Te solté la rienda”	Se me acabó la fuerza de mi mano izquierda. / Vas a tener el mundo para ti solita. Como al caballo blanco le solté la rienda / A ti también te suelto y te me vas ahorita.
<b>Tetradecasílabos (14)</b>	“La media vuelta” <i>(verso alejandrino)</i>	Y me iré con el sol cuando muera la tarde.
<b>Pentadecasílabo (15)</b>	“Retirada” <i>(versos de 8 y 7)</i>	La distancia entre los dos/ Es cada día más grande...
<b>Hexadecasílabo (16)</b>	“El desesperado”	Yo no sé si tú me quieras o tal vez me hayas querido, / Pero lo que sí te digo es que soy hombre fiel, / Tú serás siempre mi dueña, moriré por tu cariño/ Y a salud de tus recuerdos no he dejado de beber.

# CLASIFICACION DE CANCIONES

CANCIÓN	GÉNERO	CANCIÓN	GÉNERO	CANCIÓN	GÉNERO
A la luz de los cocuyos	Huapango	Las botas de charro	Canción	Amarga navidad	Canción
Amor del alma	Ranchera	Llegó borracho el borracho	Ranchera	Corazón, corazón	Canción
A punto de llorar	Ranchera	Mi Tenampa	Ranchera	Cuando el destino	Canción
Amor sin medida	Ranchera lenta	Muy despacito	Ranchera	La que se fue	Canción
A la brava	Ranchera	Maldito abismo	Ranchera	El siete mares	Huapango
Cuatro copas	Ranchera lenta	No me amenaces	Ranchera	El jinete	Huapango
Caminos de Guanajuato	Ranchera	Ni el dinero ni nadie	Ranchera	El perro negro	Huapango
Canta, canta	Ranchera	Palabra de hombre	Ranchera	Pedro el herrero	Huapango
Cariño del cariño	Ranchera lenta	Paloma querida	Ranchera	Serenata huasteca	Huapango
Compañera	Ranchera	Para morir iguales	Ranchera	Buena o mala	Canción
Corrido de Mazatlán	Corrido	Pa' todo el año	Ranchera lenta	Serenata sin luna	Ranchera
Cuando nadie te quiera	Ranchera	Qué bonito amor	Ranchera	Seamos humanos	Ranchera lenta
Cuando juego el albur	Ranchera	Que se me acabe la vida	Ranchera	Sin sangre en las venas	Ranchera
Cuando lloran los hombres	Ranchera	Qué suerte la mía	Ranchera	Te solté la rienda	Ranchera
Cuando los años pasen	Vals ranchero	Que te vaya bonito	Ranchera	Si tú también te vas	Corrido
Cuando sale la luna	Huapango	Que pase la lluvia	Ranchera	Te quiero, te quiero	Balada
Declárate inocente	Ranchera lenta	Amanecí entre tus brazos	Bolero ranchero	Tu recuerdo y yo	Ranchera
Día nublado	Ranchera	Cuando vivas conmigo	Bolero ranchero	Martín Corona	Corrido
De tanto amar	Ranchera	Dios me señaló	Bolero ranchero	Viva Chihuahua	Norteña
Deja que salga la luna	Huapango	La retirada	Bolero ranchero	Un pedazo de luna	Ranchera
El 15 de septiembre	Vals ranchero	La media vuelta	Bolero ranchero	Vámonos	Ranchera
La enorme distancia	Ranchera	Pídele a Dios	Bolero ranchero	Viejos amigos	Ranchera
La mano de Dios	Ranchera lenta	Si nos dejan	Bolero ranchero	Yo	Ranchera
La noche de mi mal	Ranchera	Te necesito amor	Bolero ranchero	Tú y la mentira	Ranchera
La estrella	Ranchera lenta	Una luna para ti	Bolero ranchero	Tú y las nubes	Ranchera
La mitad de mi orgullo	Ranchera	Las ciudades	Vals ranchero	Esta noche	Ranchera
Le pido a la suerte	Corrido	Luna de octubre	Vals ranchero	El cobarde	Ranchera
La vida es un sueño	Ranchera	Mi aventura	Vals ranchero	Virgencita de Zapopan	Huapango
Los dos perdimos	Ranchera	Nuestras mentiras	Vals ranchero	Una noche de julio	Ranchera
La traidora	Ranchera lenta	Un mundo raro	Vals ranchero		

# LA MUJER

A lo largo de la historia de la poesía (y en muchas otras ramas del arte), la figura de la mujer posee un lugar emblemático, incluso se puede decir que primordial, por eso mismo debajo de personificación femenina subyace un sinfín de símbolos: una polisignificación. Aun muchos artistas han visto en la mujer una surte única de inspiración para la creación de una obra.

Pero hablando específicamente de la poesía, durante muchos siglos, la amada es, sin duda, la razón para escribir poemas. Basta recordar a Petrarca dominado por el amor de Laura, o Dante con Beatriz.

Entre cuantas graciosas bellas damas  
llega aquélla que no tiene en el mundo par,  
con su bello rostro suele hacer de las otras  
lo que hace el día con las menores estrellas.

Siglos después con el surgimiento de la poesía trovadoresca hay una revolución en los cánones, ahora se enaltece a las mujeres y se les coloca en un pedestal de idolatría. Esta visión se puede notar desde poetas cultos hasta poetas “populares”.

Con el paso del tiempo, todas estas formas poéticas se van transformando o modificando: el estilo se ve delimitado por su propio tiempo. Sin embargo, ciertas resacas se mantienen o se vislumbran en poetas de los siglos posteriores e inclusive en contemporáneos, indudablemente no se puede negar la tradición literaria a la que pertenecen. Un ejemplo es Neruda:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,  
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.  
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava  
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

Así, pues, es incuestionable que la figura femenina tenga una gran preponderancia en la lírica occidental, por eso mismo es inevitable que la lírica popular esté enraizada con estos conceptos, finalmente el camino nos conduce hasta las canciones, que al ser parte de la cultura popular no se pueden desprender la dicha tradición.

José Alfredo Jiménez, como parte del conglomerado de cantautores de índole popular, comparte ciertos *leitmotiv*, que se ven reflejados en sus canciones. No obstante a veces el enfoque, que el guanajuatense les da, dista mucho de una canción a otra. Ahora nos involucraremos en esas distinciones existentes.

### **LA MUJER INALCANZABLE**

Antes de que llegue el amor, debe existir la persona que haga nacer el sentimiento en el corazón del amante, y aunque parezca, en cierta medida, una tarea sencilla, no lo es, ya que indiscutiblemente la mujer tiene que (re)presentar valores que la harán más respetable y deseable a los ojos de los demás, pero principalmente a los ojos de todos aquellos amantes que la vislumbrarán como una dama digna.

Se dice que el amor entra por los ojos; el aspecto y la atracción física son primordiales para que el sentimiento del amor surja, pero “lo importante es que la idea de que el Amor procede no sólo de la belleza de la dama, sino de su *valor* (conjunto de cualidades, morales y virtudes cortesés)” (ALVAR, 1982: 60), o al menos eso era la visión en los tiempos del amor cortés. Si bien el físico es algo muy axial, son las virtudes que ella, la amada, presenta o representa, las que la hacen más anhelada por los hombres. Así parece entenderlo José Alfredo Jiménez, veamos la canción:

Al fin llegó a mi vida lo esperado [...]  
sus labios fresquecitos no han pecado [...]  
sus ojitos limpiecitos no han llorado  
la vergüenza de amor que da la vida.

“Es muy niña (es mi niña)”

En esta canción no sólo se muestra un rasgo físico (la boca), sino que además la probidad de la mujer por atribuírsele el hecho no haber pecado, no se entiende a ciencia cierta a qué tipo de pecado se refiera: ¿podría ser que nunca ha exclamado mentiras o engaños proferidos?, o ¿acaso nos insinúa que sus labios jamás han sido besados? Si fuera así, entonces la connotación se podía extrapolar más allá, por tanto supondríamos que, al referirse a la boca, lo que realmente nos está dando a entender, de modo sutil y oculto, es que la muchacha es una doncella, es decir, representa la pureza femenina. Pasa algo muy semejante en otra canción.

Muchacha bonita  
bonita, bonita  
con todas las fuerzas  
que tengo en el alma  
con toda mi vida  
te voy a adorar.

“Muchacha bonita”

Se puede vislumbrar que, como en el caso anterior, la atracción nace a partir del apego del amante por una belleza física, la repetición de “bonita” es una reiteración pertinaz del aspecto físico.

También debemos mencionar que ambas canciones poseen un título con una connotación afectiva. “Muchacha bonita” contiene un adjetivo en diminutivo; el autor no utiliza los vocablos hermosa o bella o guapa, que ciertamente serían los adecuados, sin embargo si ponemos atención al sustantivo, es entonces que advertimos el porqué de aquel calificativo; “muchacha” marca una edad de mocedad (doncellez), y si sumamos “bonita”

no solamente alude a su aspecto físico sino también su carácter, recordemos que bonito es diminutivo de bueno, es decir, “muchacha bonita” podría equivaler a “muchacha buena” y viceversa, ya que la dama tiene que corresponderse entre las virtudes que representa y su aspecto físico.

Por su parte en la otra canción hay una referencia a la edad, “Es muy niña (es mi niña)” nos habla de por qué es recta, al ser joven no posee maldad ni conoce el sufrimiento, del mismo modo existen los diminutivos. Así, pues, la frase de “*sus labios fresquecitos no han pecado*” hace que la mujer se transforme en una “*muchacha bonita, bonita, bonita*”, aquí se podría ver mucho más claro la correspondencia entre buena y bonita, porque una persona que no es pecadora, por supuesto, es una persona buena, y asimismo la bondad contiene una idea de belleza o en este caso: bonita.

Por otra parte la repetición del adjetivo (una especie de superlativo) no sólo funciona como reiteración para afirmar que se trata de una niña con cierta cualidad física, sino también es una forma para expresar el afecto del Yo lírico por la amada mediante una expresión: es mi *niña* (bonita).

Hasta entonces el amante parece aceptar que aquella mujer se ha convertido en su “niña”, el amante se asume como una especie de protector, cuando en realidad es todo lo contrario: lentamente la amada pasa a ser la señora (su ama) del hombre flechado por el amor; la salvedad del asunto es que la mujer desconoce que tiene tras de ella un enamorado, ya que no hay un acercamiento de él hacia ella. Por ello el hombre ha comenzado el proceso de búsqueda para ser aceptado por la dama: “*con toda mi vida te voy a adorar*”.



Todas las cualidades positivas enriquecen sobremanera la figura de la mujer, lo que conlleva rápidamente una especie de idealización. En este punto, el amante demuestra cabalmente su pasión incondicional, pero también subyace que “el amor [...] ennoblece por la elección de la dama, que empieza a ser considerada superior a su enamorado...” (ALVAR, 1982: 60). Y el ennoblecimiento transforma al hombre en un devoto con una religiosidad en cuyo eje central aparece su amada. La mujer adopta el aspecto de una diosa salvadora.

Eres mi amor  
de las cosas más bellas,  
de las cosas más bonitas  
y dignas de adorarse.  
“Eres mía”

Nótese los adjetivos que utiliza: bellas y bonitas con el adverbio “más”, esto encierra ya una fe hacia la mujer; y finalmente el cierre del último verso: “*dignas de adorarse*”, como si se tratase la amada de algo divino, ella comienza a perder su esencia terrenal.

Por otro lado en el momento que el amante expresa su amor parece haber (quizás no en su totalidad) un desdén o al menos una falta de reciprocidad por parte de la mujer, pero no con la intención de lastimar al abnegado amante.

Ya llegó tu enamorado  
el que nunca correspondes;  
ya llegó hasta tu ventana  
desde donde tú lo escuchas  
pero tú te escondes.  
“Tu enamorado”

La ausencia de una correspondencia sentimental entre la mujer y el hombre por lo menos ya demuestra un proceso de acercamiento, no con un inicio tan alentador como pudiera esperarse el amante.

Canto al pie de tu ventana  
pa' que sepas que te quiero  
tú a mí no me quieres nada,  
pero yo por ti me muero.  
“Serenata huasteca”

En ambos ejemplos, existe una tendencia a manifestar el desaire por parte de la dama, además que inmediatamente se hace notar la superioridad en la que yace dicha mujer, la “supremacía” femenina empieza a mostrarse mediante los referente de la ventana y del balcón: espacios que aluden a las alturas: él se ubica a los pies de su amor.

Esto queda constatado en las canciones “La estrella” y “Tú y las nubes”. Estas dos canciones son precisamente la de una idealización de la mujer, y por lo mismo una manera de verla como algo inalcanzable. Las nubes y la estrella son figuras innatas de los cielos y acaso relacionadas con lo celestial, hablando religiosamente. Este distanciamiento, en un principio corpóreo, se transforma en un alejamiento metafísico (espiritual).

quién me lo manda poner los ojos  
en una estrella que está tan alta.  
[...]  
quién me lo manda poner los ojos  
en una estrella del infinito.  
“La estrella”

ando volando bajo,  
mi amor está por los suelos,  
y tú tan alto, tan alto.  
“Tú y las nubes”

La queja y el autorecriminamiento no se hacen esperar. La sumisión por parte del amante, como caballero antiguo, sigue los patrones del amor cortés. Si bien “ando volando bajo” se entiende como esa sumisión, también se puede deducir como un estado de ánimo: decaído, agüitado, triste: “*Ando volando bajo, / nomás porque no me quieres*”. La “majestuosidad” de la amada justifica que sea inalcanzable, casi un imposible, lo que

provoca dolor y pesares, sin embargo al mismo tiempo expresa un deseo ferviente por llegar hasta ella: se ama con más pasión lo que no se tiene, puesto que el no tenerla se transforma en una obsesión, en el sentido de la vida para el amante. “...*sabiendo que soy un hombre/ que está muy lejos de cielo*”

Tú y las nubes me tienen loco,  
tú y las nubes me van a matar,  
yo p'arriba volteo muy poco,  
tú p'abajo no sabes mirar.  
“Tú y las nubes”

El Yo lírico acentúa su devoción por la mujer que es la causante de sus desdichas “*Tú y las nubes me tienen loco,/ tú y las nubes me van a matar*”, y acepta la diferencia existente que hay entre los dos: “*yo p'arriba volteo muy poco,/ tú p'abajo no sabes mirar*”, una desigualdad que se opone al encuentro es la que se sobreentiende. Incluso por parte de los demás se prefigura un fracaso del amante por esta diferencia:

Dicen que ando muy errado,  
que despierte de mi sueño.  
“Serenata huasteca”

Pero la “marginación” en la que yace el amante no se debe únicamente a la predisposición de la demás gente “*que despierte de mi sueño*” sino que también corresponde a otra: lo social, lo que lo aparta aún más.

Dicen que pa' conseguirte  
necesito una fortuna;  
que debo bajar del cielo  
las estrellas y la luna.  
“Serenata huasteca”

Ahora sí, tales circunstancias podrían afectar al amante, ya que la situación se muestra más adversa, sin embargo todo ello no causa daño alguno en el amante, no hace que mine

su pasión y sus anhelos, al contrario toma las vicisitudes como un reto más al que debe enfrentarse.

Yo no bajaré la luna,  
ni las estrellas tampoco  
y aunque no tengo fortuna  
me querrás poquito a poco.  
“Serenata huasteca”

En la antigüedad, cuando un hombre se fijaba en una dama noble, éste debía tener cualidades positivas para que fuera visto con buenos ojos por la mujer. El hombre no se debía cegar por actitudes que pudieran envilecerlo, como la avaricia; el hombre tenía que mostrar valentía y tal vez, lo más importante, no tenía que ser de un estatus social bajo: pobre.

“Si un plebeyo busca el amor de una alta nobleza, debería tratarse de un hombre de gran valor. Pues para ser un plebeyo digno de una mujer de alta nobleza debe brillar con innumerables cualidades excelentes, y sería muy útil tener en su haber miles de buenas obras” (CAPELLÁN, 1992: 35)

Por el contrario, a lo que se pudiera esperar, en las canciones el amante no muestra actos de valentía o algo equivalente que pueda reflejar esas cualidades; su único amparo, con el que se puede justificar para ser aceptado por la mujer, es el sufrimiento que ella le causa.

Yo sé que hay muchas mujeres  
y que sobra quien me quiera,  
pero ninguna me importa  
sólo pienso en ti, morena.  
“Serenata huasteca”

Aunque parezca un reproche, no lo es, más bien se vislumbra una sentencia clara: “*sólo pienso en ti, morena*”. La mujer escogida se ha vuelto de pronto lo único que yace en la cabeza del amante, el recuerdo de la mujer se transforma en el motor para seguir adelante: la esperanza de que sea correspondido algún día continúa avivándose.

Qué voy a hacer, si de veras te quiero;  
ya te adoré y olvidarte no puedo.  
“Serenata huasteca”

Para alcanzar su fin, es decir, que la amada le corresponda, todo se vale, por eso mismo él está apelando a la plusvalía en la que la tiene: “*Yo sé que hay muchas mujeres y que sobra quien me quiera*”; en pocas palabras le está aumentando el enaltecimiento al decirle que aquellas mujeres no se le semejan en nada, con ello la vuelve única e incomparable. Pero también utiliza otro método para convencerla.

que te quiero con toda mi vida,  
que soy un esclavo de tu corazón.  
“Serenata sin luna”

En estos versos, el amante enuncia su estado y su condición respecto con la mujer... “*que te quiero con toda mi vida*” enmarca cuánto la quiere, y se subyace o se sobreentiende que moriría por ella, finalmente el último verso complementa y remarca la idea anterior: “*que soy un esclavo de tu corazón*”, aquí está mucho más claro, ella es su Señora, su dueña (soy esclavo de tu corazón). ¿Acaso el hecho de que ambas oraciones sean subordinadas es otra manera de decirnos, ahora en el campo de la sintaxis, que el amante se encuentra sometido a los infinitos encantos de su amada?

Pero además esta subordinación también refrenda que él siempre estará con / para ella en las más dificultosas situaciones, pero sobre todo es para protegerla puesto que ella es su ser máspreciado.

Y aquí me tienes  
dispuesto hasta la guerra  
para impedir que nadie  
a ti te toque.  
“Eres mía”

Como hemos visto, en la mujer inalcanzable, no hay una clara descripción física, todas las características de la mujer se hallan en relación con los sentimientos del hombre y por tanto él le “inventa” atributos, pero, por el contrario, la mujer terrestre, la antípoda de la mujer inalcanzable, contiene alusiones mucho más humanas, de ahí que sea terrenal.

### **LA MUJER TERRENAL**

Este tipo de mujer se distancia en muchos aspectos de la mujer idealizada, aquí la dama posee también ciertas virtudes, pero, al no ser ya una especie de mujer sublimada, contiene, de manera innata, todas las maldades humanas.

Si bien la humanización de la mujer quebranta esa casi infinita distancia existente entre el amante y la amada, también este acercamiento más terrenal podría entenderse como sinónimo de amarguras o penas.

No tienes términos medios  
eres buena o eres mala,  
tú lo mismo das un beso  
que das una puñalada.  
“Buena o mala”

A diferencia de la mujer terrestre, la mujer inalcanzable llega a un *plus ultra* donde adquiere comparaciones simbólicas, casi sagradas: nubes o estrellas. Pero estos símbolos quedan erosionados ante la mujer humanizada, es decir, se alude a un mundo profano, ya que no se habla de lo sagrado de la mujer, por eso mismo aquí la femineidad tiene una dualidad: “eres buena o eres mala”. Sus acciones discrepan entre sí y yacen en polos totalmente opuestos “tú lo mismo das un beso/ que das una puñalada”. En este campo temático, la mujer es mucho más volitiva en parangón con la mujer inalcanzable que se

sitúa en un sedentarismo, en un pedestal inamovible y donde es venerada como una diosa por su amante.

Ha de decir que eres linda  
y ha de decir que eres cruel,  
ha de hablar de tu veneno  
y ha de hablar de mi querer.  
“Camino viejo”

¡Los contrarios en esta canción son muy opuestos!, “eres linda” se opone a “eres cruel” y “tu veneno” se enfrenta a “mi querer”; la exageración de las palabras acentúa más la ambivalencia en la que la mujer terrenal discurre, es decir, entre lo noble y lo desleal.

Las ejemplificaciones anteriores no implican una degradación de la mujer, sino que sencillamente queda de lado cualquier manifestación o alusión simbólicas que la mitifique en exceso.

La mujer en este ámbito es muy cruel con el hombre, y ya sea directa o indirectamente ella es la causante de muchas penas que incluso pueden conducir a la muerte.

Al otro lado del puente [...]   
vivía Gilberto el valiente [...]   
siempre con un perro negro   
que era su noble guardián.   
[...]   
Quería vivir con la Lupe   
la novia de Don Julián,   
hombre de mucho dinero   
acostumbrado a mandar.   
“El perro negro”

La mujer provoca las pasiones más desmedidas consciente o inconscientemente; en esta canción notamos que los hombres son los únicos descritos, como adversarios, e incluso el animal es caracterizado; la ausencia de una descripción de la mujer marca su inactividad en el relato, mas no su importancia en la trama, sólo se le nombra pero, para colmo, usando el hipocorístico que connota un afecto o cariño... ¡vaya ironía!

Un día que no estaba el perro  
llegó buscando al rival,  
Gilberto estaba dormido  
ya no volvió a despertar.  
En eso se oyó un aullido,  
cuentan de un perro del mal:  
era el negro embravecido  
que dio muerte a don Julián.  
“El perro negro”

Los dos rivales se enfrentan y en medio del duelo yace la figura de la mujer más como iniciadora que como alentadora del conflicto, su pasividad en la historia, aunque parezca inocua, es fundamental para la resolución del conflicto. Si leemos, podemos sobrentender que ella se deslinda de esta tragedia.

Allí quedaron los cuerpos,  
Lupita no fue a llorar,  
cortó las flores más lindas  
como pa' hacer un altar  
y las llevó hasta una tumba  
del panteón municipal.  
“El perro negro”

En la estrofa anterior, se divisa la indiferencia de la mujer, que a sabiendas que no es su “culpa” no se compromete con el dolor: “*Lupita no fue a llorar*”. Parece ser que sólo va por compromiso o cortesía o para “lavarse las manos” de ambas muertes, no muestra el luto característico. Sin embargo, queda muy ambigua su posición respecto a los dos difuntos. Si bien lleva flores, no queda claro a quién se las entrega. ¿Gilberto o Julián?

Ya hemos notado que la mujer despierta un sentimiento fuerte en el corazón del hombre, que lo lleva a discurrir por senderos peligrosos, mas no siempre el encuentro con la mujer termina con un acto tan trágico, como es la muerte, pero ello no le quita una insinuación de crueldad. El vínculo hombre-mujer también es una suerte de iniciación no



sólo en la vida amorosa sino también en la vida en general para el hombre que se enfrenta ante algo que desconoce.

Yo me acuerdo que estaba chiquito  
y no iba a la escuela porque no aguantaba  
seis horas sin verte.  
“Las botas de charro”

El encuentro perturba al adolescente que en su novata vida amorosa queda prendado de la mujer; hasta ahora no se vislumbra el dolor, pero...

...y un día me gritaste:  
¡Me gustan los hombres,  
me aburren los niños!  
“Las botas de charro”

La crueldad es innegable, las palabras proferidas por la mujer contienen un veneno que golpean el ego o ¿el machismo del adolescente? Una réplica lógica sería una repulsa que sirva para apaciguar su reciente herida. Sin embargo, sabiendo que ninguna respuesta puede resollarlo, lo único que le queda es aceptar su condición pueril, y así lo hace; es entonces que la adolescencia ya no es tomada como una edad feliz, sino como una maldición llevada a cuestas. “Enajenado de la naturaleza en una sociedad fundamentalmente competitiva y opresora, el hombre es abandonado a sus propias fuerzas” (CARUSO, 2009:63)

Qué coraje me daba conmigo  
no tenía bigote ni traía pistola  
ni andaba a caballo.  
“Las botas de charro”

Suena insensato el primer verso: “*Qué coraje me daba conmigo*” puesto que con ello el hombre acepta que las frases de la mujer contienen toda la verdad, ¡y peor aún!, el reproche no es hacia a ella, sino hacia uno mismo: coraje (rencor, odio) por no ostentar

esos símbolos de la virilidad (provinciana) en una ciudad industrializada: el bigote, pistola y el caballo, pero el autorecriminamiento no acaba allí:

Qué coraje me daba conmigo,  
andaba descalzo y a ti te gustaban  
las botas de charro.

“Las botas de charro”

La hombría, no en términos de acciones o actuaciones ante los demás sino en arreos, se convierte ya en el horizonte por alcanzar, puesto que al lograrlo dejará atrás lo que precisamente convoca el desdén de la mujer; las botas de charro son la metáfora de esa lejana hombría, “*andaba descalzo*” se entiende como un adolescente inexperto e indigno del amor de la mujer, y aunque sea la aciaga verdad, él ansía superar la etapa lo más prontamente, conduciendo al joven a buscar un medio o vía para dejar atrás su adolescencia.

Y ahí te voy a quebrar mi destino  
y en una cantina cambié mis canicas  
por copas de vino.

“Las botas de charro”

¿Quebrar el destino?, es decir, enfrentarse ante la realidad, dejar la adolescencia para poder acceder al mundo de la adultez: “*y en la cantina cambié mis canicas/ por copas de vino*”. La comodidad de la juventud ya no existe, “se ha quebrado” aquella etapa; ahora un mundo nuevo se le revela, un mundo nada agradable, sin advertirlo ya antes coqueteaba con ese universo, al padecer las penas del querer comienza el camino que lo conducirá a la adultez. El rechazo de la mujer es la primera cuita de muchas que vendrán, el dolor que siente es el bautizo que lo hace acceder al mundo adulto, la cantina es el recinto sagrado y las copas llenas de tequila hacen que la transformación sea definitiva. Por eso:

Fui dejando que el tiempo pasara  
luché contra todo, sentí que los años

caían en mi espalda...

“Las botas de charro”

Pareciera ser que el mundo de los adultos es (¡como si no fuera así!) un lugar sórdido, sin esperanzas, sin ningún salvoconducto que funcione como bálsamo para las penas “*luché contra todo/ sentí que los años caían en mi espalda*”. Pero eso mismo, las vicisitudes son las que lo hacen versarse o curtirse para soportar las desgracias; el camino de la experiencia lo está marcando: lo que no te mata te hace más fuerte.

No pude decirte que te fueras  
ni quise que vieras  
que estuve escribiendo mil veces tu nombre,  
sólo sé que te puse en mis brazos,  
dejé que mi orgullo se hiciera pedazos,  
al fin ya era un hombre.

“Las botas de charro”

El hombre (antes adolescente) ha probado los sinsabores; al igual que alguien que supera una prueba, ahora su recompensa se le es dada, la mujer retorna y es tanta su incredulidad ante tal acto que únicamente alcanza a decir: “*sólo sé que te puse entre mis brazos*”, el penúltimo y último versos destrozan por completo la idea de un machismo ortodoxo, pero no la de la hombría: “*dejé que mi orgullo se hiciera pedazos*”. La conclusión de la estrofa contiene la fuerza expresiva: “*al fin ya era un hombre*”, en estas cuantas palabras, se envuelve todo el trayecto recorrido del adolescente-hombre; en cualquier caso, ya no importan las penas sufridas y por sufrir puesto que él ha alcanzado el *status* de hombre (no de macho), por tanto tiene todo el derecho y el valor de perdonar a la mujer, que es la causa y la consecuencia de su nueva vida: “*No pude decirte que te fueras/ ni quise que vieras/ que estuve escribiendo mil veces tu nombre.*”

Hasta aquí hemos notado a una mujer más “real” a la que quizás se le podría justificar su actuar por el hecho ser una mujer más humana, y al atribuirle esta característica no se le

está excluyendo los matices de una “maldad” moderada, sin embargo, existe la parte más oscura de la mujer: *une femme fatale*.

Una mujer fatal tal y como la concibieron los escritores de finales del siglo XIX aparece en una canción de José Alfredo.

Ya estás tejiendo la red  
como aquella mañana  
en que te di mi querer  
cuando te vi en tu ventana  
muy tarde vine a saber  
que te llamaban La Araña.  
“La Araña”

La mujer se personifica en la imagen de la araña (recordemos que existe una araña a la que se le denomina “viuda negra”), que atrae y cautiva al hombre, que no sospecha nada, lo atrapa y lo envuelve en su red de donde no hay escape, él se vuelve la presa. “*muy tarde vine a saber/ que te llamaban La Araña*”

Ya estás tejiendo la red  
con la sonrisa en los labios,  
crees que porque eres mujer  
tienes el mundo a tus pies.  
“La Araña”

La mujer pierde por completo cualquier esencia de bondad, pareciera que su único afán y satisfacción en la vida es la destrucción de los hombres “*Ya estás tejiendo la red/ con la sonrisa en los labios*”, los versos finales la caracterizan psicológicamente, es decir, nos dicen que es altanera y soberbia y acaso sádica.

Hoy comprendo que por eso  
me entregaste tu hermosura  
y me das en cada beso  
tu ponzoña con dulzura.  
“La Araña”

Y como en toda historia en la que aparezca la mujer fatal, su víctima acaba, si no es que muerto, moralmente destruido...

Hoy comprendo que por eso  
me entregaste tu hermosura  
y me das en cada beso  
tu ponzoña con dulzura.

“La Araña”

# EL AMOR

**E**l amor en todas sus facetas y ramas (amor filial, amor divino, amor fraternal, etc.) a lo largo de historia del arte es un tema muy recurrente, sin embargo, en la vida cotidiana, es, indudablemente, el amor de pareja el que más se apela a obtener. Tener ese sentimiento de éxtasis o locura es quizás uno de los mecanismos para la interacción de los seres humanos. En este sentido, el arte es un medio que sirve para expresar los cuestionamientos que surgen a partir de este efecto de enamoramiento, del mismo modo que el arte funciona como la vía o el medio para describir la pasión, el frenesí o el embelesamiento, asimismo también es el escaparate para apaciguar el sufrimiento, porque amor no es sólo felicidad, es un sinfín de sentimientos aglutinados.

Así, pues, la poesía es uno de los géneros literarios con el que más se relaciona el amor: una declaración o un despecho o lo que sea... Tal vez por eso mismo, la cercanía que yace entre la poesía y la canción popular hace que el amor se convierta, si bien no el tema absoluto, sí en el más constante para la creación de las letras de las canciones, sin importar al género musical al que pertenezca.

La música ranchera, a pesar de su génesis un tanto machista, no es ajena a esta regla, y podemos encontrar las distintas manifestaciones del amor y más aún si nos ponemos a reflexionar sobre las creaciones de José Alfredo Jiménez: un ser enamorado. Así como un poeta que plasma en sus obras las diferentes facetas del amor, las canciones del guanajuatense también muestran estas etapas. José Alfredo expone en sus canciones ese sentimiento fervoroso, que, sin embargo, no es tratado del mismo modo en todas sus creaciones, se puede afirmar que sí hay una especie de camino o trayecto amoroso por el

cual el Yo lírico debe discurrir, y José Alfredo lo muestra en sus canciones: el amor se inicia o el enamoramiento, el amor consumado y el final del amor. Cada una de estas etapas o estadios son identificados en las letras de las canciones.

## **EL AMOR SE INICIA**

El enamoramiento es el primer paso que se da en el proceso del amor; como personas nacidas en occidente y bajo una tradición amorosa específica nuestra visión del amor no puede ser otra que la del llamado amor cortés o el amor cortesano; la mayor parte o toda nuestra concepción amorosa está sometida a este modo de amar. Ya que el amor como lo concebimos hoy en día no tenía cabida en la antigüedad, los cantares de gestas soslayaban el tema, relegándolo por completo.

El apogeo de este tipo de amor tuvo lugar en la Francia del siglo XII, cuya forma más representativa fue la poesía trovadoresca o provenzal, que aun hoy se puede distinguir las resacas de esta tradición poética en los poetas contemporáneos, como plantea Lewis: “*They effected a change which has left no corner of our ethics, our imagination, or our daily life untouched, they erected impassible barriers between us, the classical past or the Oriental present*” (LEWIS, 1997: 4). Ellos provocaron un cambio que no dejó intacto los recovecos de nuestra ética, imaginación o nuestra vida diaria, y erigieron una barrera infranqueable entre nosotros y el pasado clásico o el presente Oriental. (La traducción es mía). Pero también estos rasgos del amor cortés se vislumbran, a pesar de siglos de distancia, en la poesía y la canción populares; puesto que “...toda literatura cortés elogia a la mujer, celebra y canta a la dama a quien se le ofrece el don del propio talento y de la propia vida. (LAFITTE-HOUSSAT, 1960: 7). Asimismo, dichos *leitmotiv* parecen ser retomados o por

lo menos distinguirse tenuemente, con sus salvedades, en las canciones de José Alfredo Jiménez.

El amor de un ser humano por otro es posiblemente la prueba más difícil para cada uno de nosotros, nos dice Rainer Maria Rilke en *Cartas a un joven poeta*. Y la recompensa de esta prueba es la de estar junto al ser amado, ¡qué mejor premio se puede pedir! El problema del amor consiste fundamentalmente en *ser amado* y no tanto en la capacidad para amar a otro ser. Veamos la siguiente canción:

Compañera, compañera  
aquí comienza mi vida:  
déjeme usted que la quiera  
pa' que se mueran de envidia  
que al fin yo soy hombre libre  
y usted no está comprometida.  
“Compañera”

El hecho de decirle compañera connota una aproximación de él hacia ella, aún no sabemos qué tan cercana sea su relación. Inmediatamente la frase “*aquí comienza mi vida*” remarca un sentimiento apasionado: el entusiasmo, la exaltación. ¿Cuándo comienza la “vida” del amante?, pues, desde que la vio, pero más específicamente en el momento en el que se confiesa, se revela ante ella; aunque la declaración parezca un tanto directa hay un respeto, ¿dónde se ve?, en la manera en la que se dirige a la mujer: *usted*, marca de respeto por excelencia en México. Y además pone sobre la mesa las cartas: “*que al fin yo soy hombre libre/ y usted no está comprometida*”, ¿qué más se puede añadir a estas palabras?

El enamoramiento es la etapa del inicio del sentimiento de locura que con el tiempo lentamente se incrementa: “Cuando el enamorado se encuentra al otro hay una afirmación inmediata (psicológica, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo, por el impulso de ser feliz: digo sí a todo (cegándome)”



(BARTHES, 2011: 38-39), esta ceguera condiciona al hombre, es decir, lo somete a la voluntad de la mujer “*si me dices que vaya pa’ allá, ahí voy/ si me dices que venga pa’ acá, ahí vengo*”

Asimismo la fascinación en la que el hombre ha caído hace que se sienta vivo de nuevo; una revitalización nace y la fuerza que había perdido vuelve a resurgir.

De mis ojos  
está brotando llanto.  
A mis años  
estoy enamorado.  
Tengo el pelo  
completamente blanco,  
pero voy a sacar juventud  
de mi pasado.

“Cuando vivas conmigo”

“*A mis años/ estoy enamorado*”, quizás se ve como otra ocasión para poder remediar los errores amorosos del pasado, las experiencias vividas de tanto años del amante se complementan con la juventud de la amada. La diferencia de edades queda relegada a un segundo plano, ya que el eje principal es el de ver el amor como una nueva oportunidad que no se puede desperdiciar...

Y te voy a enseñar a querer,  
porque tú no has querido,  
ya verás lo que vas a aprender  
cuando vivas conmigo.

“Cuando vivas conmigo”

El éxtasis y el frenesí ya no se pueden contener más ya que son muy fuertes, estos estados de ánimo a su vez hacen que el hombre grite su amor, mas “...mi lenguaje tanteará, balbucirá siempre en su intento de decirlo, pero no podré producir sino palabras vacías” (BARTHES, 2011:33)

Yo quisiera decirte que te quiero  
como nadie en la vida lo haya dicho;

voy a buscarte palabras del cielo  
de las que dice Dios allá en el infinito.  
“Palabras de cielo”

Los dos primeros versos son el intento de pronunciar su amor: “*Yo quisiera decirte te quiero/ como nadie en la vida lo ha dicho*”, pero este anunciamiento debe contener una forma expresiva única y sin igual, de ahí que se intente pronunciar lo impronunciable del sentimiento por medio de la palabra; los vocablos “cielo”, “Dios” e “infinito” inmediatamente nos sugieren algo místico, religioso, pero al mismo tiempo inefable.

Sin embargo ante esa búsqueda de las palabras, finalmente termina expresando lo común y lo cotidiano.

Yo te voy a decir lo que nunca te han dicho;  
Este amor, que es tu amor, te lo voy a repetir.  
Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero  
te quiero, te quiero, te quiero, te quiero, te quiero  
Cuando no estás, cuando te vas, te quiero...  
“Te quiero, te quiero, te quiero...”

Se nota a simple vista la pasión del amante, la repetición constante de “Te quiero”, que a la vez da título a la canción, denota la pasión incontrolable, pero de igual modo esconde algo más, pues “Por una lógica singular, el sujeto percibe al otro como un Todo [...] imagina que el otro quiere ser amado, como él querría serlo” (BARTHES, 2011:32), tal vez de ahí provenga ese arrebató pasional de repetir “Te quiero” en demasía ya que él también lo quiere escuchar de labios de su amada.

Pero la “simplicidad” o lo llano del lenguaje no demerita el sentimiento de amor del amante, aun en esa sencillez del lenguaje el amante concibe la ubicuidad del objeto amado desde mucho tiempo antes, incluso se plantea una predestinación de que así debían de pasar las cosas:

“Encuentro en mi vida millones de cuerpos, de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino a uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo” (BARTHES, 2008: 181)

Quando yo casi estaba agonizando  
se levantó mi corazón  
del suelo aquél lleno de lodo  
y se abrazó a ti.

“A tiempo”

Es importante también aclarar que el trasfondo de tanto embelesamiento responde a que el amor que le produce la mujer al hombre es una especie de salvavidas: “*Quando yo casi estaba agonizando/ se levantó mi corazón*”

El transcurrir del enamoramiento abre paso al éxtasis de la pasión, pero ello no significa que el amante sea correspondido, debemos comprender que durante el enamoramiento no hay una reciprocidad afectiva, el sentimiento mutuo todavía puede ser cuestionado, se debe ganar el amor de la amada. Sin embargo las primeras manifestaciones amorosas comienzan a mostrarse.

llevarle una serenata,  
pa' cantar como se canta  
cuando se anda enamorado...

“A los quince o veinte tragos”

El actuar poco común es característico del enamorado “El eros empuja al ser humano más allá de toda frontera, puesto que el hombre se trasciende en el amor” (CARUSO, 2009:69).

Has de hallar en mis ojos la tristeza  
de no haberte encontrado desde niño  
siempre tuve tu nombre en mi cabeza:  
será porque nací pensando en tu cariño.

“Palabras de cielo”

En cierto sentido retoma una retórica del neoplatonismo de los antiguos poetas, como podría ser Garcilaso:

Yo nací sino para quereros  
mi alma os á cortado a su medida;  
por ábito de l' alma misma os quiero...

La idea de un destino ya escrito entre él y ella se pone de manifiesto: “*siempre tuve tu nombre en mi cabeza/será porque nací pensando en tu cariño*”, dice José Alfredo; mientras que Garcilaso expresa: “*Yo nací para quereros/mi alma os á cortado a su medida*”

## **EL AMOR CORRESPONDIDO**

Amar y ser amado tal vez es el principal deseo de todo ser humano... Los amantes se saben unidos por un vínculo impar e “indestructible” constituido por ellos mismos y al cual nadie más puede acceder, se prodigan un amor “perpetuo” y único; el mundo se les muestra benevolente y fantástico, porque tener amor significa estar bien consigo mismo y con los demás. Este cúmulo de sensaciones los lleva a un proceder a veces con un sentimentalismo grandilocuente que raya en la cursilería o en lo meloso.

Dos ideas que al par brotan,  
dos besos que a un tiempo estallan,  
dos ecos que se confunden...  
ésas son nuestras almas.

Si bien esas actitudes “ridículas” (cursis) hacen su aparición, lo cierto es que el estado de enajenación que ellos sienten conlleva un actuar de desbordadas pasiones para exponer, sin limitaciones, los sentimientos que yacen en el pecho de los amantes, porque un amor sin pasión no sería verdadero amor.

El hombre tras haber superado las adversidades, o pruebas para demostrar ser digno del amor de la amada, es decir, haber conseguido el amante la meta que se propuso, entra a una nueva etapa... ¿ahora qué sigue?, solamente disfrutar y reiterar una y otra vez cuánto se aman y procurar que este sentimiento que ahora embarga o alimenta sus almas no se extinga por nada ni por nadie.

Aunque es escaso el tema del amor correspondido en el repertorio de José Alfredo en comparación con el gran número de creaciones sobre el desamor, sí tiene grandes referentes, o sea, algunas de sus canciones hablan de ese amor recíproco y muchas de esas composiciones se encuentran en el gusto del pueblo. Sin embargo, dichas canciones parecen estar subdivididas en dos rubros; por un lado tenemos aquéllas en las que los amantes se explayan sin miedo ni pena su amor, y por el otro están las de un amor condicionado por las circunstancias o impedimentos que los rodean.

### *Los amantes juntos*

Una vez que la mujer ha aceptado al amante y éste ha soslayado las vicisitudes ya no hay nada que impida que su amor se desarrolle, por tanto la dicha explayada y exacerbada se manifiesta.

Adoración de mi vida  
muchacha consentida,  
cariño del cariño  
desde que tú me quieres  
se me llena de rosas mi desierto camino.  
“Cariño del cariño”

Hay un agradecimiento por parte del amante hacia su amada, después le sigue el éxtasis de felicidad y es tal este sentimiento que las palabras ya no alcanzan a pronunciar cuánta felicidad es la que lo embarga.

No encontré las palabras precisas  
pa' decirte con mucha pasión  
que te quiero con toda mi vida,  
que soy un esclavo de tu corazón.

No te puedo decir lo que siento,  
sólo sé que te quiero un montón  
y que a veces me siento poeta  
y vengo a cantarte mis versos de amor .  
“Serenata sin luna”

Lo inexpresable de los sentimientos también tiene cierta correlación con la amada, en la cual comienza a forjarse alrededor de ella la idea de ser un regalo sin igual que la vida le ha mandado al amante, por tanto, ella es un tesoro invaluable, pero estas implicaciones que se le atribuyen a la amada tienen fundamentos, hay un trasfondo que sostiene esta idea.

Me encontraste en un negro camino,  
como un peregrino sin rumbo y sin fe,  
y la luz de tus ojos divinos  
cambiaron mis penas por dicha y placer.  
“Paloma querida”

Esa metamorfosis de la amada ante los ojos del amante no es gratuita, responde al impacto que ella tiene en la vida del hombre: “*Me encontraste en un negro camino/ como un peregrino sin rumbo y sin fe*”, su estado antes de encontrar a la mujer es de un ser lúgubre, desesperanzado: sin fe. Pero al llegar ella todo muta y se convierte en una nueva y mejor oportunidad para amar. A la par de la transmutación de la mujer, él cambia para bien, puesto que sería ilógico continuar en ese estado deplorable, teniendo el sentimiento de amor.

Ahora veamos las siguientes canciones.

Cuando estoy entre tus brazos  
siempre me pregunto yo  
cuánto me debía el destino  
que contigo me pagó.  
“Cuando sale la luna”

Desde entonces yo siento quererte  
con toda la fuerza que el alma me da,  
desde entonces, Paloma querida,  
mi pecho he cambiado por un palomar.  
“Paloma querida”

Como veníamos diciendo, el amante ya no refrena sus ímpetus, al contrario los hiperboliza: “...*con toda la fuerza que alma me da*”; síntoma de ese amor es un refulgente apasionamiento que a veces contiene una carga de incredulidad como si se tratara de un hermoso sueño, pero al mismo tiempo hay una inmensa gratitud “*siempre me pregunto yo/ cuánto me debía el destino/ que contigo me pagó*”, aunado a esto el amante comienza a sentir una cercanía más estrecha entre él y ella; aunque Paloma es un nombre propio en esta estrofa, ello no disminuye la simbología: ave que connota paz y acaso la pureza por la tonalidad de su plumaje; quizás por eso es muy transcendental el último verso: “*mi pecho he cambiado por un palomar*”, ya la siente parte de él. Todo esto lo lleva a gritar:

Yo no sé lo que valga mi vida  
pero yo te la quiero entregar;  
yo no sé si tu amor la reciba  
pero yo te la vengo a dejar.  
“Paloma querida”

Toda la conglomeración de sensaciones, que provoca la mujer en el hombre, conduce al amante a ver a su amada ya no sólo como un golpe de suerte que la vida le ha obsequiado, sino que va más allá, pues ella adquiere sin proponérselo connotaciones religiosas o divinas:

Sólo Dios que me vio en mi amargura  
supo darme consuelo en tu amor  
y mandó para mí tu ternura  
y así con tus besos borró mi dolor.  
“Serenata sin luna”

Así, pues, la figura de la mujer llega a un *plus ultra*, se le considera como un regalo celestial, como una bendición del mismísimo Señor: “*Sólo Dios que me vio en mi amargura*”, sus penas son apaciguadas por obra y gracia divina, es así que su amada contiene toda una idea de religiosidad. “... *y mandó para mí tu ternura/ y así con tus besos borró mi dolor*”. ¿Esta idea de lo divino conduce a su vez a un compromiso tácito —lo que Dios une, el hombre no lo podrá separar— quizás de allí provenga la concepción de un amor eterno?

Amor que brota del alma  
como éste que en mí brotó  
tendrá que ser un cariño  
que sólo lo acabe Dios.  
“Amor del alma”

En el fondo, lo que realmente se expresa es un amor verdadero y puro: “un amor del alma” en el que se regocija el amante.

Pareciera que cabalmente se siguen los pasos del amor cortés. Comparemos las canciones con la retórica cortesana. Dennis de Rougmonte nos da los puntos importantes del amor cortés:

- 1) El cautiverio suave. “*tú sabes que mi alma/ vivió entre tus brazos/ la historia de amores que tanto soné*”
- 2) El “dardo de amor” que hiere sin matar.
- 3) La “salvación” del amor. “*me encontraste en un negro camino/ como un peregrino sin rumbo y sin fe/ y la luz de tus ojos divinos/ cambiaron mis penas por dicha y placer*”



- 4) La pasión que “aísla” del mundo y los seres. “...y ahí, juntitos los dos,/ cerquita de Dios,/ será lo que soñamos/ [...] te llevo de la mano, corazón, y allí nos vamos [...] de todo lo demás nos olvidamos”
- 5) La pasión que deja a todo un mundo descolorido.
- 6) Quejarse de un mal que, a pesar de todo, se prefiere a toda alegría y todo bien terrestre.
- 7) Deplorar que las palabras no revelan el sentimiento “inefable” que sin embargo hay que decir. “No encontré las palabras precisas/ pa’ decirte con mucha pasión/ que te quiero con toda mi vida”
- 8) El amor que purifica y rechaza todo sentimiento vil. “Llegó tu amor/ cuando la luna de mi cielo no brillaba/ llegaste tú cuando pensé/ que en mí ya no quedaba nada”
- 9) El querer del amor sustituye al querer propio. “Yo no sé lo que valga mi vida/ pero yo te le vengo a entregar”
- 10) El “combate” de amor, de donde hay que salir vencido. “...que soy un esclavo de tu corazón”
- 11) El “corazón robado”, “el entendimiento enajenado”, “la enajenación del amor”. “Tú y la nubes me tienen loco, tú y las nubes me van a matar”
- 12) El amor considerado como conocimiento supremo. “...y ahí, juntitos los dos,/ cerquita de Dios,/ será lo que soñamos”

Las coincidencias entre los puntos anteriores y las canciones son muchas, no se puede negar que los vasos comunicantes son muy obvios, mas ello no significa que todos los puntos en los incisos aparecen en el repertorio de José Alfredo y aquéllos que sí se

presentan no son abordados del mismo modo, ciertamente detrás existe una tradición pero que a su vez se ve delimitada por su tiempo.

A veces esa retórica cortesana se ve rota en algunas canciones. "...la regla del amor cortesano se opone a que una pasión tal se 'haga realidad', es decir, venga a parar en la entera pasión de su dama" (DE ROUGMONT, 2001: 35). Es verdad, el amor cortés no permite ninguna manifestación o alusión de tintes lúbricos entre los amantes, en este sentido, José Alfredo se aleja y quebranta esa "ley" amorosa cortesana. Veamos la siguiente canción.

Amanecí otra vez entre tus brazos  
y desperté llorando de alegría  
me cobijé la cara con tus manos  
para seguirte amando todavía.  
"Amanecí en tus brazos"

El referente de un encuentro más allá de lo netamente platónico es muy claro y obvio. Ya hay una "expresión física" de las pasiones. Se entiende que no es la primera vez que sucede: "*Amanecí otra vez...*". El campo semántico gira alrededor del espacio donde yacen los amantes, en pocas palabras, se relaciona con el lecho amoroso; se usan vocablos que aluden a ese ámbito: "despertar" y "cobijar". El primero utilizado en un oxímoron (llorar de alegría) que aumenta la felicidad en el que él se halla, mientras que el segundo es una metáfora con una carga de erotismo bastante explícito: "*me cobijé la cara con tus manos*", (¿solamente se cobija con las manos?).

Tú despertaste casi dormida  
y me querías decir no sé qué cosa  
pero callé tu boca con mis besos  
y así pasaron muchas, muchas horas.  
"Amanecí en tus brazos"

En la estrofa anterior, notamos la reiteración de esa pasión carnal de los amantes, pareciera que ahora la única forma para expresarse las pasiones es por medio del contacto físico o ¿acaso es que ello representa la consumación de las pasiones desbordadas y contenidas?

Yo me volví a meter entre tus brazos  
tú me querías decir no sé qué cosas,  
pero callé tu boca con mis besos  
y así pasaron muchas, muchas horas  
“Amanecí en tus brazos”

La canción se cierra con estos versos, eso nos hace vislumbrar que la voluptuosidad de los amantes es vehemente e inagotable: “*Yo me volví a meter entre tus brazos*”; y de nuevo aparecen los besos, que son la apertura para lo que vendrá después...y finalmente se repite lo que pareciera un estribillo, aunque no lo sea: “*y así pasaron muchas, muchas horas*” de interminable deleite...

Esta canción es el único “pecado” de José Alfredo para que quizás se pueda afirmar que sus canciones se sujetan a la retórica cortesana; aunque nadie puede negar un alejamiento tan radical de la retórica cortesana, tampoco se puede afirmar un distanciamiento total del amor cortés.

Pasando a otro tema, si hablamos del matrimonio tenemos que recordar que “el amor cortesano opone una fidelidad independiente del matrimonio legal y fundada sobre el amor” (DE REOUGMONT, 2001: 34) como se puede ver, en las canciones, en ningún momento de esta etapa se habla o se alude a referencias ligadas con la idea del matrimonio bajo términos eclesiásticos.

En lo referente al espacio donde los amantes están o se encuentran debemos decir que también tiene su importancia, pareciera que el ambiente es determinado por el amor que se

profesan, es decir, el espacio adquiere cierta relación con la pareja, en pocas palabras se puede argumentar que el lugar adquiere el tópico del *locus amoenus*.

Este *locus amoenus* es muy específico en las canciones: es un tiempo nocturno.

Deja que salga la luna,  
deja que se meta el sol,  
deja que caiga la noche  
pa' que empiece nuestro amor.  
“Cuando sale la luna”

Esto también se ve en otra canción.

Guitarras de media noche  
que siempre me acompañan,  
la estrella que sale al norte  
brilla más fuerte que el sol.  
“Guitarras de medianoche”

La noche es el ambiente propicio para los enamorados, la oscuridad no representa pesares o algo semejante, por el contrario, es un lugar donde únicamente ellos dos coexisten, se alejan por completo del mundo, y con la pareja se aleja también todo lo relacionado con la noche: luna y estrellas. Se reprocha la luz de día, ¿por qué?, quizás porque la noche significa algo secreto, subrepticio, descanso, sueños, etcétera. ¿Acaso más que un *locus amoenus* de lo que realmente se habla es de la *falacia patética*?

Los astros de ese ambiente también tienen otro valor distinto, la luna ya no es la luna, sino la jueza y avaladora del amor “*deja que caiga la noche pa' que empiece nuestro amor*”, mientras que las estrellas atestiguan cuánto amor se prodigan, asimismo son también la fuente para que el amante se inspire. ¿Pero cuando no hay ese ambiente?, se busca algo que venga a sustituirlo.

...has de sentir mis besos  
y yo he de sentir los tuyos  
y hemos de quedarnos presos  
a la luz de los cocuyos.

Te quiero mirar bonita,  
sin penas y sin orgullo  
y quiero echarme en tus brazos  
a luz de los cocuyos.

“A la luz de los cocuyos”

Y aunque haya ausencia de ese contexto nocturno, se trata de escudriñar algo que reemplace o asemeje ese ambiente, en este caso los cocuyos representan la metáfora de las estrellas titilantes, que son el motor para desatar la afectación amorosa de él y ella.

Pero esa pasión, que crece y crece, desborda y rompe con la “regla” de un ambiente que represente las pasiones que yacen dentro de su pecho, por eso al amante ya no le importa esperar a que las circunstancias sean las más favorables, su único fin es expresar el amor, lo primordial ya es solamente decirle a su amada cuánto la quiere.

No hace falta que salga la luna  
pa’ venir a cantar mi canción  
ni hace falta que el cielo esté lindo  
pa’ venir a entregarte mi amor.

“Serenata sin luna”

### *Los amantes separados*

Un amor correspondido es el fin último de un amante, pero quizás a veces la mayor prueba ya no está en ganarse el corazón de la amada, sino el poder estar juntos. En las canciones de José Alfredo existe un tema un poco raro: el de los amantes separados, aquí no debemos entender la separación como la última etapa de la relación amorosa, al contrario, los amantes se aman, sin embargo sus planes no pueden realizarse debido a factores que impiden tal empresa.

El amor correspondido no siempre alude a una felicidad total, es decir, el hecho de que amemos a alguien y esa persona también comparta nuestro sentir no necesariamente se

entiende como el final del camino para poder alcanzar el amor. Recordemos por un instante la historia de amor más trágica: *Romeo y Julieta*. En la obra de Shakespeare, los jóvenes son flechados inmediatamente, no hay que demostrar cuánto se aman puesto que ellos entienden que el mayor obstáculo yace en otro horizonte; la oposición de sus familias es la principal problemática e impedimento para la consagración amorosa. En este sentido, el inconveniente ya no es “el apoderarse” del corazón del otro mediante manifestaciones de valentía o virtud, sino el de poder romper los “códigos” sociales y familiares que los sojuzgan.

Ese tema, el de los amantes correspondidos, aparece en las canciones de José Alfredo, pero debido a extrañas vicisitudes deben estar separados. Quizás la barrera que imposibilita la unión sería los distintos niveles sociales a los que pertenecen, aunque a veces es la distancia misma la que frena la reunión. En la canción “Vámonos”, es la sociedad la que impide el amor.

Que no somos iguales, dice la gente;  
que tu vida y mi vida se van a perder,  
que yo soy un canalla y que tú eres decente  
que dos seres distintos no se puede querer.

Si no somos iguales, qué nos importa;  
nuestra historia de amores tendrá que seguir.  
“Vámonos”

La canción se inicia con la predisposición debido al prejuicio de la sociedad y las diferencias existentes entre él y ella, el tono es desalentador y casi desesperanzador, inmediatamente se sugiere una derrota anticipada. Notemos que los amantes se individualizan, ella contiene connotaciones positivas; él, negativas. Y al utilizar palabras que aluden a la pluralidad, como “somos” y “dos”, la significación es de desaprobación, como si esa comunión no debiera de existir. Sin embargo las dos últimas líneas contrastan

con todo lo anterior gracias a la condicional, bien podría tener una adversativa, por eso en la frase “[pero] *qué nos importa*” sale a flote la tenacidad y el inquebrantable amor que tiene por su amada.

Vámonos donde nadie nos juzgue,  
donde nadie nos diga que hacemos mal;  
vámonos, alejados del mundo, donde no haya justicia  
ni leyes ni nada, nomás nuestro amor.  
“Vámonos”

El título de la canción implica la búsqueda, el traslado hacia ese lugar, acaso una utopía, una quimera o un espacio inexistente, quizás es inventarse un mundo porque el mundo real no permite ese amor; el sojuzgamiento en el que se encuentran los amantes no admite un espacio para el amor; sin embargo, “Vámonos” puede interpretarse como una palabra de aliento: “sigamos” a pesar de los obstáculos, porque quizás al final haya una recompensa para tanto sufrimiento.

Pero en medio de todo, de ese intersticio, pareciera que la esperanza se alberga y conglomerara los anhelos que encuentran ecos y tal vez una respuesta: “Que tal si...” o “Si nos dejan...”

Si nos dejan,  
nos vamos a querer toda la vida;  
si nos dejan,  
nos vamos a vivir a un mundo nuevo.  
“Si nos dejan”

Del mismo modo que en la canción “Vámonos” aquí también hay un deseo por distanciarse de ese mundo que les impide su amor, porque a la vez existe la búsqueda por un lugar mejor.

Yo creo podemos ver el nuevo amanecer  
de un nuevo día;  
yo pienso que tú y yo podemos ser felices  
todavía.

“Si nos dejan”

La esperanza de que el encuentro llegue a realizarse es ahora el motor motivacional, no se habla de lo que está pasando sino de lo pudiere pasar, no hay presente ni pasado, sólo se tiene en mente un futuro “posible”: “un *nuevo* amanecer”, “un *nuevo* día” que se acepta y se asume desde la vertiente de la posibilidad y la creencia de que no todo está perdido: “*podemos ser felices/ todavía*”

Si nos dejan,  
buscamos un rincón cerca del cielo;  
si nos dejan,  
hacemos con las nubes terciopelo.  
Y allí juntitos los dos,  
cerquita de Dios,  
será lo que soñamos.  
Si nos dejan,  
te llevo de la mano, corazón,  
y allí nos vamos.

“Si nos dejan”

Aunque pareciera una canción feliz, en el fondo es todo lo contrario. La repetición de la condicional aumenta el dolor de la separación, ya que solamente se habla de las infinitas posibilidades que puedan pasar, pero que no lo son y tal vez nunca lo serán; tanto es así la ensoñación que ese lugar preciso es algo imposible: el cielo, espacio donde habita Dios, es decir, un lugar místico y religioso. ¿Pero qué más importa si el amor saca a flote las fuerzas para continuar? Ahora sólo se habla de “si nos dejan”, en otras palabras, se entiende que sus vidas (las de los amantes) ya no están en sus manos, sino que depende de los demás; los enamorados se hallan condicionados a la decisión de los otros; lo que se pide y se busca es una pequeña oportunidad que puedan aprovechar... “*Si nos dejan/ de todo lo demás nos olvidamos...*”



Por otro lado, a veces la separación ya no depende de la gente, sino de las circunstancias ajenas que no pueden controlarse o a veces el distanciamiento corresponde a cierto *modus vivendi*.

Soy marino, vivo errante,  
cruzo por los siete mares,  
y como soy navegante  
vivo entre las tempestades  
desafiando los peligros  
que me dan los siete mares.  
“El Siete mares”

Pero este amor de marinero como plantea José Alfredo difiere bastante de la concepción del amor del marinero que deja un amor en cada puerto, un ejemplo Neruda:

Amo el amor de los marineros  
que besan y se van.

Dejan una promesa.  
No vuelven nunca más.

En cada puerto una mujer espera:  
los marineros besan y se van.

(Una noche se acuestan con la muerte  
en el lecho del mar.)

Amo el amor que se reparte  
en besos, lecho y pan.

Amor que puede ser eterno  
y puede ser fugaz.

Amor que quiere libertarse  
para volver a amar.

Amor divinizado que se acerca.  
Amor divinizado que se va.

Si bien en los dos casos se sobreentiende esa vida errabunda que exige vivir en el mar, el parangón recae en que para uno el amor no se encadena a una sola y única mujer, mientras que para otro hay solamente una mujer.

Cuando el mar está tranquilo  
y hay estrellas en el cielo,  
entre penas y suspiros  
le hablo a la mujer que quiero  
y sólo el mar me contesta:  
ya no llores marinero.

Estrellita marinera  
compañera de nosotros,  
qué noticia tienes ora  
de ésa que me trae tan loco;  
si es que todavía me quiere,  
dímelo poquito a poco.  
“El Siete mares”

En la canción de “El Siete mares”, José Alfredo no presenta al hombre navegante como un coleccionista de amores, al contrario, es un individuo que aguarda ansioso regresar con su mujer. Por un lado el mar simboliza la distancia que lo separa de su amada, pero al mismo tiempo es el pretexto para recordarla y ejecutor del dolor “*entre penas y suspiros*”, y además de ser su único compañero y alentador para no desfallecer: “*y sólo el mar me contesta/ ya no llores marinero*”. En ausencia de algún instrumento para comunicarse con la mujer, el hombre se vale de cualquier medio para imaginarse algo respecto a su amada, ante tal soledad en la que se halla no es gratuito que la prosopopeya aparezca, es entonces que la estrella y el mar son sus aliados para poder soportar tan intenso dolor...

Me dicen el “Siete mares”  
porque ando de puerto en puerto  
llevando conmigo mismo  
un amor ya casi muerto;  
yo ya quisiera quedarme  
juntito a mi gran cariño,  
pero ésa no fue mi vida:

navegar es mi destino.  
“El Siete mares”

Dos vertientes existen dentro del discurso del amante marinero. La primera es una dicotomía: el alma aventurera del hombre que siente los ímpetus del llamado del mar, pero, en oposición, está el amor por la mujer que convoca al establecimiento y el sedentarismo para disfrutar los placentas amorosas, esta confrontación nos conduce al segundo tema que es el del miedo a perder el amor, que pareciera que al final fenece debido a la contradicción que existe en el amante: *“llevando conmigo mismo/ un amor ya casi muerto”*

Olas altas, olas grandes  
que me arrastran y me alejan,  
cuando anclamos en Tampico  
quédense un ratito quietas  
tan siquiera cuatro noches  
si es que entienden mis tristezas.  
“El Siete mares”

Al final de todo, su otra gran pasión (la de navegar) es la que sale victoriosa, pues el amante se somete a ella: *“Olas altas, olas grandes/ que me arrastran y me alejan”*.

Pero la distancia en un primer momento no implica el término del amor, sino que es ello precisamente lo que acrecienta los anhelos por volverse a reunir con su amada.

Estoy tan lejos de ti  
y a pesar de la enorme distancia  
te siento juntito a mí,  
corazón, corazón,  
alma con alma.  
“La enorme distancia”

Esta prueba también se tiene que superar; la distancia que existe es a un nivel físico, pero no a un nivel espiritual: *“corazón, corazón,/ alma con alma”*, ya que esa unión es mucho más fuerte, y, sin embargo, a pesar de esa enorme distancia, pareciera que la ama mucho más: *“Y siento en mi ser tus besos/ no importa que estés tan lejos”*

Estoy pensando en tu amor  
y a lo loco platico contigo,  
te cuento de mi dolor...  
“La enorme distancia”

En medio de la “impotencia” causada por la separación, su medio para comunicarse con ella es imaginarla a su lado, tanto es así su fantasía que pareciera que ella está físicamente con él: *“Y vuelvo a sentir tus besos/ no importa que estés tan lejos”*

El cielo empieza a clarear  
y mis ojos se llenan de sueño,  
contigo voy a soñar.  
“La enorme distancia”

Aquí notamos a un amante que pasa la noche en vela, duerme en el día para que en la noche, envuelto en la magia de la oscuridad, sus fantasías cobren vida y pueda soportar más fácilmente la enorme distancia que no los deja reunirse. El sueño se convierte en el medio para no desfallecer, sueña despierto y sueña dormido, en ambos períodos la mujer está inmiscuida en sus viajes oníricos. *“Y siempre tendré tus besos/ no importa que estés tan lejos”*.

Al final de cada estrofa el estribillo aparece con tenues modificaciones que nos sirven para ver como el termómetro pasional del amante sube de intensidad: “siento” nos dice en primera instancia, después pronuncia “vuelvo a sentir”, y finalmente “siempre tendré”; “besos” es el vocablo que permanece, esto tal vez representa un anclaje entre la realidad y la fantasía por la que discurre el amante...

La distancia por un largo tiempo ciertamente es un factor para que el amor se concluya, esto es sabido e ironizado con la típica frase: “Amor de lejos, amor de...”

A veces el retornar después de un prolongado tiempo afecta todas las concepciones, que se tenían respecto al *otro*, antes de la partida. La canción de “Las ciudades” plantea ese asunto.

Te vi llegar  
y sentí la presencia de un ser desconocido.  
Te vi llegar  
y sentí lo que nunca jamás había sentido.  
“Las ciudades”

A diferencia de “El Siete mares”, en esta canción el hombre es quien se queda y la mujer es la que se va. El retorno impacta sobremanera al amante cuyas sensaciones ya no son las mismas de antaño. Las frases “un ser desconocido” y “nunca jamás había sentido” contienen un matiz de incredulidad y de extrañeza.

Te quise amar  
y tu amor no era fuego, no era lumbre,  
las distancias apartan las ciudades,  
las ciudades destruyen las costumbres.  
“Las ciudades”

Sin embargo, se percibe todavía una veta de esperanza por poder amoldarse a esta nueva peripecia. “*Te quise amar*” dice el amante, pero inmediatamente el segundo verso clausura toda posibilidad de conciliación entre ese pasado y el presente para poder continuar sus vidas como antes. Ese amor de tiempos pasados ya no provoca pasión, desenfrenos: “*no era fuego, no era lumbre*”; por fin la distancia ha cumplido su terrible designio: el de romper el vínculo que existía entre los amantes.

Y sentí de tu amor otra vez la fuerza extraña  
y mi alma completa se me cubrió de hielo  
y tu cuerpo entero se llenó de frío.  
“Las ciudades”

Como hemos venido diciendo, el amor ya no produce efusividad, al contrario, aquello que antes incendiaba hoy congela e insensibiliza. Si antes había fuego en el alma que

engendraba lumbre (efusión) en el cuerpo, ahora el hielo ha venido a sustituir esa pira interior. La oposición entre fuego/hielo (amor/desamor) marca claramente el sentir físico y espiritual en el que ha caído el amante.

### **EL AMOR SE TERMINA.**

Una de las experiencias más dolorosas para cualquier individuo es la separación definitiva de aquellos a quienes ama. A pesar de que el ser humano durante el transcurso de su existencia se enfrentará a esta situación en repetidas ocasiones, nunca se podrá apartar de la sensación de desazón, presentará síntomas emocionales y psicológicos relacionados por causa de la ausencia del *otro*. Sin importar cómo sea la separación de las personas, es decir, una separación física (muerte) o emocional, siempre uno (el amante) es quien más sufre el abandono.

Sin embargo, el proceso por el que se debe pasar para superar la separación (no importa cómo suceda ésta) es, tal vez, la parte más difícil, pues lo que para algunos es el medio para sobrellevar la pena, en otros, tal bálsamo, no haya cabida. Tratar de aceptar el abandono como definitivo, estar totalmente consciente de que la otra persona no volverá jamás a ser el objeto de mis afectos amorosos, de mi compañía en momentos cruciales y que uno nunca regresará a ser la persona a quien el otro amó es un proceso que quedará guardado para el resto de la vida en la memoria del amante.

Así, pues, en un principio, cuando los amantes se saben correspondidos en sus sentimientos, las sensaciones de felicidad y el frenesí enmarcan el discurrir de la vida amorosa. La preocupación de ser abandonado, de que algo venga a quebrar tal estadio, no brota en los pensamientos de los amantes. Los amantes durante ese periodo de felicidad

recíproca lo que menos esperan es angustiarse porque romperían el estado de enajenación en el que están. Incluso pregonan el amor constante e interminable que se prodigan: “*polvo serán, mas polvo enamorado*”

No obstante, en el momento cuando la felicidad de la relación se ve violada debido a la separación por parte de uno, el sufrir hace su aparición. Pero el duelo en el que yacerá el amante no es proporcional al periodo que duró el amor, ni tampoco a la intensidad de dolor que el amante padecerá.

En este espacio “el del amante abandonado”, la música ranchera es un campo de inmensa productividad de composiciones relacionadas con este tema. “La canción ranchera antes de la aparición de José Alfredo Jiménez era agresiva, de manera general, y si se trataba del tema amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón” (MORENO, 1979: 12). “*Me he de comer esa tuna/aunque me espine la mano...*”

Con simplemente escuchar las canciones producidas durante la etapa de la primera gran figura de la música ranchera, Lucha Reyes, se puede observar lo dicho anteriormente. En la canción “Ay, Jalisco no te rajes”, la presencia de la mujer no pasa de ser casi un objeto, se cosifica a la persona:

Pa’ mujeres, Jalisco primero,  
lo mismo en los Altos que allá en la Cañada  
mujeres muy lindas, rechulas de cara  
así son las hembras en Guadalajara  
“Ay, Jalisco no te rajes”

Se advierte el machismo prototípico, las palabras que definen a la mujer provienen de un lenguaje provinciano. Si al principio utiliza el sustantivo *mujer* y después se adjetiva con las palabras *lindas* y *rechulas*, al final cierra con otro sustantivo: *hembras*, con esto se consuma la cosificación, al nombrarlas como hembras, la Mujer pierde por completo

importancia y asimismo su individualidad, la visión del macho hace acto de presencia: ellos son las hembras y yo soy el macho... estas palabras son muy utilizadas por el macho mexicano de aquella época para referirse a la mujer. Además algo interesante es que únicamente hay una descripción física y para ser más específicos, del rostro, como si únicamente tener buen aspecto físico fuera lo trascendental en una mujer.

Años después, los intérpretes del género ranchero, como Jorge Negrete, Pedro Infantes y Miguel Aceves Mejía (hombres que también cantaron las composiciones de Jiménez), continuaban pregonando lo mismo. Pero para José Alfredo el desamor se presenta como el fin de un momento o tiempo cuando era feliz. De este modo se distinguen las letras de José Alfredo a las de sus antecesores por presentar a un hombre derrotado, vulnerable y que es capaz de llorar por una mujer (algo impensable y contradictorio para el arquetipo del gran macho mexicano). Desde su primer gran éxito “Yo”, José Alfredo nos deja ver la posición del amante ante el desamor.

Yo, yo que tanto lloré por tus besos,  
yo, yo que siempre te amé sin medida  
hoy sólo puedo brindarte desprecios;  
yo, yo que tanto te quise en la vida.  
“Yo”

Aquí, en esta composición existe el despecho hacia la mujer, pero también el amor que alguna vez existió. En estos cuatro versos, se presenta todo el transcurrir amoroso, desde sus inicios hasta el final: “...lloré por tus besos” alude al tiempo en el que el enamorado anhelaba el amor de la mujer, es decir, el cortejo y las “pruebas” que debió pasar el hombre para que ella lo aceptara. El segundo verso remite a cuando el amor fue correspondido y la pasión aumenta paulatinamente: “yo, yo que siempre te amé sin medida”. Y finalmente los últimos versos hablan de las causas provocadas por la separación y de esa ambivalencia



que subyace en el Yo del amante: por un lado están los desprecios; y por el otro, los recuerdos lacerantes del amor que le tuvo a su amada.

Esta nueva experiencia, la de la separación, hace que el individuo se enfrente con un sinfín de sentimientos encontrados que lo llevarán por distintos modos para sobreponerse de la ausencia. “La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad.” (FROMM, 2008: 20). Y para lograr escapar de la separatidad recurre a varios mecanismos de defensa...

Ante el conocimiento en una primera instancia de la ruptura inevitable, tal acontecimiento es catalogado como algo más apocalíptico que un simple desastre: “*la pena que traigo ni Dios la sabe*”, “*Yo sentí que mi vida/ se caía en un abismo/ profundo y negro/ como mi surte*”

Fuiste mi cielo, mas con el tiempo  
mi cielo en nubes se convirtió  
un día nublado con mucho viento  
entre otras nubes se me perdió.  
“Día nublado”

La separación hace que el espacio interior del abandonado se vuelva turbio, lo que antes era un lugar ameno porque existía el amor, ahora adquiere una sensación de desdicha: “*Fuiste mi cielo, mas con el tiempo/ mi cielo en nubes se convirtió*”, la analogía del día nublado puede entenderse como la congoja que lo embarga, ahora sólo hay incertidumbre y parece que las penurias aumentarán aún más: “*un día nublado con mucho viento/ entre otras nubes se me perdió*”. Asimismo el descenso en el cataclismo del desamor se manifiesta gravemente.

No quiero ni volver a oír tu nombre,  
no quiero ni saber a dónde vas,  
así me lo dijiste aquella noche,  
aquella negra noche de mi mal.

## “La noche de mi mal”

El Yo lírico siente el rompimiento como una catástrofe. Las palabras proferidas contienen la calamidad y el desprecio total: “*No quiero ni volver a oír tu nombre/ no quiero ni saber a dónde vas*”, esta frase parece tener cierta correlación con el ambiente, puede inferirse que mientras se van diciendo las palabras el ambiente interior del hombre lentamente se va degradando: en primer lugar se habla de una noche cualquiera, luego se le agrega el adjetivo “negra”, si ya así la noche contiene la idea de oscuridad esto aumenta más la intensidad y, finalmente, para rematar una frase imperiosa con la que se cierra la estrofa: “de mi mal”, por donde se le quiera ver, la estrofa se percibe como una maldición que le ha sobrevenido de pronto y de la cual no puede escapar: “*Qué suerte la mía, estar tan perdido/ y volver a caer*”

En el discurrir del proceso de curación o, mejor de dicho, de duelo, el amante tendrá que atravesar por distintas formas para soportar la ausencia. El amante que en algún tiempo se sabía satisfecho debido a la persistencia de un afecto, de pronto, se ve ante la perplejidad de cómo actuar sin *ella*. En este trance, existe también la búsqueda por el placer de antaño porque se ha generado un vacío, en el amante, que no sabe cómo complementar, entonces con ese vacío auestas “debe enfrentarse al mundo exterior, se abren distintos caminos para superar el insostenible estado de soledad e impotencia del que forzosamente debe salir” (FROMM, 2008:89) En una primera instancia el amante, esperanzado en que retorne con él, anhela que la mujer recule para que el dolor se vaya.

Quando nadie te quiera, cuando todos te olviden  
y el destino implacable quiera ver tu final;  
yo estaré en el camino donde tú me dejaste  
con los brazos abiertos y un amor inmortal  
“Cuando nadie te quiera”

El título muestra la tendencia del amante a imaginar el futuro de la mujer perdida que lo ha abandonado, la repetición constante de la palabra *cuando* seguida de otras dos palabras, que a la vez son opuestas una respecto a otra (*nadie* y *todo*) pero que, *per se* son hipérbolos, acrecienta el deseo de “que le vaya mal a la mujer”. Por eso “y *el destino implacable quiera ver tu final*” representa el lugar al que ella que se dirige: un sitio *implacable*, duro, difícil, o el menos eso es lo que el hombre imagina. Desde la separación el amante pareciera estar en un sedentarismo emocional: “yo *estaré en el camino donde tú me dejaste/ con los brazos abiertos y un amor inmortal*”, ¿por qué no avanza? Porque el amor inmortal no lo deja... además de que el movimiento significaría un cambio y lo que el amante menos desea es eso. Otro ejemplo es la canción “A punto de llorar”.

A veces quiero ir a buscarte,  
y a punto de llorar,  
no sé cómo me aguanto,  
es tan difícil olvidar  
cuando hay un corazón  
que quiso tanto, tanto.  
“A punto de llorar”

De nuevo es un estarse inmóvil, pero el ferviente deseo lo impulsa a avanzar, mas no hacia el olvido sino hacia una obstinación de regresar a ese pasado que lentamente se desvanece aunque él no quiera. Por primera vez aparece el llanto, por eso no es raro que la canción se llame así...en ese instante antes de las lágrimas (a sabiendas quizás inconscientemente que ella no volverá) nacen los deseos de encontrarla, pero luego se apagan esos deseos, se reitera el sedentarismo.

En ambas canciones, se advierte una nostalgia por el “paraíso perdido”, ya que al romperse los vínculos que ofrecen los placeres del amor, ahora debe enfrentarse a una

individualización que es también una soledad, de ahí su tenacidad o terquedad por no dejarla ir...

Si es necesario que llore,  
la vida completa por ella lloro  
[...]  
Yo lo que quiero es que vuelva,  
que vuelva conmigo la que se fue.  
“La que se fue”

Después de todo esto el amante reconoce por fin que la relación no se restaurará, tal aceptación hace que brote la desesperación, un intenso dolor que se manifiesta y que también expresa las súplicas como último recurso para convencer a la mujer para que no lo abandone.

Es imposible que yo te olvide,  
es imposible que yo me vaya [...]  
Es imposible que toda acabe,  
yo sin tus besos me arranco el alma.  
“Cuatro caminos”

Es inútil dejar de quererte,  
ya no puedo vivir sin tu amor;  
no me digas que voy a perderte,  
no me quieras matar, corazón...  
“Corazón, corazón”

En esta canción el tema es la súplica. Él sabe que ya nada lo puede ayudar; el vocablo *inútil* subraya la resignación pero no a un cien por ciento. El segundo verso es la consecuencia de la resignación: la fatalidad. El tercero y el cuarto versos son la súplica absoluta y total por la “huida” de la mujer hacia nuevos horizontes. La última palabra, *corazón*, justifica por qué está muriendo, ese *corazón* no queda muy claro a quién se refiere, si es a ella usando una zalamería o quizás sea el corazón mismo del amante al cual le pide que no desfallezca...

El amante ya seguro de que ha perdido a la mujer, el único consuelo que le queda es saberse parte de ella, ¿cómo?, mediante los recuerdos, porque quizás ya no haya una unión física pero sí aún la psicológica, para que la separación sea consumada debe romperse cualquier vínculo, porque si llega el olvido “el Yo pierde su independencia y se reduce a un ejecutor dominado por el Otro” (FREUD,1970:65), además de que “mientras yo vivo aún en mi cuerpo, soy ya un cadáver en el otro” (CARUSO,2009:13), el olvido es un símbolo de muerte, un asesinato inconsciente.

Extráñame, cuando te ofrezcan una copa.  
Extráñame, cuando te besen en la boca.  
Cuando te digan, como yo,  
las cosas más bonitas de la vida.  
Cuando te encuentres muy feliz  
con ansias de vivir, extráñame.  
“Extráñame”

O bien, otro ejemplo sería:

Olvídate de todo,  
menos de mí  
y vete a donde quieras,  
pero llévame en ti  
que al fin de tu camino  
comprenderás tus males,  
sabiendo que nacimos  
para morir iguales.  
“Para morir iguales”

El recuerdo es entonces el único vehículo de comunicación y de comunión que puede tener el amante con la mujer; a él le sobreviven los recuerdos, la memoria se transforma en algo primordial porque si ésta desaparece entonces todo se acabó... de ahí el incesante deseo de “Extráñame” y “*olvídate de todo,/ menos de mí*”, por eso “Para morir iguales” sentencia una equidad: si tú me olvidas entonces tú también mueres conmigo, al matar los recuerdo nos estamos matando.

En la continua recuperación de la ausencia del *otro*, el amante trata de todo. La idealización, en la que la amada estaba, poco a poco se va erosionando, lo que abre paso a la agresividad envuelta en el reproche, que sigue siendo una máscara del dolor. Este modo de actuar le sirve para cauterizar la herida...

Se me acabó la fuerza  
de mi mano izquierda,  
voy a dejarte el mundo  
para ti solita  
como al caballo blanco  
le solté la rienda  
a ti también te suelto  
y te me vas ahorita.

“Te solté la rienda”

Los dos primeros versos acaso hablan de su amor por ella: “*Se me acabo la fuerza/ de mi mano izquierda*”, recordemos que el lado izquierdo es donde está el corazón, quizás lo que quiere decir sea: se me acabo el amor para ti. Los consecutivos versos son de una agresividad directa al comparar a la mujer con un caballo; ya no hay peticiones para que ella vuelva, sino una respuesta llena de desprecio por el proceder de la mujer: “*Te solté la rienda...*”

Por otra parte también se sentencian “amenazas” que contienen, más que una agresión física, un recordatorio de lo importante que el amante fue para ella y que por más que quiera la mujer, jamás lo podrá olvidar por completo o, al menos, eso es lo que el amante intenta dar a entender.

Si has pensado dejar mi cariño,  
recuerda el camino donde te encontré;  
si has pensado cambiar tu destino  
recuerda un poquito quién te hizo mujer.  
“Corazón, corazón”

Otra canción contiene el mismo tono: un desprecio pero a la vez un recordatorio de que él fue muy trascendental en la vida de ella, dicha canción es “Para morir iguales”; tal comportamiento del hombre “produce una tensión entre la desvalorización y la fidelidad que la racionalización no soporta” (Caruso, 2009:51) y hace que se navegue entre sentimientos encontrados.

...porque tú ni nadie  
arrancará de tu alma  
los besos que te di,  
los besos, las caricias  
y tantas otras cosas  
que presencié la noche  
que te entregaste a mí.  
“Para morir iguales”

Si bien se intenta lastimar a la mujer, la verdad es que detrás de todo también hay un masoquismo emocional, ya que al recordarle estos acontecimientos, del que él también fue participe, el amante está ocultando el aprecio por aquellos momentos que compartieron.

Esto también se vislumbra en la siguiente canción:

Podrás tener mucha suerte,  
podrás andar por el mundo  
destrozando corazones,  
podrás hacer lo que quieras,  
podrás tener mil amores  
pero éste que estás dejando,  
aunque quieras no lo repones.  
“Alma de acero”

En esta canción, el reproche es lo fundamental, la repetición constante de “podrás” se trunca primero con la adversativa; después, con la concesiva, en otras palabras, el amante expresa una autovaloración exagerada de su amor, un amor sin igual, por eso el pronunciamiento: “*no lo repones*”

Te vas porque yo quiero que te vayas  
a la hora que yo quiero te detengo

yo sé que mi cariño te hace falta  
porque, quieras o no, yo soy tu dueño.  
“La media vuelta”

La canción de “La media vuelta” es el ejemplo más claro de la negación total en la que se conduce el amante; por un lado hace creer que ella está subordinada a él, esto no es más que un mecanismo para ocultar la realidad, nuevamente se vale de propuestas sin sustento: “*porque, quieras o no, yo soy tu dueño*”, incluso incita a la mujer a estar con otro hombre:

Yo quiero que te vayas por el mundo  
y quiero que conozcas mucha gente;  
yo quiero que te besen otros labios  
para que me compares hoy como siempre.  
“La media vuelta”

¿Por qué le pide tales cosas? Para demostrarle lo valioso que él es, y la única forma de aclararlo es con la comparación, con ello quizás trata de hacerle creer y demostrarle que él ya no siente nada cuando en realidad es todo lo contrario:

vas a extrañar mis besos  
en los propios labios  
del que esté contigo...  
“Te solté la rienda”

La pérdida es eminente, admitir eso sería aceptar una derrota. Por eso se esconde bajo la máscara de un estoicismo basado en la marginación, la cual lo enaltecería si fuese verdadera.

Yo sé bien que estoy afuera,  
pero el día que yo me muera  
sé que tendrás que llorar;  
dirás que no me quisiste  
pero vas a estar muy triste  
y así te vas a quedar.  
“El rey”

Obviamente no hay nada de estoicismo sino sencillamente un dolor presente. “*dirás que no me quisiste/ pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*”, existe todavía ecos



por ver sufrir a la pérfida, a la desgraciada...Pero por razones evidentes no puede hacerlo tan directamente, guardar un orgullo ya de por sí maltrecho es lo único que le queda:

Una piedra en el camino  
me enseño que mi destino  
era rodar y rodar;  
después me dijo un arriero  
que no hay que llegar primero  
pero hay que saber llegar.  
“El rey”

Una indiferencia falsa lo lleva a gritar y crearse, inventarse una realidad, un espejismo para sobrellevar más fácil su destino:

Con dinero y sin dinero  
hago siempre lo que quiero  
y mi palabra es la ley;  
no tengo trono ni reina  
ni nadie que me comprenda  
pero sigo siendo el rey.  
“El rey”

 Rey de qué? De algo que no existe, no tiene nada, en su mundo sólo está él, por eso es el rey ya que él invent  ese mundo, que funge como el salvoconducto para no desfallecer y no acabar completamente derrotado aunque el camino a ese final cada vez se ve más cerca, pero se inventa ese mundo para evitar el fracaso; y su himno de batalla es gritar: “...*pero sigo siendo el rey*”

En su proceso de curación, el amante que ha desdeñado, vilipendiado a la persona que fue su amor, intentar  sustituirla<sup>4</sup>, buscando un nuevo objeto que venga a remplazar aquello que la mujer producía en el hombre. Después de la sustitución ya sea que funcione o no, se abre camino hacia la recuperación, porque la única forma es seguir adelante, con

---

<sup>4</sup> La sustitución es la búsqueda de algo que venga a ocupar la oquedad que el amor de la mujer ocupaba, lógicamente, en primer instancia, será hallar una nueva pareja, lo curioso es que en las canciones no aparece una segunda mujer que pudiera, si bien no curar, por lo menos apaciguar el dolor, lo único que puede venir a sustituir el amor es el alcohol, la bebida funciona como bálsamo, pero este tema lo desarrollará en el apartado correspondiente a El alcohol.

esto no quiero decir que se llegue a un olvido, sino más bien a una aceptación total y a un perdón.

Diciembre me gustó pa' que te vayas:  
que sea tu cruel adiós mi Navidad,  
no quiero comenzar el Año Nuevo  
con ese mismo amor que me hace tanto mal  
"Amarga Navidad"

Romper cualquier vínculo comienza a ser lo único en el Yo lírico; en la canción todo remite a festividades religiosas cuyo fin es la de la paz y la tranquilidad, pero en realidad lo que más destaca es la antítesis: la oposición de felicidad/tristeza brota en los versos. Por un lado tenemos *cruel adiós* respecto a *Navidad*; por el otro *Año Nuevo*, con *amor que me hace tanto mal*; pero también podría entenderse como un comenzar de nuevo. Hay varios elementos que suponen esa interpretación, como el mes de diciembre, Navidad y Año Nuevo: diciembre es el último mes del año, pero la puerta para el inicio de otro; Navidad que significa nacimiento, un renacer; y el último es Año nuevo, es decir, renovación.

En esta etapa, la desvalorización del objeto amado no se hace mediante los reproches, ya se ha superado esa fase; ya no duele tanto la ausencia y se agradece los momentos valiosos que se compartieron, en otras palabras, se incita a continuar cada quien con su vida y que este proceso de separación concluya de la mejor manera posible.

Ojalá  
que te vaya bonito,  
ojalá  
que se acaben tus penas,  
que te digan que yo ya no existo  
y conozcas personas más buenas.  
"Que te vaya bonito"

Aquí el tono cambia, a diferencia de las anteriores canciones, en ésta ya no se busca lastimar o pregonar las reprimendas. Se ha aceptado y de buena manera la separación, tanto

es así que le desea lo mejor: “*Ojalá/ que te vaya bonito*”. El amor, o mejor dicho, el cariño que permanece ya no busca el rencuentro, ha encontrado una reconciliación que es la poder decir adiós para poder avanzar: “*y conozcas personas más buenas*”, es decir, se enuncia una redención.

Que te den lo que no puede darte  
aunque yo te haya dado de todo;  
nunca más volveré a molestarte:  
te adoré, te perdí, ya ni modo  
“Que te vaya bonito”

Lo importante es la afirmación, del amante, de que ya nada los une, por eso admite sus equivocaciones que lo llevaron a actuar de modo incorrecto: “*nunca más volveré a molestarte*”. Toda la historia de amor se resume en el último verso: “*te adoré, te perdí, ya ni modo*”.

A veces los rescoldos de ese amor aún parecen avivarse de vez en cuando, pero ahora ya nada tiene sentido sino el guardarse para sí mismo ese sentimiento que ya no puede ser correspondido:

Yo no sé si tu ausencia me mate  
aunque tengo mi pecho de acero;  
pero nadie me llame cobarde  
sin saber hasta dónde la quiero.  
“Que te vaya bonito”

La estrofa anterior es esa pena o quizás sea la nostalgia que todavía lo embarga, no obstante, ahora el razonamiento se antepone a los sentimientos: Las pasiones desbocadas no tienen cabida. También el amante desea el mejor de los caminos para la quien fue su amada.

Ojalá  
que mi amor no te duela  
y te olvides de mí para siempre;  
que se llenen de sangre tus venas

y te vista la vida de suerte.  
“Que te vaya bonito”

Finalmente, aunque no lo diga, se puede suponer que hay un agradecimiento por lo que vivieron juntos aun cuando ello signifique un dolor por las nostalgia, por tiempo pretérito que compartieron.

Cuántas cosas quedaron prendidas  
hasta dentro del fondo de mi alma  
cuántas luces dejaste encendidas  
yo no sé cómo voy a apagarlas  
“Que te vaya bonito”

En estos versos, más que sonar como una plegaria de sufrimiento, lo que hay es una especie de satisfacción dolorosa. “*Cuántas cosas quedaron prendidas/ hasta dentro del fondo de mi alma*”, ¿qué son esas cosas? ¿Esperanza y amor? ¿Alegría, pasión? ¿Recuerdos? No se sabe, lo que sí es seguro es que lo dejó marcado para toda su vida: “*hasta dentro del fondo de mi alma*”; el verso anterior es una hipérbole “*hasta dentro del fondo...*” en pocas palabras, es algo que siempre vivirá dentro de él: “*yo no sé cómo voy a apagarlas*”

En el mismo caso está la canción “De un mundo raro” que también comparte con “Que te vaya bonita” la misma temática.

Quando te hablan de amor y de ilusiones  
y te ofrezcan un sol y un cielo entero,  
si te acuerdas de mí, no me menciones  
porque vas a sentir amor del bueno.  
“De un mundo raro”

Como hemos venido diciendo el dolor lacerante ya no existe, sino un cariño de dos personas que alguna vez se amaron. Incluso le recomienda que no lo mencione para que ella pueda continuar con su camino.

Porque yo adonde voy, hablaré de tu amor  
como un sueño dorado  
y olvidando el rencor no diré que tu adiós  
me volvió desgraciado.

“De un mundo raro”

El resentimiento ya no es el motor que incita al amante para superar la separación, porque quizás la herida ya ha sanado; no hay perjuros ni peroratas. Aun cuando no haya concluido en buenos términos él ya no dispone de más envilecimientos, y no le incomoda decir: “*hablaré de tu amor como un sueño dorado*”, porque ha descubierto que el odio más que apaciguar sólo aumenta más el malestar. Por tanto lo recomendable es:

Y si quieren saber de tu pasado  
es preciso decir una mentira  
di que vienes de allá, de un mundo raro  
que no sabes llorar, que no entiendes de amor  
y que nunca has amado.

“De un mundo raro”

En esta estrofa, a lo que se apela es a la recuperación total del dolor, un comenzar de nuevo, pero no en el hombre sino en ella, en la mujer que alguna vez lo amó, es decir, le está pidiendo que en su siguiente relación inicie desde cero, como si se tratara de su primer amor: “*que no sabes llorar, que no entiendes de amor/ y que nunca has amado*”.

En segunda instancia, este mismo método lo adopta él porque sabe que así como ella encontrará un nuevo amante, él hallará a otra amada y no debe cometer los mismos errores con su nuevo amor.

Y si quieren saber de mi pasado  
es preciso decir otra mentira  
les diré que llegué de un mundo raro  
que no sé del dolor, que triunfé en el amor  
y que nunca he llorado.

“De un mundo raro”

Se evade nombrar el pasado porque no se quiere volver a padecer el dolor. El Yo lírico intenta quizás no olvidar, pero al menos sí dejar atrás la amarga experiencia vivida, y sí para ello debe mentir (mentirse a sí mismo) así lo hará. “De mundo raro” no habla realmente de que nadie puede soslayar las penas de amor, ese mundo raro que deja de existir en el momento que amamos, sino de levantarse después de las adversidades amorosas, porque es inconcebible que alguien desconozca las cuitas de amor, que son precisamente las que llevan la carga de una experiencia amorosa vivida.

La siguiente canción la pongo al final de este apartado porque es una canción muy curiosa, hablando en comparación con otras composiciones de José Alfredo; la peculiaridad recae en el hecho de que la mayoría de las canciones, como hemos venido viendo, están escritas en primera persona, asimismo la separación siempre proviene por parte de la mujer, que decide “volar por otros rumbos”; la canción de “El jinete” rompe estos paradigmas, esta composición está escrita en tercera persona y la ausencia de la amada es por causa de la muerte:

Por la lejana montaña  
va cabalgando un jinete,  
vaga solito en el mundo  
y va deseando la muerte.

Lleva en el pecho una herida,  
va con su alma destrozada,  
quisiera perder la vida  
y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida  
y la perdió para siempre  
por eso lleva una herida,  
por eso busca la muerte.

Con su guitarra cantando  
se pasa noches enteras,  
hombre y guitarra llorando  
a la luz de las estrellas.

Después se pierde en la noche  
y aunque la noche es muy bella,  
él va pidiéndole a Dios  
que se lo lleve con ella.

La quería más que a su vida  
y la perdió para siempre,  
por eso lleva una herida  
por eso busca la muerte.

Esta canción, como se dijo anteriormente, es una extrañeza dentro del repertorio. Aquí el tema de la ausencia de la amada se hermana con otras canciones, mas los rubros son

distintos. En la canción de “El jinete” se enmarca dentro de un cuadro de tinieblas y tragedia, se habla también de la desolación y de una peregrinación en busca del consuelo. El amante no halla sitio en donde encontrar alivio por eso avanza sin rumbo fijo, vagabundea por lugares que se le presentan inhóspitos, intentando escapar de la inmensa pena, pero “el Yo es la verdadera residencia de la angustia [...] El principio de todo miedo o angustia es, en realidad, miedo a la muerte” (FREUD: 1970, 47). Pero con el trauma de perder a la amada de este modo irreparable es comprensible que el hombre busque afanosamente el amor mediante la muerte, es decir, el amante abandonado anhela la muerte como medio para reprimir, o mejor dicho, resolver el problema del miedo a la muerte que en este caso significa separación, separación que el amante (el jinete) cataliza en su propia muerte, que no es sinónimo de suicidio. ¿Pero por qué tan fatal resolución? Porque en primera instancia existe la tendencia general de los instintos por restablecer el orden de las cosas, pero la diferencia sustancial entre una ausencia causada por la muerte y una ausencia “normal” exige un curación de distinto nivel, la abrupta separación apresura o a veces impide que el amante pase por los distintos mecanismos de defensa. El objeto de amor ya no existe, y el amor que se tiene por *ella* es sustituido por un deseo igual de fervoroso: el deseo de morir. A diferencia de otros casos, la esperanza de una reunión física no existe, porque ante la muerte la esperanza no encuentra ecos, por eso mismo se crea una fijación por el pasado. No hay espacio para el futuro y se intenta huir del presente. Todo se ha vuelto historia.

# EL ALCOHOL

**S**iempre ha existido, o por lo menos, se le ha atribuido al artista una correlación muy estrecha con el uso de sustancias que alteran el estado de la conciencia. No se puede negar que haya ciertos dejes de verdad... Las experiencias causadas por el consumo de dichas sustancias han sido el eje para la creación de obras literarias, ya sea como testimonio de dichas experiencias o para alcanzar la inspiración u otros estados de sensibilidad. Basta recordar a De Quincey con sus *Confesiones de un inglés comedor de opio*, o Aldous Huxley con *Las puertas de la percepción*; pero quien, indudablemente, marcó una pauta entre literatura y las drogas es Charles Baudelaire con sus *Paraísos artificiales*. La absenta o licor de ajeno o el hada verde fue la bebida prototípica de los artistas de la Francia finisecular. En América, uno de grandes herederos de Baudelaire fue Rubén Darío, poeta que de igual manera que el escritor francés se dejó llevar por las delicias de la bebida.

Ya sea por el contexto bohemio, que se anhelaba alcanzar o buscar, o por una afición (adicción) que nada tenía que ver con el ambiente literario, lo cierto es que el alcohol ha marcado la vida de muchos autores y sus obras: Faulker, Dylan Thomas, Lowry. En México esta tendencia no fue esquivada y también tuvimos nuestros autores vinculados con el dios Baco. Quizás la problemática de la bebida y la literatura recaiga en distinguir en qué momento se rompe la línea entre el escritor alcohólico y el borracho que escribe...

Si el alcohol ataca a personas con un nivel sociocultural alto, es claro que afectará también a los del nivel popular... Por eso mismo no es gratuito ni azaroso que el tema del alcohol haya encontrado cabida en la música popular mexicana, y menos si pensamos en la



música ranchera. ¿Acaso la borrachera también era otra forma para blasonar la valentía que exigía el machismo del charro? La verdad es que la temática de la borrachera en la música ranchera no es exclusiva de las creaciones de José Alfredo Jiménez, ni tampoco fue él quien inauguró esta tendencia, ya desde Lucha Reyes (recordemos que es la primera gran figura de este género musical y también fue proclive a la bebida) se manifestaba la borrachera: *“Me llaman la tequilera/ como si fuera de pila/ porque a mí me bautizaron/ con un trago de tequila.”* De todas las bebidas alcohólicas del país, dígase pulque, aguardiente, mezcal, etcétera el tequila fue el que se adoptó como bebida nacional, puesto que su relación con el charro es muy estrecha ya que ambos pertenecen a la región occidental del país, con el paso del tiempo esta bebida se fue transformando también en ícono nacional: el tequila es para México lo que el vodka para Rusia o el whiskey para Escocia.

En las canciones previas a José Alfredo con temática de alcohol encontramos dos vertientes, una es la que habla sobre las cuitas de amor *“Borrachita de tequila/ llevo siempre el alma mía/ para ver si se mejora/ de esta cruel melancolía”*, y la otra en cambio alude a la fiesta, el jolgorio, la felicidad *“...y me gusta escuchar los mariachis,/ cantar con el alma sus lindas canciones,/ oír como suenan esos guitarrones/ y echarme un tequila con los valentones”*

Innegablemente las composiciones de José Alfredo Jiménez encuentran más filiación con el primer ejemplo que con el segundo. Ciertamente el alcohol en las canciones de José Alfredo tiene su importancia casi al mismo nivel del amor o la mujer. Sin embargo, a diferencias de lo que muchos podrían pensar, no todas las canciones sobre la borrachera son sinónimo de desamor; el alcohol encuentra otros cauces que nada tienen que ver con el

(des)amor. Pero este último tema es el que más prepondera en las canciones. Comencemos por el tema el amor y el alcohol.

El estado de enajenación, que provocaba el amor por la mujer que ahora no está, se intenta encontrar en otro objeto, se tiene que hallar algo que cause esos mismo efectos de locura o al menos que sean parecidos, ¿pero cómo?, tal vez, lo más cercano al estado de enamoramiento sea el de la embriaguez, puesto que en ambos estados llega un momento en el que se pierde la noción de “realidad”. Las sensaciones fervientes que en tiempos pretéritos el amante tenía en su ser ahora vienen a ser remplazadas por la efusividad del alcohol.

Ando borracho, ando tomando  
porque el destino cambió mi suerte.  
“Yo”

Esta noche me voy de parranda  
para ver si me puedo quitar  
una pena que traigo en el alma,  
que me agobia y que me hace llorar.  
“Esta noche me voy”

En una primera instancia, se nota todavía la pena que acucia al amante, el cual no haya como salir de la amargura por causa del amor de la mujer. La borrachera viene a sustituir el sentimiento de amor que tenía el amante, el espacio que ocupaba el frenesí amoroso se tiene que llenar por otro medio, porque ella ya no regresará:

Me cansé de rogarle,  
me cansé de decirle  
que yo sin ella  
de pena muero.

Ya no quiso escucharme  
si sus labios se abrieron  
fue pa' decirme: ya no te quiero.  
“Ella”

Lentamente se empieza a reconocer que la pérdida es inminente por ello se busca hundirse más en la bebida.

Por tu amor que tanto quiero  
y tanto extraño,  
que me sirvan una copa y muchas más,  
que me sirvan de una vez pa' todo el año  
que me pienso seriamente emborrachar.  
"Pa' todo el año"

La situación amerita una verdadera borrachera y no nimiedades, se tiene que beber como nunca "*que me sirvan una copa y muchas más*"; una borrachera majestuosa, una verdadera borrachera monumental es la que se intenta alcanzar "*que me sirvan de una vez pa' todo el año*", así el amante encuentra lo que puede ser su único subterfugio para no pensar en ella. "La catástrofe de la separación generalmente se agudiza aún más porque no sólo constituye la frustración de una *necesidad*, sino que representa también la frustración de un *intento de curación*" (CARUSO, 2009:121)

Quise hallar el olvida  
al estilo Jalisco  
pero aquellos mariachis  
y aquel tequila  
me hicieron llorar.  
"Ella"

Pero a veces la medicina perjudica más que la misma enfermedad, puesto que lo que pretende ser el bálsamo para aplacar el dolor no resulta tan sosegador. Recordemos que el alcohol en un primer instante es un desinhibidor, pero luego se transforma en un supresor... "*pero aquellos mariachis/ y aquel tequila/ me hicieron llorar*"

En el transcurso de la embriaguez, la despedida es lo que sigue en el camino de la separación de la amada y del amante...

Esta noche no voy a rogarte,  
esta noche te vas de a de veras.

qué difícil tener que dejarte  
sin que sienta que ya no me quieras.  
“En el último trago”

Ya no hay nada que se pueda hacer, sólo decirle adiós aunque eso sea una enorme pena: “*qué difícil tener que dejarte*” y peor si el amante ya está consciente de que él no significa nada para ella “*sin que sienta que ya no me quieras*”.

Por ahí dejé la botella  
donde me bebí tu amor  
alguien se quedó con ella  
yo no sé pa' qué la quiere  
ya me tomé lo mejor.  
“La sota de copas”

Pero también la botella simboliza a la mujer, y el alcohol ese amor que el tiempo ha consumido... ¿Estos versos no nos recuerdan a un poema de Gutiérrez Nájera? Veamos el parecido:

La copa se apura, la dicha se agota;  
de un sorbo tomamos mujer y licor...  
Dejemos las copas... Si queda una gota,  
que beba el lacayo las heces de amor.

Pareciera que tanto José Alfredo Jiménez como Manuel Gutiérrez Nájera comprenden que hay una analogía o por lo menos un paralelismo entre el hombre enamorado y el hombre emborrachado y las botellas de alcohol con las mujeres que se han ido...

Por otro lado, el alcohol tal vez sea el pretexto para el último esfuerzo del amante por no dejarla ir o quizás sea la despedida definitiva y eso amerita un brindis de paz:

Tómate esta botella conmigo  
y en el último trago nos vamos  
quiero ver a qué sabe tu olvido  
sin poner en mis ojos tus manos.  
“En el último trago”

La botella en este caso es la metáfora del amor, el último sorbo (trago) de ese amor que ahora ya no le pertenece al amante y al cual sólo le queda por saborear las hieles “...a qué sabe tu olvido”; y otra vez la postrimera oportunidad, el último beso para... ¿despedirse?

Tómame esta botella conmigo  
y en el último trago me besas;  
esperamos que no haya testigos  
por si acaso te diera vergüenza.  
“En el último trago”

El título nos remite a ese último instante, en el momento antes de la separación definitiva y de la que sólo pide un recuerdo: un beso.

La mitad de mi copa  
dejé servida  
por seguirte los pasos  
no sé pa' qué.  
“La mitad de mi orgullo”

Si antes la copa de alcohol representaba a la mujer ahora simboliza al hombre y más específico a su orgullo quebrantado porque aún anda detrás de ella...

Por poquito me cuesta  
mi pobre vida  
tú ibas llena de dicha  
ni te importé.  
  
A mitad del camino  
te fui perdiendo  
y a la luz de una estrella  
me regresé  
“La mitad de mi orgullo”

Se notan los contrarios: todo lo que se relacione con el hombre carece de algo, es decir, está incompleto, en cambio, la mujer se halla rebosante, pero este sentimiento de fragmentación responde a que “*Ya perdí tu amor,/ la mitad de mi orgullo [...] la mitad de mi suerte/ tú te la llevaste*”, la mujer no solamente se ha ido ¡y ya!, sino que el amante le

atribuye que le ha quitado parte de él...y su única forma para “completarse” es por medio del alcohol, puesto que con la mujer es seguro que ya nada obtendrá.

La mitad de mi copa  
quedó servida,  
regresé a la cantina  
me la tomé.

“La mitad de mi orgullo”

¿Ahora su complemento es emborracharse? Claro, el amante no encuentra otro medio para “arrancarse” a la mujer del alma y rellenar ese vacío que yace dentro de él. Para colmo el ambiente se torna desolador...

Los mariachis callaron,  
de mi mano sin fuerza  
cayó mi copa sin darme cuenta.  
Ella quiso quedarse  
cuando vio mi tristeza,  
pero ya estaba escrito  
que aquella noche  
perdiera su amor.

“Ella”

Sin embargo a pesar de albergar esperanzas de una reconciliación, (esto yace en el inconsciente todo amante, pues no es tan rápido ni sencillo asimilar una separación), todo se pone en su contra; notemos el ambiente tan devastado en el que se desarrolla el adiós definitivo: un silencio “*Los mariachis callaron*”, esto sumado a la pérdida de la vitalidad “*de mi mano sin fuerza/ cayó la copa...*” ahora ni siquiera tiene poder para seguir bebiendo, eso lo ensimisma y lo aleja “*sin darme cuenta*” o ¿él se autoexilia por completo del mundo que lo está matando?

...total... que soy un paria  
que pronto va a morir  
y que yo soy el mismo  
que se arrulló en sus brazos  
recibo tus noticias  
y no sé qué decir.

## “El derrotado”

El cierre de la estrofa de “Ella” es casi dionisiaco en el sentido más simple: el sentir, la pasión, la embriaguez y la fatalidad del destino, “*Ella quiso quedarse/ cuando vio mi tristeza/ pero ya estaba escrito/ que aquella noche/ perdiera su amor*”, ya lo vimos también en la canción de “El derrotado”

Pero esa caída en el torbellino del alcohol contiene algo más. ¿El descenso en el “infierno etílico” también podría interpretarse como una búsqueda inconsciente de destrucción...? “el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo [...] se dedica a una destrucción total de sí mismo” (BARTHES, 2011:63)

Si te cuentan que me vieron muy borracho,  
orgullosamente díles que es por ti,  
porque yo tendré el valor de no negarlo,  
gritaré que por tu amor me estoy matando,  
y sabrán que por tus besos me perdí.

“Pa’ todo el año”

Que se me acabe la vida  
frente a una copa de vino  
y que te diga el destino  
que vas a vivir sin mí.

“Que se me acabe vida”

En ambas canciones hay una tanatofilia por medio del alcohol: “*Que se me acabe la vida/ frente una copa de vino*”, “*gritaré que por tu amor me estoy matando*”. ¿A qué se debe esto? ¿Se asume la derrota? ¿Se piensa que ya no hay nada, se ha perdido todo, no hay solución?

Qué voy a hacer  
si aunque cambie mi camino  
yo ya sé que mi destino  
es tomar y padecer.

“Sin futuro”

El amante se ve extraviado, está “Sin futuro”, o por lo menos con un futuro desalentador en el que no hay escape. La pregunta del primer verso es retórica, una retórica de la perdición que al mismo tiempo asume con resignación y con dolor, “*yo ya sé que mi destino/ es tomar y padecer*”. Esto lo conduce a un solo lugar en el que el binomio alcohol-dolor se incrementa y hace estragos en el alma del amante, pero que irónicamente es donde quizás él halla o imagina hallar un consuelo...

Estoy en el rincón de una cantina  
oyendo una canción que yo pedí  
me están sirviendo orita mi tequila  
ya va mi pensamiento rumbo a ti.  
“Tu recuerdo y yo”

Ciertamente el sujeto (el amante) busca una destrucción de su Yo (más a un nivel metafórico que literal), quizás se lastima para saberse vivo, un masoquismo que yace en beber alcohol hasta perderse y en la repetición de la canción que le genera recuerdos “*oyendo la canción que yo pedí*”, de ahí el título “Tu recuerdo y yo”, pero ese recuerdo de la amada no es sino el de un fantasma, el amante en realidad está completamente solo.

Me están sirviendo ya la del estribo  
orita ya no sé si tengo fe,  
orita solamente ya les pido  
que toquen otras vez *La que se fue*.  
“Tu recuerdo y yo”

Su perdición física (borrachera) también está a un nivel espiritual, o por lo menos le ha removido algo en su interior, lo que lo lleva a la incertidumbre “*ya no sé si tengo fe*”. El amante es un hombre estancado en el dolor, la duplicación del vocablo “orita” significa que no hay pasado ni futuro, sólo existe el ahora (el orita) adolorido, pero que a la vez se encadena con el tiempo pretérito, pues el amante está en una regresión emocional al pasado



que no es más que el recuerdo lacerante de la amada, “*orita solamente ya les pido/ que toquen otra vez La que se fue*”

La huida hacia alcohol se interpreta como la aseveración de un ser que se siente inferior (vencido) y que acepta su derrota “*Todos dicen que estoy vencido/ y que vivo llorando por ti...*”, pero “este sentimiento de inferioridad no es más que la afirmación de la propia individualidad acosta de los demás” (RAMOS, 2011: 134), esto no es más que, como ya se dijo, el sentimiento de soledad que envuelve al amante abandonado.

El amante ha perdido la relación con el mundo exterior, su mundo íntimo, ahora destrozado, tiene que recuperarse, por eso mismo el alcohol posee otra resonancia: “el gusto por el alcohol no se deriva nada más de las tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad [...] nos emborrachamos para confesarnos” (PAZ, 2008:45)

Y una vez ya bien servido  
voy al rumbo del Tenampa  
y a’i me agarro a mi mariachi  
y a cantar con todo el alma.  
“Mi Tenampa”

La Cantina (sí, con mayúscula) se convierte en la parroquia, en el recinto sagrado de los borrachos, pero no de cualquier borracho, sino del adolorido. Uno no se emborracha para demostrarles a los otros un machismo de hasta dónde uno puede beber, no, nada de eso, se ingieren copas para expurgar el alma atormentada; la Cantina es el único sitio en el que se le permite llorar a un hombre a la vista de todos, sin tener miedo, ni vergüenza del qué dirán... ahí es un lugar solemne para el hombre que sufre penas de amor y busca el consuelo. “*El mundo es una cantina/ tan grande como el dolor*”, grita el amante, pero este mundo es un mundo intimista, es decir, la Cantina se convierte en el verdadero mundo del amante.

...quién no llega a la cantina  
exigiendo su tequila  
y exigiendo su canción.  
“Tu recuerdo y yo”

Así como en las catedrales cristianas existe la Trinidad, en la Cantina también: alcohol, mariachi y canciones son los elementos necesarios para la “liturgia etílica” en la cual se está a punto de acceder.

Tú qué sabes de parranda,  
tú qué entiendes por pasiones,  
tú cuando oyes un mariachi  
ni comprendes sus canciones.  
“Mi Tenampa”

Las preguntas indirectas son el discurso preventivo o las recomendaciones para poder ingresar a una Cantina: “*Tú qué sabes...*”, “*tú qué entiendes...*”, “*ni comprendes sus canciones*”, en pocas palabras, si nos has vivido noches de juergas o no sufres de pasiones amorosas oyendo las canciones de los mariachis entonces no estás preparado, sólo los “iniciados” son dignos de beber dentro de una Cantina porque allí adentro es otro mundo, es decir, el recinto adquiere esencias místicas, todo allí contiene una simbología: las canciones son los cantos sagrados de los corazones dañados, los mariachis los ejecutores de la música mística que hace florecer sus emociones y el tequila es el elixir venerable, todo esto es requerido para exorcizar las penas y curar el alma.

En ese Templo de la embriaguez, el compañerismo, o mejor dicho la hermandad, hace acto de presencia; la soledad y el sufrimiento de uno se convierten en los de todos, se comparte las penas porque todos son hermanos del mismo dolor.

Una guitarra fiel que me acompañe,  
una copa de vino y un amigo  
que platique de amor y respete el dolor...  
“Al pie de la montaña”

El hombre encuentra el apoyo en sus “compadres”, sin embargo ellos no son más que su propio reflejo de ese espejo de las cuitas de amor.

Nada me han enseñado los años  
siempre caigo en los mismos errores:  
otra vez a brindar con extraños  
y a llorar por los mismos dolores.  
“En el último trago”

No importa cuántas veces se repita la historia de desamor: “*Nada me han enseñado los años*”, los otros, sus amigos, sus hermanos, sus “compadres” lo acompañan porque ellos mismos necesitan de compañía: “*otra vez a brindar con extraños y llorar por los mismos dolores*” tal vez, se usa el oxímoron para unir mucho más lo que pareciera contrarios, pero que en realidad no lo son.

Hasta ahora hemos visto la relación entre alcohol y desamor, pero, aunque parezca increíble o ilógico, también se brinda por el amor.

Por el día que llegaste a mi vida,  
Paloma querida, me puse a brindar  
y al sentirme un poquito tomado,  
pensando en tus labios me dio por cantar.  
“Paloma querida”

Sea pretexto o no para beber, la verdad es que el amante en un estado de placidez brinda por la mujer, por el amor... “*y al sentirme un poquito tomado*” dice el amante, le nace la euforia de la felicidad “*pensando en tus labios me dio por cantar*”, no canta de tristeza, canta de alegría, de pasión.

Me sentí superior a cualquiera  
y un puño de estrellas te quise bajar  
y al mirar que ninguna alcanzaba  
me dio tanta rabia que quise llorar.  
“Paloma querida”

El primer verso es la sensación que le provoca estar con su amada: sentirse superior. El amante comprende que es necesario recompensarla por ello, el segundo verso se interpreta como el regalo ideal para su amada, es decir, un obsequio majestuoso, pues así es como él la concibe; los versos finales contienen una idea de frustración, una frustración por no poder premiar a la mujer como él quisiera.

Si al principio del capítulo la mujer y alcohol se corresponden alrededor de una situación de abandono, aquí también existe una filiación, mas no del mismo modo, ya que si antes era una referencia muy clara al desamor, ahora nada se relaciona con eso.

Un tequila y un beso  
el mismo día  
para andar de borracho  
y seguirte queriendo todavía.  
“Besos de tequila”

En esta canción, al contrario de la de “En último trago”, se hace una vinculación entre el amor de la mujer y la bebida, ello se manifiesta en el título “Besos de tequila”, notemos el complemento abdominal “de tequila”, ¿esto qué nos indica?, pues que el amante se siente embriagado de amor “*Un tequila y un beso/ [...] para andar borracho*”, esa borrachera inmediatamente se podría referir al alcohol, ¡por supuesto!, pero también hay una borrachera por el amor que siente por la mujer.

No hay beso más lindo, todavía,  
con sabor a tequila  
a la luz de la luna;  
hay que darse un beso,  
vida mía...  
“Besos de tequila”

La estrofa vuelve a reiterar esa inseparable relación de alcohol-amor, lo cierto es que así como el alcohol es una sustancia que envicia, también el amor se convierte en eso mismo para el amante, amar ya se transforma en una adicción que su cuerpo y alma van

pidiendo cada vez más...Por otro lado pareciera que el amante necesita de alcohol para poder acercarse íntimamente a ella o para poder expresar sus sentimientos, y quizás así sea.

No te importe que venga borracho  
a decirte cositas de amor,  
tú bien sabes que si ando tomando  
cada copa la brindo en tu honor.  
“Serenata sin luna”

De nuevo aparece la borrachera que no atenta contra la integridad física y espiritual del amante, sino que se bebe por el simple hecho de festejar, celebrar el amor y principalmente a la mujer amada, se podría decir que se trata de una borrachera inocua: “*tú bien sabes que si ando tomando/ cada copa la brindo en tu honor*”, el mismo alcohol empuja al hombre a expresar el sentimiento, es decir, lo desinhibe “*a decirte cositas de amor*”... Esto tampoco es algo exclusivo de José Alfredo, lo podemos rastrear en canciones más antiguas “*Si porque tomo tequila/ mañana tomo jerez/ si porque me ves borracho/ mañana ya no ves/ Valentina, Valentina/ rendido estoy a tus pies...*”

Pasando a otro plano de la bebida se debe apuntar que también se emborracha cuando se celebra la tierra que a uno lo vio nacer. En este rubro están las canciones con temática paisajista.

Pa’ cantarle a Aguascalientes  
y a su Feria de San Marcos  
es preciso que el mariachi  
suene con todo esplendor.  
“Aguascalientes”

El ambiente es de jolgorio y de hermandad entre los habitantes, aquí las penas no tienen espacio.

Pa’ cantarle a Aguascalientes  
hay que echar todita el alma  
y después de veinte gritos,  
con todito el corazón

agarrar una botella  
[...]  
pa' cantarle a Aguascalientes  
me acordé de una ilusión  
y olvidando las tragedias  
yo también vine a sus fiestas  
a sentirme como ustedes  
y a tomar cualquier licor.  
"Aguascalientes"

La repetición del primer verso atañe a la felicidad del sujeto, por eso le canta con "todita el alma", acordándose de una ilusión. Aquí también hay mariachi pero no es ese mariachi que toca notas melancólicas en el espacio cerrado de la cantina, sino que se toca al aire libre para que todos oigan y se comparta la alegría... Hay que resaltar que cualquier manifestación de tristeza no se permite, quizás porque arruinaría el ambiente.

El mismo caso es la siguiente canción:

Yo soy toluqueño, mi tierra es Toluca  
pa' todo mi pueblo canto esta canción.  
Nací en el Nevado, juntito al lago...  
"Soy toluqueño"

Otra vez cantarle a la tierra, porque es la única forma de expresar el amor a su terruño, además se la añade una referencia al sitio, en este caso: el Nevado, mientras que en el otro se alude la Feria, si bien con referir los nombres de las regiones ya se está identificando las zonas, eso no es suficiente, se necesita todavía más, es decir, hay que decir lo exclusivo y único y característico de la zona de donde se viene...

Que me traigan más bebida  
que me quiero emborrachar  
con mosquitos o pulque,  
no tequila ni mezcal.  
"Soy toluqueño"

Este verso es interesante por el hecho de que la bebida elegida no es el tequila, ¿raro? No si analizamos detalladamente; el pulque (octli) es la bebida característica de la zona

centro del país. Si como dice José Alfredo: *“quise hallar el olvido/ al estilo Jalisco”* se entiende que hay que brindar con tequila, aquí se podría pronunciar: *“Quiero celebrar al estilo Toluca”*, es decir, tomar mosquitos (licor de frutas) o el pulque, la bebida de los dioses... las dos bebidas embriagantes son tradicionales de esta región.

Las canciones que siguen tocan el tema del alcohol con un tono distinto a como lo hemos venido viendo. La primera canción titulada *“El cantinero”* podría incorporarse en el campo del desamor, pero lo interesante es la afrenta entre el borracho y el cantinero por una mujer, mientras que en la segunda, cuyo título es *“Llegó borracho el borracho”*, de igual modo hay una disputa, pero con un final más trágico... Iniciemos con *“El cantinero”*

Cantinero que todo lo sabe,  
he venido a pedirte un consejo  
pero quiero que tú no me engañes,  
no me digas que no eres parejo.

Ya tomé mil botellas contigo  
y me has dicho las cosas más crueles,  
no me digas que no soy tu amigo  
y confiesa también que la quieres.  
*“El cantinero”*

En estas estrofas, se presenta la situación que existe entre los hombres: un compañerismo de antaño: *“Ya tomé mil botellas contigo”*, y que de pronto esa amistad es cuestionada por culpa del amor de una mujer que está de por medio, pero el hombre aun con la circunstancia del momento intenta no romper el hilo de amistad *“no me digas que no soy tu amigo”*

Cantinero que todo lo puedes  
no me tengas respeto ni miedo  
tú me das un balazo si quieres  
yo aunque quiera pegarte no puedo.

Se me doblan las piernas de sueño:  
dame, pues, otra mugre botella

pero dime que tú eres su dueño  
y brindemos contentos con ella  
“El cantinero”

Cabalmente el amante asume la pérdida de la mujer o ¿será el respeto que tiene al cantinero por ser un confesor de las borracheras?, pues si la cantina es una especie de catedral de la borrachera, entonces el cantinero vendría a representar al “sacerdote” encargado de servir las copas y de cuidar el recinto.

Yo no voy a matarme por nadie:  
te la dejo, por Dios, te la dejo,  
pero choca tu copa conmigo  
y me das o te doy un consejo.  
“El cantinero”

El final de la canción no es muy verosímil a menos que supongamos que ese amante abandonado prefiere la embriaguez del alcohol y la amistad del cantinero a la embriaguez del amor.

Analicemos ahora la segunda canción.

Llegó borracho el borracho  
pidiendo cinco tequilas  
y le dijo el cantinero:  
se acabaron las bebidas  
si quiere echarte un trago  
vámonos a otra cantina.

Se fue borracho el borracho  
del brazo del cantinero  
y le dijo: qué te tomas,  
a ver quién se cae primero  
aquél que doble las corvas  
le va a costar su dinero.

“Llegó borracho el borracho”

El título de la canción más que ser una redundancia lo que expresa es una especie de superlativo del hombre dominado por el alcohol, de aquel individuo que no entiende de razones. De nuevo hace presencia la figura del cantinero, pero aquí la disputa que se



genera entre los hombres es por las típicas bravatas que apelan al machismo, en este caso es ver quién aguanta más tragos “*aquél que doble las corvas/ le va a costar su dinero*”

Borracho y cantinero  
seguían pidiendo y pidiendo,  
mariachis y cancioneros  
los estaban divirtiendo,  
pero se sentía el ambiente  
muy cerquita del infierno.

Gritó de pronto el borracho:  
la vida no vale nada,  
y le dijo el cantinero:  
mi vida está asegurada,  
si vienes echando habladas  
yo te contesto con balas.  
“Llegó borracho el borracho”

En la primera estrofa, los mariachis y el alcohol pierden por completo su misticismo, puesto que ahora no fungen para curar las penas, sino todo lo contrario, son los elementos que aderezan el conflicto o acaso sean el preludio de la tragedia que está próxima a estallar. La segunda estrofa es ya el inicio de conflicto. La frase de “...la vida no vale nada” es el grito de batalla, pero notemos que el significado se aleja por completo de cómo se vislumbra en “Camino de Guanajuato” cuya idea es la finitud o lo efímero de la vida; la semántica de la construcción de la frase aquí adquiere más un tono trágico puesto que toda la estrofa se inclina hacia ese ámbito, es decir, el espacio en el que esta frase se enuncia hace que se diga desde una superficialidad y por tanto provoca que se erosione su trasfondo *expresivo* a diferencia de “Camino de Guanajuato”... Lo inevitable llega, la tragedia es consumada mediante la muerte de los involucrados que en su intento de mostrarse ante los demás como el más Hombre salen perdiendo....

Los dos sacaron pistolas,  
se cruzaron los balazos,  
la gente corrió hecha bola,

seguían sonando plomazos  
de pronto los dos cayeron  
haciendo cruz con los brazos.  
“Llegó borracho el borracho”

# CONCLUSIONES

La cultura es indudablemente uno de los ejes más importantes para conformar la identidad de un grupo de individuos, este conglomerado de personas se les puede identificar por cierta zona geográfica donde habitan (su territorio, su espacio puede ir desde una región o, en el mejor de los casos, una nación), pero, sobre todo, por sus costumbres. La cultura es el espejo en donde estas personas reflejan su concepción del mundo y la suya propia.

La cultura debe entenderse como un mosaico construido por muchas y diversas expresiones: lengua, comida, vestimenta e incluso pensamiento, etcétera. Pero así como la cultura es variada también puede separarse en dos rubros: la popular y la culta.

En la cultura popular, se congregan, obviamente, las creaciones de índole popular (comprendamos la palabra “popular” en el sentido de aquello que es creado por el pueblo y para el pueblo, muy alejada de la concepción consumista de estos tiempos), por antonomasia estas obras son anónimas aunque a veces también puede tener una autoría. Finalmente el tiempo y el pueblo van a ser los jueces para la aceptación o el rechazo de dichas creaciones. El apropiamiento por parte de la comunidad convierte estas obras en parte de su folclor y el folclor es parte de la cultura popular.

México contiene una inmensa gama de creaciones folclóricas, entre las que se encuentra la música de todas las latitudes de nuestro país. Sin embargo, la música ranchera es el género más reconocido en el mundo como parte de la cultura mexicana.

La música ranchera nace como tal en el siglo XX, la entrada de este género a la capital del país responde a varios fenómenos que van desde el social (la migración), pasando por

lo político (identidad nacional) y lo comercial (el cine y la radio), pero que a la vez se encuentran entrelazados. Estos tres fenómenos construyeron la concepción arquetípica del macho mexicano y del México de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, y que quizás, si lo pensamos bien y lo analizamos detenidamente, se han vuelto ya más un estereotipo que arquetipo.

José Alfredo Jiménez es considerado el mejor cantautor de música ranchera, ciertamente su inmersión en la cultura de México responde más que nada a las letras de sus canciones, un mezcla de pasión, amor, derrota, desamor etc., y el gran arraigo que éstas han tenido en el pueblo, y ya no sólo en México sino en todos los países hispanohablantes. Si bien José Alfredo pertenece al tiempo del México nacionalista, en sus canciones encontramos elementos que se apartan por completo de los leitmotiv que la canción ranchera de ese tiempo exigía.

En las canciones de José Alfredo Jiménez, encontramos tradiciones literarias amorosas, principalmente las provenzales, del amor cortés, etcétera, es decir, en su repertorio musical está manifestada toda una concepción amorosa de occidente, pero al mismo tiempo podemos hallar un sinfín de elementos que rompen con esas tradiciones, quizás, no al cien por ciento, pero sí en puntos importantes. El cantautor oscila entre la tradición y la ruptura.

José Alfredo en sus canciones nos habla de la mujer, del (des)amor, de la borrachera y de los paisajes, esto también lo hacen los otros compositores, pero lo interesante es que la ruptura que hace José Alfredo con la tradición de las temáticas de la música ranchera recae principalmente en dos aspectos: el desamor y la borrachera que a veces están muy ligados entre sí.

La primera temática (el amor) es una revolución total, ya no es la mujer la abandonada o la malquerida, sino es el hombre quien sufre, quien padece las injurias de la pérfida, en pocas palabras, hay una inversión en los roles amorosos y también en el imaginario, además de destrozarse por completo con la idea del macho que jamás llora por una mujer...con eso se asume la derrota, pero también se intenta dignificar al hombre abandonado.

Por su parte la borrachera pierde por completo su esencia como símbolo de masculinidad (elemento primordial para la configuración del macho mexicano) para convertirse en un aparato para poder sopesar el dolor. Pero si bien se eliminan las connotaciones de masculinidad o machismo, no se excluye la idea de Hombría, es decir, Hombría como ser humano: varón (género) y no macho (sexo); José Alfredo Jiménez nos enseñó que se puede ser Hombre y llorar por una mujer siempre y cuando se haga con una botella en la mano.

¿Cuál es el discurso amoroso de José Alfredo? Pues, es el de la pasión, amar con pasión, pero también sentir con pasión las penas y las tristezas, esa pasión es lo que lo conduce a la bebida..., como dirían por ahí: más vale perderse en la pasión que perder la pasión.

En las canciones de las primeras décadas de la música ranchera, se apela a la notoriedad de un Yo, pero en relación con los demás y con el medio que me rodea, es decir, se busca la identificación con el paisaje, la instrumentaría del charro, todo esto me aporta ante el Otro símbolos aceptados y valorados que la sociedad me ha impuesto: la valentía, el machismo, etcétera, todo esto se vuelven elementos históricos puesto que especifican tiempo y hábitos muy bien delimitados; al contrario, en las letras de José

Alfredo ya no hay esa búsqueda exterior que me pueda representar, todo se vuelve intimista, al ser intimista se vuelve atemporal y más fácil de aceptar por aquellas personas ajenas territorial e históricamente a mí, mas no sentimental o emocionalmente, tal vez por ello se explique porque la facilidad de trasladar a otros géneros musicales las canciones que no hablan de un México de cierta época, sino que hablan de un YO, que, por muy extraño que parezca, se transforma en un NOSOTROS. Por eso sin importar latitudes o época podemos seguir gritando en una cantina o en cualquier parte (y más sin nos encontramos llorando y sufriendo por las penas de amor): ¡Pero sigo siendo el Rey...!

# APÉNDICE DE CANCIONES

A la luz de los cocuyos  
A los quince o veinte tragos  
A punto de llorar  
A tiempo  
¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?\*Aguascalientes  
Al pie de la montaña  
Allá en el rancho grande\*  
Alma de acero  
Amanecí en tus brazos  
Amarga Navidad  
Amor del alma  
¡Ay, Jalisco no te rajes!\*Besos de tequila  
Buena o mala  
Camino viejo  
Cariño del cariño  
Camino de Guanajuato  
Cielito lindo\*  
Compañera  
Corazón, corazón  
Cuando nadie te quiera  
Cuando sale la luna  
Cuando vivas conmigo  
Cuatro caminos  
De un mundo raro  
Día nublado  
El cantinero  
El derrotado  
El jinete  
El perro negro  
El rey  
El “Siete mares” (de puerto en puerto)  
El vencido  
Ella  
En el último trago  
Eres mía  
Es muy niña (es mi niña)  
Esta noche me voy  
Extrañame  
Guitarras de medianoche

Me he de comer esa tuna\*  
Mi Tenampa  
Muchacha bonita  
La araña  
La enorme distancia  
La estrella  
La media vuelta  
La mitad de mi orgullo  
La noche de mi mal  
La que se fue  
La sota de copas  
La tequilera\*  
La Valentina\*  
Las botas de charro  
Las ciudades  
Llegó borracho el borracho  
Marcando el paso  
México lindo y querido\*  
Pa' todo el año  
Palabras del cielo  
Palmeras\*  
Paloma querida  
Para morir iguales  
Peso sobre pesos (La Bartola)\*  
Que se me acabe la vida  
Qué suerte la mía  
Que te vaya bonito  
Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero  
Te solté la rienda  
Tu enamorado  
Tu recuerdo y yo  
Tú y las nubes  
Sábado, Distrito Federal\*  
Serenata huasteca  
Serenata sin luna  
Si nos dejan  
Sin futuro  
Soy toluqueño  
Vámonos  
Yo  
Yo soy mexicano\*

---

\* Estas canciones no son de la autoría de José Alfredo Jiménez.



## **BIBLIOGRAFÍA DIRECTA**

JIMÉNEZ, José Alfredo. *Cancionero completo*. Prol. Carlos Monsiváis. Edit. Océano, México: 2002.

## **BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA**

ALVAR, Carlos. *Poesía de Trovadores, trouvères minnesinger*. Alianza Editorial, España: 1982.

AZANZA JIMÉNEZ, José. *José Alfredo Jiménez, Cincuenta años como compositor*. Vila Editores, México: 2002.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Tr. Eduardo Lucio Medina y Vedia. Edit Siglo XX, México: 2011.

CAPELLÁN, André El. *Tratado del Amor Cortés*. Porrúa. México: 1992.

CARUSO, Igor. *La separación de los amantes*. Tr. Edit. Siglo XXI, Ediciones Gandhi. México: 2009.

DE REUGMONT, Dennis. *El amor y Occidente*. Tr. Ramón Xirau CONACULTA México: 2001.

DIAZ ROIG, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. COLMEX, México: 1976.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tr. Andrés Blogar. LUMEN, España: 1990.

FRENK, Margit. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. FCE, México: 2006.

- FRENK, Margit, coor. *Cancionero folklórico de México*. Tomo I, COLMEX, México 1975.
- FROMM, Erich. *El arte de amar*. Tr. Noemi Rosenblatt. PAIDÓS, México: 2008.
- FREUD, Anna. *El Yo y los mecanismo de defensa*. Tr. Antoni Vincens PAIDÓS, Barcelona, España: 1970.
- GARCÍA, Gustavo. *Época de Oro del cine mexicano*. CLÍO, México: 1997.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine mexicano*. ERA México: 1963.
- GÓMEZ VILLALPANDO, Armando. *Corazón a la intemperie: Ensayos múltiples sobre José Alfredo Jiménez*. Ediciones La Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, México: 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*. Tr. Juan Almela FCE, México: 1986.
- LAFITTE-HOUSSAT, Jacques. *Trovadores y cortes de amor*. Tr. Eugenio Abril. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina: 1963.
- LANGAGNE, Eduardo. “El variado verso de José Alfredo Jiménez” en *Este País*. marzo-abril. 2006. Número 216, pág. 7-10.
- LEWIS, C.S. *The allegory of love*. Oxford University Press Paperback, U.S.A : 1977.
- MARKALE, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*. Tr. Manuel Serrat Crespo, Medievalia, Barcelona, España: 1998.
- MEJÍA PRIETO, Jorge. *Historia de la radio y la televisión en México*. Editorial Asociados, México: 1972.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. “Poesía popular y poesía tradicional” en *Romancero Hispánico: Teoría e Historia* Tomo I págs. 44-47. ESPASA-CALPE. España: 1968
- MONSIVAÍS, Carlos. *Amor perdido*. ERA, México: 1993.

MONSIVAÍS, Carlos. “José Alfredo Jiménez: Les diré que llegué de un mundo raro”.

Prólogo en *José Alfredo Jiménez Cancionero completo* pág. 13-32.

MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Editorial Patria,

México: 1979.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario*, FCE

México: 2006.

----- *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*.

FCE, México: 2008.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. “Del folclore literario en México” en *El folclore literario en*

*México*. Pág. 1-38. Colegio de Michoacán, México: 2003.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Estampas del nacionalismo popular mexicano: Ensayos*

*sobre la cultura popular y el nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México: 1977.

----- *Avatares del nacionalismo cultural*. Centro de

Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) México: 2000.

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. ESPASA-CALPE

Colección Austral, México: 2011.