

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**La representación de la figura femenina en el discurso
de la música popular mexicana**

TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA:

UBALDO HERNÁNDEZ CASTELÁN

DIRECTORA

Dra. Adriana Peimbert Reyes

Ciudad de México, mayo de 2018.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi papá y mamá con cariño.

AGRADECIMIENTOS ACADÉMICOS E INSTITUCIONALES

Antes que nada, quiero agradecer infinitamente a la Directora de este proyecto, la Dra. Adriana Peimbert Reyes, por brindarme de manera incondicional su paciencia, su apoyo y sus consejos para que este trabajo llegara a buen puerto.

A los lectores de este proyecto: Dra. Leticia Romero Chumacero, Mtra. María Eugenia Covarrubias Hernández, Dra. Maribel Reyes Calixto y al Mtro. Juan Arellano Alonso quienes con sus consejos y aportaciones ayudaron a mejorar este trabajo, a todos ellos, muchas gracias.

A todos los profesores de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) que me acompañaron y guiaron en mi formación académica, a todos ellos, muchas gracias por compartirme su conocimiento en sus interesantes clases.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, a través de la Coordinación de Servicios Estudiantiles (CSE) por todas las facilidades otorgadas para la impresión y empastado de este trabajo recepcional.

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

A Dios primeramente, por permitirme ver concluidos mis estudios universitarios de manera satisfactoria.

A mis familiares, en especial a mi hermano Abel y a mi hermana Claudia por su valiosa ayuda a lo largo de todo este tiempo. A mi tía Tere y a mi primo José Cristhian con los que compartí el día a día en todos estos años de vida universitaria. A mi tía Yola, quien a través de la distancia siempre estuvo presente. A mi prima Lethy y a sus hijos Jesús y Ramiro, por todos los momentos compartidos.

A la familia Hidalgo García: a Fausto y Ana por su invaluable ayuda en los momentos más difíciles; a Alán, por el contagio de tu alegría; a Uziel, por tu ayuda y consejos; a Mariana, por tu compañía, a todos ustedes, muchísimas gracias.

A mi amigo Israel Cruz Rivera, gracias por darme el impulso para levantar el vuelo.

A “Antoño”, gracias por tu ayuda para la realización de este trabajo.

También, a través de estas líneas, hago extensivo mi agradecimiento a todos aquellos seres queridos con los que he compartido la alegría de vivir y que siempre han estado conmigo en las buenas y en las malas, a todos ellos, MUCHAS GRACIAS.

Finalmente, quiero agradecer a la música popular mexicana por musicalizar cada momento de mi vida. ☺

Los textos presentados aquí son caminos.
Unos son cortos, otros más largos, pero se cruzan,
vuelven a pasar por los mismos sitios,
se aproximan o se separan.
Algunos son callejones sin salida
(Gilles Deleuze)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

- 1.1. Planteamiento del problema
 - 1.1.1. Pregunta de investigación
 - 1.1.2. Objetivos
 - 1.1.3. Objetivo general
 - 1.1.4. Objetivos específicos
 - 1.1.5. Supuesto de partida
- 1.2. Justificación
- 1.3. Estado del arte
 - 1.3.1. Artículos de divulgación
 - 1.3.2. Tesis de grado

CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

- 2.1. LA CONDICIÓN HISTÓRICA DE LAS MUJERES
 - 2.1.1. La concepción femenina en el plano mítico-religioso
 - 2.1.2. El rol de las mujeres a través de la historia
 - 2.1.3. La lucha por los derechos de las mujeres
 - 2.1.4. Historia de las mujeres en América
 - 2.1.5. La condición de las mujeres mexicanas
 - 2.1.6. Las mujeres como fuente o motivo de inspiración
- 2.2. LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA
 - 2.2.1. Orígenes y temáticas en la música popular mexicana
 - 2.2.2. Tipología y clasificación de la música mexicana
 - 2.2.3. Elementos que componen la canción mexicana
 - 2.2.4. Cantantes de música popular mexicana con mensajes misóginos

CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

- 3.1. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO
 - 3.1.1. El deber ser femenino
 - 3.1.2. Los estereotipos sexuales
 - 3.1.3. Definición de violencia contra las mujeres
 - 3.1.4. Tipología de la violencia ejercida contra las mujeres
 - 3.1.5. Concepto de misoginia
 - 3.1.6. Concepto de sexismo
- 3.2. ÁMBITO DE LA COMUNICACIÓN
 - 3.2.1. Elementos que conforman la comunicación

- 3.2.2. La comunicación mediática
- 3.2.3. El medio como mensaje
- 3.2.4. Lenguaje
- 3.2.5. Lenguaje sexista
- 3.2.6. Violencia verbal
- 3.3.7. Concepto de cosificación

3.3. ÁMBITO SOCIOLÓGICO Y CULTURAL

- 3.3.1. Concepto de sociedad
- 3.3.2. Concepto de cultura
- 3.3.3. Concepto de imaginario social
- 3.3.4. Concepto de ideología

CAPÍTULO 4. APARTADO METODOLÓGICO

- 4.1. Definición del método**
 - 4.1.1. La metodología cualitativa
- 4.2. Definición de técnicas de investigación**
 - 4.2.1. El análisis del discurso
- 4.3. Selección de la muestra (justificación del corpus)**
- 4.4. Diseño de instrumentos para la producción de la información**
 - 4.4.1. Categorías de análisis
 - 4.4.2. Matriz de análisis
- 4.5. Diseño de Estrategia metodológica (fases que abarca la investigación)**
 - 4.5.1. Protocolos de aplicación de la técnica de investigación
 - 4.5.2. Pasos a seguir para realizar el análisis discursivo
 - 4.5.3. Forma de proceder para la realización del análisis discursivo

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

- 5.1. Tratamiento del texto lírico-discursivo**
- 5.2. Análisis e interpretación**
 - 5.2.1. Canción ranchera
 - 5.2.2. Bolero
 - 5.2.3. Música de banda o regional mexicano.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

En México, al igual que en el resto del mundo, la música forma parte importante en la vida de las personas, por tal motivo está presente de manera constante en las diferentes actividades que se realizan en la vida diaria de las personas en sociedad. Es importante notar que la canción mexicana se ha transformado al igual que los medios y se ha ido posicionando gracias a la industria del cine, del radio, la televisión y, actualmente, del internet, debido a una infraestructura dedicada a la producción y venta de diferentes productos musicales.

El estudio de la música popular no debe reducirse a cuestiones de venta y marketing, sino que debe hacerse tomando en cuenta que la música es un referente de la producción cultural nacional, porque a decir de Edward B. Tylor, citado por Giménez (2007), “la cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (Giménez, 2007:25), y la música no queda fuera de este encuadre cultural ya que “es la cultura la que conforma el comportamiento y las actitudes, en tanto confiere funciones asimétricas para ambos sexos” (Hierro, 2003:27); por otra parte, las circunstancias de desigualdad que permean en la actualidad a las mujeres mexicanas en nuestra sociedad ofrecen una veta inagotable como tema de estudio puesto que “los medios de comunicación contribuyen a posicionar a las mujeres como objetos (de consumo, de placer) y a los hombres como sujetos (de la acción en todos sus ámbitos) [...] y han señalado a los medios como los instrumentos fundamentales para la trasmisión de valores estereotipados y patriarcales sobre las mujeres y el valor de lo femenino” (Gallego, 2002:23), por tal motivo en el presente trabajo se hace un análisis de la representación de la figura femenina en el discurso de la música popular mexicana.

La siguiente investigación está conformada por seis capítulos. En el capítulo I se hace el planteamiento del problema, se presentan la pregunta de investigación que guía este trabajo, el objetivo general y los objetivos particulares, el supuesto de partida y la justificación del trabajo, posteriormente, se da cuenta del Estado del Arte.

El capítulo II, que trata sobre los antecedentes y contexto, está dividido en dos bloques principales: en el primer bloque se aborda la condición histórica de las mujeres, en el segundo bloque se presentan el origen y tipología existentes en la canción popular mexicana.

El capítulo III, que corresponde al Marco teórico-conceptual, introduce los conceptos que dan sustento teórico a esta investigación, con base en tres ejes específicos: los estudios de género, el ámbito de la comunicación y el ámbito sociológico y cultural.

En el capítulo IV se presenta el apartado metodológico que sirvió para llevar a cabo este trabajo, es decir, se da cuenta del método que fue utilizado, en este caso la metodología cualitativa y el análisis del discurso. En el capítulo V se hace el Análisis e Interpretación del *corpus* seleccionado, finalmente, en el capítulo VI se presentan las conclusiones.

CAPÍTULO 1

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La música es parte de la vida diaria, no hay actividad humana en la que no esté presente. De esta manera en las bodas, en los cumpleaños, en las fiestas cívicas, en las actividades religiosas y hasta en los funerales se suelen acompañar con música. La ejecución de la melodía muchas veces se limita a tocar los instrumentos de manera armoniosa para crear una pieza musical, sin embargo, hablar de música indudablemente nos hace pensar en su origen, su surgimiento es tan remoto como la misma humanidad, en la Biblia leemos algo al respecto:

Y Lamec tomó para sí dos mujeres; el nombre de la una fue Ada y el nombre de la otra, Zila. Y Ada dio a la luz a Jabal, el cual fue padre de los que habitan en tiendas y crían ganados. Y el nombre de su hermano fue Jubal, el cual fue el padre de todos los que tocan arpa y flauta (Gn. 4:19-21).

Como podemos observar, a ritmo de arpa y flauta la música llegó para quedarse, no obstante, la música no sólo está conformada por el sonido melodioso de los instrumentos el cual produce un agradable deleite estético al escucharla, sino que en la actualidad, la mayoría de las canciones están acompañadas de letra, es decir, hay un cantante — hombre o mujer o agrupaciones— que cuentan una historia mientras que la melodía se va ejecutando. Las temáticas de estas canciones son tan variadas como la misma música, pues no importando el género, ofrece un amplio contenido de situaciones narrativas. En muchas de estas canciones las mujeres juegan un papel trascendental porque son fuente de inspiración para la composición, ya sea como ese amor irrealizable, como ese amor perdido o como la “culpable” de los deseos amorios del hombre, porque son ellas, las mujeres, las que están presentes a lo largo de la historia en el cancionero de la música mexicana.

Si bien, aunque las mujeres están presentes en la letra de las canciones que a diario se difunden en los diferentes medios de comunicación, es importante señalar que quizás pocas personas que escuchan este tipo de canciones están conscientes del contenido que acompaña el texto de las mismas y mucho menos de la situación social en la que se encuentran las mujeres mexicanas. En el contexto mexicano, las mujeres aún enfrentan serias dificultades, pues aunque ya hay ciertos avances en materia jurídica, educativa, social y laboral, existen aún graves desafíos en cuanto a la mejora de condiciones respecto a una inclusión social equitativa. Dentro de este panorama hay que añadir un fenómeno que ha

cochado un alto interés por el número de víctimas, me refiero a la violencia ejercida contra las mujeres que se vive a gran escala en la sociedad mexicana; de hecho, esta problemática va más allá de la esfera social y laboral, pues tiene que hacer frente a otro tipo de adversidades como el abuso, machismo y la discriminación, los cuales están presentes incluso hasta en el núcleo familiar.

La Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (2016) del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática en México (INEGI), arroja los siguientes resultados:

De las mujeres de 15 años y más, 66.1% han enfrentado al menos un incidente de violencia por parte de cualquier agresor, alguna vez en su vida. 43.9% de las mujeres han sufrido violencia por parte de su actual o última pareja, esposo o novio, a lo largo de su relación. En los espacios públicos o comunitarios, 34.3% de las mujeres han experimentado algún tipo de violencia sexual (ENDIREH-INEGI, 2016:1).

Como se puede observar, el número de mujeres mayores de 15 años sufren violencia de manera directa en su entorno. Retomando el tema de la música, hay que remarcar que existen diferentes géneros musicales en los que las mujeres son fuente inspiradora de canciones en las que si bien en algunas veces se les elogia: *Eres la gema que Dios/ convirtiera en mujer/ para bien de mi vida./ Por eso quiero cantar/ y gritar que te quiero/ mujer consentida.../Por eso elevo mi voz/ bendiciendo tu nombre/ y pidiéndote amor,*¹ hay otras en las que la letra es totalmente ofensiva:

Y ahora resulta,
que te sientes el más bello monumento,
fuiste una mala inversión y me arrepiento,
pues tus palabras de amor arrastró el viento
[...] Ahora resulta muñequita, ahora resulta,
¡maldita puta, antes de mí, tú no eras nada!²

Es necesario evidenciar que la canción popular guarda en su discurso mensajes que la sociedad crea, recrea y reproduce, ya que con este tipo de música no sólo se canta sino que también se ríe y se llora. De esta manera, la canción popular “es uno de los medios cuyo discurso está cargado de valores, creencias y costumbres que generan modos de

¹ Canción: *Gema*, Autor: Luis Cisneros Alvear, 1958.

² Canción: *Ahora resulta*, Intérprete: Voz de mando, Autora: Alma Rosario, Año: 2013.

pensar y actuar en quienes la escuchan” (Fernández, 2005:16). Así que considero oportuno analizar y describir el trasfondo del discurso que conforma la música popular mexicana, por lo tanto, en este contexto surge la siguiente **pregunta de investigación**: ¿De qué manera el discurso de la canción popular mexicana ha contribuido a construir una imagen denigrada de las mujeres?

El **objetivo general** de esta investigación es:

- ❖ Evidenciar la forma en la que el discurso de la canción popular mexicana contribuye a construir una imagen denigrada de las mujeres.

Mientras que los **objetivos específicos** son:

- Identificar los diferentes estereotipos femeninos que promueve el discurso de la música popular mexicana.
- Analizar las frases del discurso musical que denigran a las mujeres por medio del uso de un lenguaje violento, misógino y de cosificación hacia las mujeres.

Es pertinente aclarar que si bien, cuando hablamos de música generalmente se hace referencia a la ejecución de instrumentos musicales que conforman una melodía para deleite de quienes la escuchan, se deja de lado el hecho de que muchas de estas melodías también tienen letra que se canta, entonces la unión de música más la letra da origen a una composición que conocemos como canción; no obstante, en los medios de comunicación ambos términos se utilizan de manera indistinta, pues no hay “estaciones de canciones” sino que se habla de “estaciones de música o de corte musical” aunque su programación esté compuesta de canciones de diferentes géneros. En este tenor, y para los fines de esta investigación, salvo donde se indique lo contrario, se usa de manera indistinta el término de música o canción para darle versatilidad a la construcción del texto de la investigación y se limita a analizar tres géneros de la música popular mexicana: ranchera, bolero y música de banda o regional mexicano.

SUPUESTO DE PARTIDA

La canción popular es, por excelencia, uno de los medios que produce y reproduce un discurso que denigra la imagen de lo femenino o el ser mujer, a través de un contenido altamente misógino que se caracteriza por agredir de manera verbal a las mujeres a través

de adjetivos, sobrenombres (apodos), frases y estereotipos que devalúan la concepción de lo femenino y de las mujeres. Los medios de comunicación, al transmitir estas canciones, son el agente principal que ayudan a perpetuar este discurso.

1.2. JUSTIFICACIÓN

La realización de esta investigación surge a partir de diferentes motivos. En primer lugar, por la importancia que tiene la música mexicana dentro de nuestra sociedad pues no hay actividad humana en la que no se incluya música de por medio, por tal motivo la música representa un símbolo de gran importancia que refiere a los sentimientos y las emociones. En segundo lugar, otro elemento que es trascendental en la sociedad es la comunicación, hay que admitir que la comunicación es indispensable para la realización de cualquier acción o evento y es tan poderoso que, por ejemplo, a través de los medios, es puesta al servicio de los gobiernos, de la religión, de la educación, etcétera, es decir, utilizamos la comunicación para la realización de nuestro diario vivir.

La música como medio de comunicación “permite armonizar la cultura y la sociedad, la comunicación como hecho cultural está vinculada a las formas de percibir, entender, imaginar y actuar que tienen los seres humanos” (Gothmann, 2009:48). De ahí que al interactuar con el género “funciona como espacio simbólico para entender qué es ser mujer y qué es ser varón en nuestras sociedades” (Gothmann, 2009:48) es por ello que los medios se deben analizar no sólo desde el ámbito corporativo, sino también en su estructura discursiva, no obstante, cuando se analizan desde una perspectiva de género se encuentran algunos problemas como los que señala Katrin Gothmann (2009):

1. Las imágenes sobre los roles son estereotipadas y se limitan a transmitir papeles tradicionales: mujer como ama de casa, madre, víctima u objeto sexual; el hombre como fuerte protagonista de la vida pública, con capacidad de gestión y poder adquisitivo. Estas imágenes no se corresponden con la realidad cotidiana pero siguen siendo modelos ideales reforzados por la publicidad, las noticias, los personajes de ficción, etc.
2. El lenguaje utilizado presenta fuertes discriminaciones en algunos casos evidentes y en otros mucho más sutiles. Por ejemplo: chistes, comentarios sarcásticos, la aparición de mujeres como decorado.
3. La mayoría de los reportajes periodísticos están impregnados de un punto de vista masculino. Pareciera que no se intenta reconocer las distintas necesidades y visiones de cada género en temas como política, economía y noticias trascendentes para ser tomados en cuenta en el momento de crear mensajes. En la agenda actual de temas de los medios masivos, las cuestiones de género son inexistentes o abordadas únicamente en suplementos femeninos (Gothman, 2009:49).

En este sentido, se hace imperativo estudiar el discurso de los medios, puesto que el discurso revela los valores que son transmitidos. En general, el estudio de la música se ha hecho solamente en el ámbito de la etnomusicología lo que implica hacer un estudio de los diferentes géneros musicales (Tello, 2010). Sin embargo, pocos han sido los que se han dedicado al análisis de la música desde otra perspectiva, es decir, pocos han señalado los mensajes sociales, ideológicos y culturales que hoy por hoy los medios de comunicación masiva —prensa, radio, cine, televisión e internet— reproducen y comparten con millones de consumidores, lo cual muchas veces refleja lo que vive la sociedad de una cultura determinada en la que los medios afectan actitudes y opiniones a través de la manera en cómo representan a la gente.

De este modo, un tema que muchas veces pasa desapercibido es la agresión hacia las mujeres, porque se piensa que “es un mal que ha existido prácticamente desde siempre” y, por ser parte de la cotidianidad, no se presenta como un tema novedoso.

Según el Reporte de resultados y evaluación (2016) del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), “la gente escucha en promedio 3.54 horas de radio al día”, de los cuales “el 37% escucha música, y el 62% lo hace en familia”, lo cual posiciona a la radio como el medio más escuchado de la Ciudad de México y el área metropolitana. Al escuchar la programación de las distintas estaciones nos damos cuenta que las estaciones de música acaparan la audiencia, frecuencias como la 107.3 (*La Z*) del Grupo Radiocentro o la 92.9 (*La KBuena*) del Corporativo Televisa se disputan la mayoría de la audiencia, el tipo de música que estas estaciones transmiten es de la denominada música grupera, regional mexicano o banda, cuyo contenido de las letras de las canciones tienen un alto contenido misógino que denigran la imagen de la mujer. Además de la radio, el consorcio Televisa cuenta con un canal privado llamado *Bandamax* que está dedicado a transmitir las 24 horas del día música del género conocido como *Regional mexicano* que incluye: música de banda, duranguense, quebradita, ranchera, norteña y narcocorridos, cuyo contenido es, la mayor de las veces, utilizado para hablar del amor y desamor, de lo mal que pagan las mujeres y de los intereses económicos que mueven a las mujeres anteponiendo los sentimientos.

En general, a lo largo de la historia vemos como gran parte del discurso ideológico que se utiliza para referirse a las mujeres ha estado plagado de un contenido violento que

revela ideas erróneas sobre la configuración de lo femenino, ello no es nuevo, pues estas ideas se han reproducido a través de los siglos. En el caso de México, “la historia del discurso femenino, la visión dominante de las relaciones de género se expresa en la cultura popular, lo cual se refleja en los mote, etiquetas, apodos o sobrenombres que se utilizan para estigmatizar o denostar a la mujer socialmente” (Fernández, 2005:102), muchas de las manifestaciones de este lenguaje popular son incluidos en las canciones populares, razón por la cual es necesario analizar este tipo de letras para evidenciar su contenido negativo.

Si bien es cierto que “la música nace con un fin de adorar a los dioses y alegrar la vida de los seres humanos” (Hesíodo, 2008:23), hoy en día, se le da diferentes usos. Gracias a las nuevas tecnologías la difusión de los mensajes es inmediata, lo cual permite que un gran número de personas escuche el mismo mensaje a la vez, pero, ¿qué sucede cuando este tipo de mensajes son equívocos o están cargados con un alto contenido de violencia verbal?, de ahí la importancia de analizar el mensaje que transmiten los medios pues promueven un discurso misógino socialmente aceptado en el que la figura de las mujeres se denigra mediante la transmisión de canciones populares.

Este trabajo está enfocado en hacer una revisión de los mensajes contenidos en el discurso de la música popular mexicana para evidenciar cómo dicho discurso crea y reproduce una imagen denigrada de lo femenino, las relaciones amorosas, y la difusión de estereotipos de género que son una de las muchas manifestaciones que existen dentro del concepto denominado violencia contra las mujeres.

1.3. ESTADO DEL ARTE

En este apartado se hace una revisión de una serie de artículos y tesis de grado en los que se aborda el tema de la mujer en el discurso musical.

1.3.1 ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN

En 2001, Raquel Martín Sánchez publicó un artículo llamado *Traicioneras y abandonados en la ranchera: el rol diferenciado de mujeres y hombres*, la autora tuvo como objetivo hacer un análisis discursivo que evidenciara la forma en la que era representada la mujer en la música de mariachi. Para llevar a cabo la investigación, la autora utilizó la metodología cualitativa e hizo un rastreo del imaginario colectivo de quienes componen este tipo de

canciones. La autora concluyó que la música ranchera y de mariachi crea, recrea, mantiene, perpetúa y transmite un modelo cultural hegemónico, legitimando con ello el discurso del orden social establecido en el que la mujer es denigrada por medio de este tipo de letras musicalizadas.

En 2005, Julio César Llamas escribió un artículo titulado *La violencia contra las mujeres en las canciones populares*, el objetivo del autor fue sensibilizar a alumnos y alumnas de educación primaria a fin de que tomaran conciencia sobre el contenido de canciones populares y del grave problema que supone para la sociedad la violencia ejercida contra las mujeres. La técnica utilizada por el autor fue el análisis del discurso. A través de su investigación, el autor evidenció con diferentes frases de canciones populares, que el público no se percata, la mayoría de las veces, del tipo de mensaje implícito en este tipo de composiciones. La mayor aportación de este artículo fue que, según el reporte final, el autor logró sensibilizar al alumnado de tercer grado de primaria de que las canciones analizadas contenían una alta carga negativa cuya influencia era nociva para la sociedad. El autor concluyó que era muy importante para la comunidad estudiantil tomar conciencia de este hecho desde una edad muy temprana.

Anna M. Fernández Poncela, en 2005, hizo un extenso análisis del discurso femenino en la canción mexicana titulado: *Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica*. El objetivo principal fue mostrar que las ideas en torno a las relaciones intergenéricas, entre hombres y mujeres, y de forma particular, las sentimentales y afectivas, los amores y desamores, eran originadas y reiteradas en las frases de estas canciones las cuales reproducen un mismo modelo que se perpetúa con los modernos medios de comunicación. La autora hizo uso de los postulados teóricos de Berger y Luckmann (1986), y de Bourdieu y Passeron (1977) para analizar los roles y estereotipos de género, los usos y costumbres sentimentales, afectivos y amorosos, creados, grabados y difundidos en la canción romántica. Fernández concluyó que en la canción romántica imperaban los mensajes cuyas letras reproducen un modelo cultural hegemónico: una mujer y un amor idealizado por un lado, y por otro, las imágenes desgarradas de un desamor que entre el llanto y el dolor, la pasión y la traición, clama venganza en el hombre.

En 2008, María José Gallucci abordó el tema de la estigmatización de la mujer en un artículo llamado *Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón*, cuyo

objetivo principal fue describir y explicar cómo se representa la imagen que el hombre expresa de la mujer en las letras de las canciones de reggaetón. Para realizar esta investigación la autora hizo un análisis del discurso basándose en los postulados teóricos del análisis crítico del discurso de Fairclough, (1989 y 2003); Fairclough y Wodak, (2000); Van Dijk, (1999, 2000, 2003). Su *corpus* de estudio estuvo conformado por diez de las canciones más exitosas de dos exponentes puertorriqueños del género: Daddy Yankee y Don Omar. La autora concluyó que si bien era cierto que en la mayoría de los casos la letra de las canciones de reggaetón evidenciaba una fuerte carga de contenido sexual, también hizo hincapié que, en otros textos musicales, el cantante (re)presentaba a la mujer a partir de sus sentimientos y en situaciones que no son ajenas a nuestra cotidianidad.

Un documento que aborda la misma temática fue publicado en 2009; bajo el título *¿Reproduce sexismo?*, en esta investigación, la autora, Eva M^a de la Peña Palacios, hizo énfasis en analizar las canciones con discurso negativo mediante tres temáticas diferentes: a) canciones que reproducen estereotipos de género, b) canciones que maltratan y c) canciones que previenen. El objetivo fue prevenir, sensibilizar e informar del problema de la Violencia de Género entre la juventud canaria de España, para alcanzar el objetivo se realizó un análisis del discurso de ochenta canciones de la música popular que escuchaban los jóvenes, con la finalidad de sensibilizarlos para que tuvieran un acercamiento a esa realidad. Los hallazgos reportados concluyeron que la erradicación de la violencia de género no sería posible hasta que dejara de ser considerada un problema doméstico-familiar o de ámbito privado y se considerara como un problema social, de tal modo que su erradicación era responsabilidad de toda la sociedad, para lograrlo la música es un medio ideal porque ayuda a sensibilizar a las personas sobre este problema puesto que si no se podían erradicar las canciones con contenido misógino, al menos se podría estar consciente de que su letra incluye cierto grado de violencia verbal.

En su artículo, *Influencia de los estereotipos de género en la descripción psicológica de los personajes que aparecen en el texto de las canciones tradicionales* (2010). M^a Belén Hidalgo Márquez describió la manera en cómo se concibe psicológicamente a los personajes que aparecen en el texto de las canciones, mostrando así las diferencias dependiendo de su sexo. Los objetivos fueron los siguientes: a) Analizar el papel de la música, a través de las canciones tradicionales, en el aprendizaje del género. b)

Comprobar el rol social que desempeñan hombres y mujeres en las canciones folclóricas. c) Analizar y describir los estereotipos de género en la descripción psicológica que se transmiten en las canciones pertenecientes al *Cancionero popular de Huelva*. d) Fomentar la toma de conciencia de las diferencias de género, promoviendo una actitud favorable y positiva ante la no discriminación; para lograr estos objetivos la autora hizo uso del análisis de contenido. Las conclusiones evidenciaron que en las canciones del *Cancionero popular de Huelva* la imagen de la mujer era concebida como sumisa, dependiente, apacible, amable, considerada, consciente de los sentimientos ajenos, emocional, que llora con facilidad, necesitada de aprobación, pasiva, comprensiva con otros/as, cálida en las relaciones, dedicada a otras personas, a la casa, le gustaban los niños/as y era limpia, lo cual cumple con los estereotipos del imaginario colectivo.

Un artículo muy interesante es el que escribió Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2010) titulado: *Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido*. En dicho escrito se analizó la representación de la mujer en el narco corrido. El objetivo del autor fue demostrar cómo eran concebidos los diversos papeles que juega la mujer en el ambiente de la sociedad narca,³ no sólo el impuesto por una voz masculina sino por el mismo sentido que la mujer se otorga al producir ella misma canciones que la empoderan o la denostan. Para ello realizó un minucioso análisis del discurso de varias canciones. Los hallazgos que hizo el autor evidenciaron que la presencia femenina en la composición e interpretación de narcocorridos continuaba siendo bastante marginal y aunque cada vez había más intérpretes femeninas y más temas que reconocían la importancia de las mujeres en la narcocultura como consumidoras de corridos y / o como parte activa del narcotráfico, la realidad era que se seguía encasillando la imagen de la mujer, es decir aunque algunas de las mujeres son reconocidas por ser esposas de algún capo o porque son ellas mismas las que liderean un cártel lo interesante es que en este tipo de canciones persiste la idea de que la mujer debe tener un hombre a su lado.

³ El término “sociedad narca” alude al estilo de vida de la alta elite del narco, sobre los detalles de este modo de vivir y todo lo relacionado a lo que ahora se conoce como la “cultura del narcotráfico”, remito al lector a la interesante entrevista que Julio Scherer García le hizo a Sandra Ávila Beltrán, conocida como La Reina del Pacífico, en dicha entrevista, Sandra Ávila habla de los privilegios y peligros a los que están sometidas las personas que pertenecen al narcotráfico. *La Reina del Pacífico: es la hora de contar*, de Julio Scherer García, México, De bolsillo, 174 págs.

En 2011, Paloma Jiménez Gálvez abordó el tema de la mujer estigmatizada en las canciones de José Alfredo Jiménez, en su artículo *La imagen de la mujer en las canciones populares de México*, el objetivo principal fue analizar la imagen de *la ingrata* en las canciones de José Alfredo Jiménez a través del análisis del discurso; la autora analizó algunas de las canciones más representativas del cantautor mexicano, de esta forma, llegó a la conclusión de que a través de la bohemia y la lírica nos ha llegado esta imagen denostada de la figura femenina que se sigue perpetuando al repetir este tipo de discursos.

Otra autora que abordó la presencia de la mujer en el discurso musical fue María Isabel Carvajal Araya. En su artículo *Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular* publicado en 2011, la autora analizó la existencia de una situación de dominio en canciones de diferente género musical y temático que al ser cantadas, refuerzan este imaginario dominante en la sociedad, para ello recurrió al análisis del discurso con base en los postulados teóricos de Bourdieu (2000), de Cixous (1992), de Benjamín (1998), de Butler (1999), de Hernández (2001), de Belausteguigoitia (2001), de Femenías (2005) y de Mohanty (2008). Además, consultó los trabajos de Karen Poe (1996) así como textos de Guillermo Barzuna (1993) y otros autores relacionados con el tema seleccionado. Los hallazgos sacaron a la luz que las canciones analizadas mostraron cómo la mirada androcéntrica se expresaba en todas las esferas de la cultura. Desde esta perspectiva se ubicaba a la mujer como “otredad”, porque la sociedad determina sus pensamientos, sus actos, su discurso y su apariencia. Ella es diferente, inferior y transgresora; hasta en los cantos que parecen inocentes, se encontraba latente el germen de la dominación masculina. La mujer, vista como un “otro”, da pie a formulaciones parciales y permite o justifica el ejercicio del poder y la dominación.

Viviana Karina Ramírez Noreña en (2012), abordó el tema en el género del reggaetón. En su artículo, *El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico*, la autora analizó un corpus de tres canciones de reggaeton, desde la perspectiva del análisis crítico del discurso. Para tal efecto, recurrió a los postulados teóricos de Teun Van Dijk (2000), Helena Casamiglia y Amparo Tusón (1999), y Víctor Miguel Niño Rojas (2002). El análisis se enfocó en dos campos semánticos: “mujer” y “sexo”. La conclusión a la que se llegó en este artículo fue que la mujer era utilizada por el hombre con el fin de obtener de

ella una satisfacción sexual, en el que el acto sexual toma gran fuerza, convirtiéndose en el tema principal en torno al cual giran las canciones.

1.3.2. TESIS

La búsqueda de información ha considerado bases de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

En 2005, Saúl Escobar Sánchez realizó la tesis titulada *Análisis del discurso musical del trío Los Panchos*, para obtener el grado de Licenciado en Comunicación y periodismo de la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la UNAM. Si bien en la tesis no existen de manera explícita una pregunta de investigación ni objetivos claros, mucho menos la definición de un marco teórico-metodológico, la intención del autor fue realizar un análisis del discurso de uno de los grupos más representativos de la época de oro del bolero en México. Para ello realizó un análisis de contenido para dar cuenta de las figuras retóricas y analizar el contenido del discurso. Las conclusiones a las que llegó evidenciaron que las tendencias temáticas en las canciones del trío *Los Panchos* fueron el amor, el desamor, el despecho y la traición, cuya culpa recae en la mujer; y que el valor más predominante después del amor es la sexualidad, la cual está rodeada de una gran manifestación de machismo.

En 2005, Fernando Cárdenas Cabello, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, realizó la tesis *El discurso de género en la música popular mexicana “del te solté la rienda al te quedó grande la yegua”*, para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. En esta investigación el autor se propuso analizar el discurso musical de cuatro cantantes de música popular mexicana del género de mariachi. El objetivo general fue identificar la evolución del discurso de género en una manifestación cultural popular mexicana, a través de la música de mariachi. Algunos de los objetivos fueron: a) identificar el origen y evolución histórica del género, b) esbozar la historia de algunos intérpretes y c) catalogar la temática abordada en la música ranchera mexicana. El marco teórico-conceptual fue realizado con base en los conceptos de comunicación, discurso, género, cultura popular y cultura mexicana. Las conclusiones a las que llegó evidenciaron que la canción popular mexicana, en su estilo de mariachi, es

producto de un largo proceso histórico de mestizaje y sincretismo de lo europeo combinado con lo folklórico; en el que han intervenido elementos de modernidad que han dado como resultado lo que se puede escuchar hasta el día de hoy y en el que se puede evidenciar que el discurso misógino del autor José Alfredo Jiménez comparado con el de Pepe Aguilar, se presenta como permanente y ligeramente disminuido o matizado. La diferencia sustancial se encuentra en el discurso andrógino, que en las canciones de Lola Beltrán simplemente no se presenta, mientras que en las canciones de Alicia Villarreal es bastante explícito.

En 2007, Nubia Castillo Velasco, de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, de la UNAM, para obtener el grado de Licenciada en Comunicación realizó una tesis titulada: *¿Y todo para qué?... Para conocer la otra cara de lo grupero*, dicha investigación partió de la siguiente pregunta de investigación: ¿Las prácticas de consumo cultural de los actores sociales en el Rodeo de Santa Fe, son expresiones de la cultura popular? El objetivo general consistió en analizar el consumo cultural de los actores sociales en el Rodeo de Santa Fe como expresiones de la cultura popular. El marco teórico conceptual que la autora utilizó fueron los postulados de Thompson, Bourdieu, Canclini y Martín Barbero que manejan términos como las formas simbólicas, el consumo cultural y la cultura popular. Lo interesante de este trabajo recayó en el giro que se le dio a la investigación, pues todo el análisis discursivo fue realizado para ver cómo el mensaje de las canciones es un elemento que permite la interacción entre personas que asisten al Rodeo Santa Fe de la Ciudad de México. Las conclusiones a las que llegó evidenciaron que la música grupera se sigue encasillando como música popular y que este concepto se concibe como lo del pueblo o lo subalterno, dejando de lado la significación, apropiación y valoración que se requiere para entender realmente a la cultura popular, además, la música que se percibe como “popular” provoca una identificación entre hombres y mujeres porque las características que se atribuyen por medio de sus letras son también rasgos que se utilizan como forma de desahogo a nivel personal, es decir, las formas de violencia contenidas en las letras de las canciones es utilizada como forma de catarsis; al hacer uso del Rodeo Santa Fe como una forma de enaltecer el gusto por lo grupero, a través del ambiente que se genera no sólo con las canciones sino también con el atuendo de los asistentes.

En 2014, Rubí Ruiz Romero, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, realizó la tesis titulada *"Y arriba las mujeres, pa' que se cansen ellas..."*. *La misoginia en la*

música grupera: análisis del discurso lingüístico y de la recepción de las canciones, para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Cultura. En esta tesis la autora partió de la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera algunas canciones de la música grupera fomentan formas de violencia contra la mujer a través de su discurso? El objetivo general de la investigación fue analizar el discurso e identificar los mensajes misóginos que las letras de las canciones de música grupera transmiten. Algunos de los objetivos fueron a) identificar el discurso misógino que transmiten algunas letras de las canciones de música grupera, b) comprender el proceso de aceptación de este tipo de canciones por parte de las mujeres y c) analizar la percepción de la audiencia femenina acerca del contenido misógino de las canciones, entre otros.

Para ello se realizó un análisis lingüístico-discursivo de cuatro canciones del género de banda, también hizo un *Focus group* para conocer las opiniones de cinco mujeres que escuchan este tipo de canciones. Las conclusiones evidenciaron que el discurso que se presenta en las letras de las canciones, utiliza, en la mayoría de los casos, palabras comunes, pues una de las características de este tipo de discursos es precisamente la manera explícita que se utiliza para referirse a algún tema; las descripciones que hay en el discurso musical pueden ser tomadas para describir a las mujeres, ya sea que estas canciones sean dedicadas por alguien más o bien por ellas mismas, la figura que se presenta de la mujer es principalmente de una mujer buena o mala. Cuando se oyen estas canciones las mujeres manejan una serie de elementos que hacen que encuentren una satisfacción, ya sea porque se vean reflejadas en las canciones como las protagonistas o por la situación que la letra de la canción presente, dependiendo del lugar en dónde se escuchen.

RECAPITULACIÓN

En la revisión tanto de los artículos de divulgación como en las tesis de grado se puede ver de qué manera los autores y las autoras analizan la imagen de la mujer en el discurso de la canción popular de diferentes géneros musicales. Todos los autores y autoras coinciden que en el discurso de la música popular —no sólo la mexicana— las mujeres son estereotipadas o encasilladas como culpables de las desgracias amorosas de los hombres y que dicho discurso influye en quienes escuchan este tipo de canciones logrando que esta carga

ideológica y simbólica se repita de manera constante, motivo por el cual se genera violencia de varios tipos contra la mujer.

En cuanto a la contribución que esta revisión documental hace a este trabajo se destacan, principalmente, dos aspectos: por un lado, permite ver qué géneros musicales han sido analizados tanto en el contexto nacional como en el internacional; por el otro, la revisión minuciosa de estas investigaciones me ha permitido conocer los postulados teóricos y el uso metodológico que han sido empleados en la realización de estas investigaciones lo cual ha sido de gran utilidad para la presente investigación.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Este capítulo tiene dos objetivos precisos: el primero, dar cuenta de la condición histórica de las mujeres, por un lado, desde una perspectiva histórica general y, por otro, presentar un panorama de la situación de las mujeres en el contexto mexicano. El segundo objetivo es realizar un recorrido a través de la historia de la música popular mexicana, para evidenciar sus orígenes, temáticas y presentar a algunos de las y los cantantes más destacados de los diferentes géneros musicales.

2.1. LA CONDICIÓN HISTÓRICA DE LAS MUJERES

Al referirnos a la condición histórica de las mujeres se hace énfasis en señalar que “la condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico (Lagarde, 1997:77), por esta razón es pertinente indagar los hitos más importantes en el devenir histórico que den cuenta, tal como afirma Simone de Beauvoir, que la mujer no nace siendo mujer sino que llega a serlo.

2.1.1. LA CONCEPCIÓN FEMENINA EN EL PLANO MÍTICO- RELIGIOSO

Ubicar los orígenes de la concepción negativa de las mujeres en el imaginario colectivo nos obliga a hacer una revisión histórica de dos mitos trascendentales: el mito de *Pandora* a quien se le atribuye los males que sufre la humanidad, y el de Eva, quien es la mujer, según el cristianismo, que hereda, a través del pecado original, la enfermedad y la muerte a la raza humana. Quiero precisar que si bien no son los dos únicos mitos que tratan sobre el origen mítico-religioso de la mujer, pues existen muchos más en diferentes regiones y culturas, al menos, sí son los dos mitos más trascendentales en la cultura occidental y por ende son muy familiares en el contexto mexicano.

Uno de los historiadores griegos más importantes, Hesíodo, nos habla sobre la creación de Pandora, cuyo origen se remonta a un conflicto entre el dios Zeus y Prometeo, un titán, hijo de Jápeto:

Prometeo intenta engañar a los dioses en un sacrificio: le da a los hombres la mejor parte del animal (la carne) y deja a los dioses los huesos envueltos en grasa. Zeus no sólo se conformó con castigar a Prometeo encadenándolo a una roca y

condenándolo a sufrir el suplicio de un águila que todos los días le devora el hígado, sino que también ideó un castigo para castigar a los hombres bajo la engañosa apariencia de un bien: la mujer. Zeus, enojado, toma la revancha. Priva a los hombres del fuego, por lo que ya no pueden cocinar la harina y calentar su comida: una vez más, Prometeo, en un acto de arrogancia hacia los dioses, roba el fuego para dárselo a los hombres (Hesioso, 2008:23).

El historiador griego también relata que en la creación de la primera mujer participaron diversos dioses: “Hefesto la moldeó de arcilla mezclada con agua; Atenea le enseñó las labores de la mujer, la adornó con ropas hermosas y le puso una diadema; Afrodita le ungió la frente con gracia y le dio la seducción; Hermes le otorgó la voz y las falsas palabras que inspiraran impudicia y falsedad. El nombre de Pandora significa el regalo de todos los dioses” (Hesíodo, 2008:32).

Por otra parte, la tradición judeo-cristiana, a través de la Biblia, señala que Eva fue creada directamente por Dios:

Y dijo el Señor: No es bueno que el hombre esté solo; le haré ayuda idónea para él. Entonces el Señor hizo caer un sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar. Y de la costilla que Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre. Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada (Gn. 2: 18-23).

Ambas mujeres fueron sometidas a una prueba para demostrar su obediencia: Pandora no tenía que abrir una ánfora/caja, mientras Eva no tenía que comer del fruto prohibido del llamado árbol de la ciencia del bien y del mal. Las dos mujeres no pasaron la prueba a la que fueron sometidas trayendo desgracias a la humanidad.

Pandora, al levantar con sus propias manos la tapa del ánfora o caja, derramó y esparció sobre la humanidad los más nefastos pesares, únicamente la Esperanza se quedó en el interior, desde ese día, según el relato griego, innumerables desdichas reinan entre la humanidad. Mientras que el relato bíblico da cuenta de las consecuencias que Eva trajo a la humanidad: la expulsión del paraíso, la muerte, la pobreza, el hambre, la enfermedad y dolor físico al parir hijos. Como resultado por la desobediencia de estas acciones hubo una pérdida de un estado idílico para la humanidad, pues ambos relatos señalan que la raza humana vivía en la tierra sin males, libre de la dura fatiga y las enfermedades. Estos dos relatos míticos han contribuido a que se vea a las mujeres como las culpables de las desgracias de la humanidad y por ende del género femenino.

2.1.2. EL ROL DE LAS MUJERES A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Desde los albores de la humanidad, las mujeres han recorrido un camino lleno de obstáculos para lograr trascender su condición de ser humano y tener la posibilidad de participar en la sociedad, a decir de María Dolores Ramos:

Las mujeres han contribuido, con sus trabajos, esfuerzos y responsabilidades, a la construcción del mundo. Han sido agentes de cambio en la Historia y han participado en la trasmisión de la memoria colectiva, aunque, paradójicamente, el discurso histórico no las haya tenido en cuenta hasta un pasado relativamente reciente (Ramos, 2003:19).

Como podemos ver la autora identifica a las mujeres como parte fundacional de la humanidad, por lo tanto comenzaré por hablar de las mujeres desde sus orígenes más remotos, es decir desde las primeras civilizaciones.

Los primeros grupos humanos se organizaron de una manera natural, respetando siempre el poder del más fuerte. Las mujeres de estos grupos, por tener una constitución física más pequeña que la del hombre, se mantuvieron alejadas de las actividades que les demandaba un gran esfuerzo físico, como apunta Genaro García:

En las etapas sociales primitivas de vida casi meramente animal, en las de cultura media y aun en pueblos de elevada civilización, considerados éstos en un gran número de sus relaciones domésticas e internacionales, la ley única, la ley suprema, es la de la fuerza, no hay otra que decida como árbitros; y para que esta monstruosidad de la barbarie brutal desaparezca, es necesario que transcurra una infinidad de siglos, hasta que las luces de la razón y del adelanto lleguen a iluminarlo todo (García, 2007:52).

Con el comienzo de la agricultura, la humanidad abandona su vida nómada dando lugar a que surjan los primeros asentamientos humanos cerca de ríos. En ese momento, la necesidad de personas para trabajar la tierra lleva a las mujeres a los campos de cultivo y terminan siendo las encargadas de estas actividades en la mayoría de las comunidades mientras que los hombres se dedican a la caza de animales salvajes, la pesca y al cuidado de su territorio y no sólo eso sino que además la mujer: “recoge los frutos de la tierra y levanta las piezas muertas en la caza; ella siembra las tierras y ella alza las cosechas, ella prepara las comidas y ella hace los demás útiles; en un palabra, ella lo hace todo” (García, 2007:56).

Al establecerse las primeras culturas, las poblaciones se organizaron bajo grupos de orden jerárquico y este mismo modelo, basado principalmente en el modelo griego, fue

llevado con todo y sus costumbres por los diferentes conquistadores a otras regiones conquistadas:

Las imágenes y creencias griegas sobre las mujeres fueron preservadas por los romanos, que las transportaron hasta los lugares más recónditos de su vasto Imperio. Las actitudes romanas hacia las mujeres, principalmente en la forma de leyes y costumbres, continuaron ejerciendo su influencia en Europa mucho después del colapso del Imperio romano en el transcurso del siglo V. (Anderson y Zinsser, 2007:47).

Más tarde, en la Edad Media, la concepción negativa hacia las mujeres estuvo permeada por la culpabilidad. El discurso del hombre medieval sobre lo femenino estuvo marcado por el miedo a la naturaleza femenina, los monjes de la Edad Media, al estar enclaustrados se mantenían alejados de lo femenino y apoyándose en los relatos bíblicos consideraban a la mujer como a una enemiga:

Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y su padre, ha decapitado a Juan Bautista y llevado a la muerte a Sansón. En cierto modo, también ha matado al salvador, pues, si su falta no se lo hubiera exigido, nuestro Salvador no habría tenido necesidad de morir. ¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia! (Dalarun, 2005: 45).

Como se puede ver la visión de lo femenino es por demás denigrante, pues se retoman los malos ejemplos de los textos bíblicos para justificar un desprecio contra las mujeres, pero se deja de lado a aquellas mujeres que con su trabajo, su astucia y valor ayudaron a que la nación judía no fuera destruida.⁴

Dalarun (2005) también evidencia que durante esta época las mujeres eran descritas como un frágil flagelo y una loba del rebaño. A pesar de este lúgubre panorama, fue también durante esta época donde se configuró una imagen sagrada, la figura representativa por excelencia fue la de la Virgen-Madre. La virgen María fue, por antonomasia, el símbolo de abnegación, pureza y obediencia, virtudes que la convirtieron en el refugio de los pecadores. De acuerdo con Dalarun (2005) las mujeres que quedaron excluidas de este halo de santidad que únicamente privilegió a la madre de Jesús, fueron equiparadas con Eva en

⁴ Por citar sólo dos ejemplos de algunas de las muchas heroínas que aparecen en la Biblia mencionaré a Débora, cuya historia aparece en el libro de *Los Jueces* (Caps. 4-5). Débora era una profetisa que gobernaba a la tribu de Israel cuando los hombres que le precedieron habían dimitido el cargo por no acatar la voluntad divina; ella convocó a una guerra para defenderse del enemigo invasor y de este modo lograron liberarse. Otro ejemplo fue el de la reina Esther, cuyo nombre lleva uno de los libros del Antiguo Testamento; Esther, al enterarse de un complot para desaparecer a todos los judíos, se reunió con varias de sus doncellas, rompió los protocolos establecidos para verse con su esposo, el Rey Asuero, denunció al traidor de Amán y evitó el exterminio de sus compatriotas.

lo concerniente al pecado original, años más tarde la figura de otro personaje bíblico femenino saldría al rescate de las mujeres pecadoras, para ello se hizo énfasis entonces en la vida de María Magdalena:

La que llorando salvó las manchas de sus crímenes y a partir de entonces fue preciosa para el Señor, celebrada por los siglos [...] Arrojada en la tradición, inserta en la lista de los pecadores arrepentidos [...] vemos surgir una figura que interesa en primer lugar a las mujeres, esto se hizo para que la mujer que llevó la muerte al mundo no quedara en el oprobio; de la mano de la mujer, la muerte; pero de su boca, el anuncio de la Resurrección. De la misma manera en que María, siempre virgen, nos abre la puerta del Paraíso, del que la maldición de Eva nos ha excluido, así también el sexo femenino se libera de su oprobio por obra de Magdalena (Dalarun, 2005: 58; 61).

En este sentido, el ideal femenino durante la Edad media estuvo subordinado al contexto religioso en el que la iglesia tuvo un papel activo que determinaba la forma en la que las mujeres tenían que desenvolverse:

La responsabilidad de la mujer sobre su hogar incluía la responsabilidad del bienestar de la familia. La religión cristiana era tan importante para la señora de la hacienda como lo era para la campesina que trabajaba en sus campos. Desde el siglo IX al XVII, fueran católicas o protestantes, las mujeres de la elite guerrera y terrateniente demostraban su piedad en las buenas obras que beneficiaron a quienes vivían en sus tierras y en sus donaciones a la iglesia. Creían que tales actos contribuían a asegurar su salvación (Anderson y Zinsser, 2007:317).

Si bien la imagen de lo materno y el mismo hecho de la maternidad era algo ya valorado con anterioridad, fue en la Edad Media donde se le otorgó un valor determinante a las mujeres que tenían hijos:

Más importante en muchos aspectos que el cuidado y la educación de hijas e hijos era el hecho de la maternidad. Pues una parte del propósito del matrimonio y de la unión de dos familias nobles, era la perspectiva de la fertilidad de la mujer. No sólo aportaba su dote al matrimonio, sino también la donación de su cuerpo, su capacidad para perpetuar el linaje (Anderson y Zinsser, 2007:319).

Más tarde, con el aumento de la población y la necesidad del intercambio comercial, fueron naciendo las ciudades y surgiendo de ellas una nueva clase social: la burguesía, compuesta de comerciantes y artesanos; en esta etapa histórica la vida de las mujeres se limitó durante mucho tiempo al cuidado de los hijos, las tareas domésticas, los trabajos manuales y artesanales:

Las ciudades de los siglos XIII a XVII fueron importantes no sólo por el número de habitantes y la extensión de tierra que ocupaban [...] La expansión de las ciudades amuralladas llegó con la transformación de una economía europea de subsistencia y trueque a otra especializada, comercial y monetaria. El nuevo sistema de relaciones

económicas, el capitalismo, generó y requirió centros de comerciales más grandes [...] los cambios en la economía europea supusieron un aumento de las oportunidades para todos, tanto mujeres como hombres ambiciosos. No obstante, ya desde el siglo XV, las ciudades comerciales capitalistas devinieron un mundo en el que las mujeres experimentaron nuevos tipos de descalificación y vulnerabilidad (Anderson y Zinsser, 2007:417-418).

Este estado de situaciones fue creando a su vez una cultura de roles rígidos difíciles de trascender, sostenidos además por la religión y la educación. La participación en el poder civil fue reservada exclusivamente a los hombres durante siglos. La mujer en ese entonces tenía los mismos derechos que un niño, por lo tanto era considerada políticamente incapaz de participar o tomar decisiones en la vida pública ya que:

Las leyes de los nuevos códigos de la época reforzaron la creencia de que las mujeres debían de permanecer en la casa cumpliendo su función tradicional [...] Para los hombres, estos cambios a menudo fueron libertadores y muchos se beneficiaron de los derechos democráticos que les otorgaban las leyes [...] pero en estos nuevos códigos, *todas* las mujeres se clasificaban como una única categoría y a menudo eran equiparadas a los niños, los locos y los criminales ante la ley (Anderson y Zinsser, 2007: 624).

En Europa, a partir de 1789, con el descubrimiento de la máquina de vapor, la humanidad inauguró una nueva etapa en la historia conocida como la Revolución Industrial. Este tipo de tecnología dio origen a las fábricas, que exigían brazos para trabajar, dejando atrás los talleres artesanales, de esta manera se aumentó la cantidad de productos y se disminuyó el tiempo de producción. En esta nueva etapa histórica la condición de las mujeres no cambió sino que tuvo que encarar nuevos retos al enfrentar desigualdades de salarios, tratos injustos y la duplicación de su jornada tanto en el trabajo fuera de casa como en los quehaceres domésticos al interior del hogar. Esto trajo como consecuencia que las mujeres fueran vistas como un problema:

La mujer trabajadora fue un producto de la revolución industrial, no tanto porque la mecanización creara trabajos para ella allí donde antes no había habido nada, [...] sino porque en el transcurso de la misma se convirtió en una figura problemática y visible. La visibilidad de la mujer trabajadora fue una consecuencia del hecho de que se la percibiera como problema, como un problema que se describía como nuevo y que había que resolver sin dilación. Este problema implicaba el verdadero significado de la feminidad y la compatibilidad entre feminidad y trabajo asalariado, y se planteó en términos morales y categoriales (Scott, 2005:427).

Sin embargo, a pesar de estas problemáticas surgidas desde y en el ámbito laboral no es sino hasta finales del siglo XIX con el impacto y las consecuencias terribles que sucedieron durante la primera y la segunda Guerras Mundiales, que la condición de las

mujeres cambió de manera radical, eso sucedió en dos escenarios diferentes, en primer lugar, muchas de las mujeres de clase acomodada se vieron beneficiadas:

Las posibilidades de llevar una vida fuera del hogar y de la familia se multiplicaron para las mujeres privilegiadas durante la primera guerra mundial (1914-1918) [...] la demanda de mujeres preparadas aumentó gigantescamente durante los seis meses desde que empezó la guerra; las mujeres fueron empleadas en los bancos, en grandes negocios comerciales, en oficinas urbanas: en realidad, en todos los sitios donde hasta el momento sólo se había empleado a los hombres (Anderson y Zinsser, 2007: 677).

Al empoderarse, por tener un trabajo remunerado, el aspecto físico cambió de manera radical en muchas de las mujeres en tiempos de guerra:

Además de cortar sus faldas y abandonar el corsé, las mujeres comenzaron a cortarse el pelo y a llevarlo, no sólo más corto, sino corto del todo [...] durante los años de guerra, quizá por comodidad, quizá por moda, las mujeres comenzaron a llevar el pelo corto, y esto también fue un cambio que no tuvo vuelta atrás [...] todo tipo de mujeres comenzaron a usar cosméticos y, además, éstos debían hacer resaltar el rostro: lápiz de labios rojo intenso, polvos faciales blancos, colorete rosa (Anderson y Zinsser, 2007: 682-683).

Estos dos cambios, el de tener un empleo remunerado y la transformación de su aspecto físico, permitió que se diera un giro determinante en otro ámbito de la vida de las mujeres, me refiero a su manera de socializar en público y al ejercicio de su sexualidad:

Las costumbres sexuales también cambiaron para las jóvenes privilegiadas, las jóvenes ahora podían asistir a bailes públicos, a una cita, fumar y beber en público y a mostrar un mayor conocimiento acerca de las “realidades de la vida”. Ya a finales del siglo XIX los estudios demográficos muestran que la clase alta y media habían reducido su tasa de natalidad por medio de dispositivos anticonceptivos (Anderson y Zinsser, 2007: 683).

Por otra parte, en este mismo periodo, las mujeres de clase media-alta tuvieron una participación activa en los asuntos de guerra:

Durante la segunda guerra mundial, las mujeres de las clases media y alta permanecieron relativamente a cobijo de los peores efectos de la guerra mientras su dinero y su posición social podrían liberarlas de las calamidades. Algunas desempeñaron un papel activo en los movimientos fascistas, aunque se vieron desanimadas en sus esfuerzos al serles vedados los cargos de poder una vez que se estableció por completo el dominio. Otras colaboraron con los gobiernos fascistas o con los ejércitos de ocupación. Pero hubo otras que se unieron a movimientos de resistencia y colaboraron en las batallas contras los alemanes y los italianos, como enfermeras en casa o al frente, como soldados en unidades de defensa interior o de grupos partisanos, o como personal auxiliar de combate, algunas mujeres de las clases alta y media tomaron parte activa en la guerra (Anderson y Zinsser, 2007: 696).

La Guerra trajo como consecuencia una nueva revolución industrial con la aparición de la línea de montaje, la producción en serie y el surgimiento de grandes fábricas de armamentos, aviones y material para la milicia debido a que los hombres partían a la guerra; como había un alto índice de decesos o regresaban mal heridos ya no estaban aptos para el trabajo en las fábricas, su lugar fue ocupado por las mujeres, debido a estas circunstancias su nuevo rol como trabajadoras en las fábricas poco a poco fue aceptado socialmente. En este tiempo las mujeres se vuelven a convertir en un instrumento útil para participar en la vida laboral, pues tuvieron la urgente necesidad de trabajar en condiciones nada sencillas para mantener a sus familias, percibiendo salarios más bajos que los hombres y sometidas a un régimen de trabajo infrahumano:

Lo que cambió en Europa a partir de 1945 no fueron las actitudes tradicionales sobre la función y el papel de la mujer, sino un aumento de la riqueza material que en realidad aumentó a su vez las responsabilidades y obligaciones de las mujeres. La nueva exigencia de mayor calidad, tanto en la crianza y educación de los hijos como en el manejo de los asuntos domésticos vino acompañada con la desaparición de la sirvienta doméstica, que tradicionalmente ayudaba a realizar este trabajo. A menos que pertenecieran a los círculos más acaudalados, las europeas privilegiadas han tenido que cuidar ellas solas de sus hijos y de su casa con la ayuda de la nueva tecnología. Al mismo tiempo, tanto la economía como las expectativas sociales las han empujado a trabajar también fuera del hogar (Anderson y Zinsser, 2007: 705).

Después de la Guerra se dio origen a la fabricación masiva de electrodomésticos que ayudaron a las mujeres en las tareas domésticas de las que no participaban los hombres, además, es en este periodo cuando las mujeres comenzaron a incorporarse a la educación universitaria y a participar con su trabajo en ciertas áreas específicas. Antes de esa época, no era bien visto por la sociedad que una mujer trabajara fuera de casa, si no tenía fortuna o no se casaba quedaba relegada a hacer tareas de servicio o a ejercer la docencia. La expectativa de rol femenino en esos tiempos era que fuera casada, que tuviera hijos y que se dedicara a cuidar su hogar, y por lo tanto, esos eran generalmente también sus objetivos de vida (Anderson y Zinsser, 2007).

2.1.3. LA LUCHA POR LOS DERECHOS DE LAS MUJERES

En el devenir del tiempo, en las diferentes etapas históricas que ha vivido la humanidad, podemos constatar que la historia las mujeres ha quedado confinada a la negación de su existencia como elemento fundamental de la sociedad, además de ello, existe una marcada

desigualdad que va acompañada de abusos físicos y psicológicos, reduciendo su papel en la sociedad al cuidado del hogar y las familias:

Donde no existe otra personalidad que la del jefe de familia, quien asume la de su esposa, la madre, figura más que sublime del hogar, pero que no goza de su voluntad propia, supuesto que tiene que obedecer ciegamente a ese jefe de familia; en realidad, la esposa es una mera esclava con disfraz de señora, una cosa para decirlo de una vez (García, 2007:61).

Por esta razón “el feminismo afirma que las mujeres son antes que nada seres humanos y, como tales, merecen justicia” (Anderson y Zinsser, 2007:829). Ante este panorama, la idea de un día internacional de la mujer surge en una época donde el mundo comenzaba a industrializarse, un periodo de machismo y turbulencia, el crecimiento fulgurante de la población e ideologías radicales. Al tiempo en que las mujeres dejaban su hogar para irse a trabajar a las fábricas surgía una idea que rondaba en el mundo de la época propuesta por los filósofos de la ilustración: “igualdad entre varones y mujeres”, no obstante, las mujeres al realizar su trabajo, y a pesar de que era excesivo, no tenían derecho sobre su sueldo pues era controlado por su padre o su marido (Anderson y Zinsser, 2007).

Durante la Revolución Francesa las mujeres parisienses marcharon hacia Versalles, pedían libertad, igualdad y fraternidad además de la exigencia de su derecho al voto. Durante el siglo XIX, el 8 de marzo de 1857, en una fábrica de Nueva York un grupo de obreras organizaron una propuesta para mejorar sus condiciones de trabajo y fueron brutalmente reprimidas. Ya en el siglo XX, en marzo de 1908, en la misma ciudad de New York, 15 mil trabajadoras bajo el lema de “Pan y las Rosas” exigían seguridad económica, mejor calidad de vida, el derecho al voto y el fin del trabajo infantil. (Anderson y Zinsser, 2007).

En 1910 se realizó en Copenhague la Segunda Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas, donde Clara Zetkin propuso que se estableciera el día 8 de marzo como el Día internacional de la Mujer, en homenaje a las primeras mujeres que se organizaron buscando mejorar su situación económica, política y la lucha por sus derechos. Para marzo de 1911 se realizó en New York una marcha en la que se exigía el incremento de sueldo y la disminución de las horas de trabajo. En Boston, Estados Unidos, mueren 140 mujeres trabajadoras en un incendio intencional a una fábrica (Anderson y Zinsser, 2007).

En 1917 en San Petersburgo, Rusia, en la conmemoración del día internacional de la mujer trabajadora, miles de mujeres salieron a las calles a protestar por el hambre

exigiendo “pan y paz” y el regreso de los combatientes en la guerra, su manifestación fue apoyada por obreros y algunos miembros del ejército, esto fue un hecho trascendental puesto que “si las mujeres de la clase obrera hicieron sentir su presencia en muchos países durante la guerra, en Rusia contribuyeron a cambiar la historia. Porque fue en la Rusia imperial, sangrada por los esfuerzos de la guerra, donde una manifestación de mujeres se convirtió en una revolución” (Anderson y Zinsser, 2007: 791).

Años más tarde, en la década de los 60s los cambios en el mundo dieron impulso a los nuevos movimientos feministas que pugnaban por demostrar los prejuicios que existían en el mundo sobre tareas naturalmente femeninas o masculinas:

Las preocupaciones feministas volvieron a parecer a finales de la década de los sesenta con el movimiento de la liberación de la mujer. Este movimiento resucitó los antiguos sueños de igualdad política y económica, pero también fue más lejos y exigió una transformación radical de las instituciones de la sociedad, estas nuevas feministas hicieron de la mujer el centro, rechazado la antigua tradición que hacía del hombre la medida de todas las cosas. Redefinieron la vida de la mujer en términos de individualidad, no en relación con el hombre y con la familia. Insistieron en que fueran discutidas y modificadas cuestiones que hasta entonces eran tabú (Anderson y Zinsser, 2007: 835).

La labor de lucha de estos grupos permitió superar la discriminación política, económica y social que sufrían las mujeres. En 1975 la Organización de las Naciones Unidas estableció el 8 de marzo como el Día Internacional de la Mujer, y en 1979 aprobó la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (ONU, 2017).

2.1.4. HISTORIA DE LAS MUJERES EN AMÉRICA

Es importante conocer la experiencia de las mujeres en América, no sólo porque permite entender que la desigualdad que aún persiste en nuestros días es fruto de un largo proceso histórico y social, sino que también en la historia del continente Americano las mujeres han estado presentes.

En lo que respecta a la historia de las mujeres en América hay que considerar dos planos diferentes: el de las mujeres europeas que llegan con los conquistadores y el de las mujeres indígenas a las que les tocó vivir la Conquista.

Los primeros registros que tenemos de la historia de un continente lejano a Europa fueron *Las cartas de relación* (1522) de Hernán Cortés e *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, en estos textos es

sorprendente ver que el registro de las mujeres queda casi nulificado, a no ser porque se les menciona como participantes en el ámbito religioso, Francisco Javier Clavijero describe con exactitud en qué consistían las labores de las sacerdotisas:

Tampoco estaba el sacerdocio ligado al sexo viril; había mujeres dedicadas también al servicio inmediato de los templos; incensaban los ídolos, atizaban el fuego sagrado, barrían el atrio y preparaban la oblación de comestibles que diariamente se hacía, y aun la presentaban por sus manos a los ídolos; pero estaban excluidas del ministerio de sacrificios y de las preeminentes dignidades del sacerdocio (Clavijero, 1958:107).

Como se puede observar en el fragmento anterior el papel de la mujer estaba reducido a una actitud de servicio hacia los demás, en *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Fray Bernardino de Sahagún, retrata los diferentes oficios que tenía las mujeres, el que más destaca es el de partera y el de ayudante en los servicios religiosos, también habla sobre la manera de utilizar el atavío, los arreglos hechos por la cosmética de la época y da una descripción en lo que consistía la posición de clase de ese periodo, además, señala cómo se educaban a las futuras señoras: “son obligadas a hacer y guisar la comida y bebida delicadamente, y tienen amas que las guardan y crían. Más tienen, criadas concurvadas y cojas y enanas, las cuales por pasatiempo y recreación de las señoras cantan y tañen un tamboril pequeño que se llama *huéhuetl*” (De Sahagún, 2006:451).

Es evidente que las mujeres existen, pero los historiadores no se preocuparon en mirar a las mujeres como sujetos históricos, mientras que los registros oficiales sólo se limitan a reflejar la labor femenina, salvo algunas excepciones, a la servidumbre. La mujer sobre la que cayó una enorme cantidad de desprestigio en este periodo fue La Malinche, pues es, por antonomasia, según el imaginario colectivo, una mujer traidora, no obstante, “La Malinche como figura histórica entraña una contradicción crucial y constitutiva de la subjetividad colonial que se neutraliza cuando la consideramos únicamente a partir de una sola de sus dimensiones, ya sea como víctima, sujeto subversivo o como aliada del poder imperial” (Martínez-San Miguel, 2008: 66).

Durante la época colonial el papel de la mujer indígena siguió ligado a la servidumbre y a la procreación a través de una mezcla etno-cultural, lo cual dio origen a “la variedad de 'razas' y de mestizajes en una sociedad de 'castas' en el sentido hispano. Pero a su vez la abundancia de hijos naturales favoreció la creación de redes familiares solidarias

que actuaban por encima de la división en castas y en las que se reconocía jerárquicamente, a los parientes mulatos, mestizos, negros” (Pastor, 2005: 556).

Después de las guerras de independencia en las diferentes colonias del Imperio español, comenzó una lucha cívica tanto de hombres como de mujeres para constituirse como naciones independientes, sin embargo, años más tarde, las mujeres, al darse cuenta de las condiciones desiguales en las que vivían, comenzaron a luchar por sus derechos políticos y sociales.

De esta forma, no fue sino hasta que en el primer cuarto del siglo XX cuando las mujeres comenzaron a tener los primeros logros de sus derechos políticos: “en 1929 Ecuador se convierte en el primer país en otorgar el voto femenino gracias a la lucha de una mujer llamada Matilde Hidalgo (1889-1974); mientras que en Argentina esta lucha la encabezó Julieta Lanteri (1873-1932)”, (Fernández, 2006:119).

María Estela Martínez de Perón fue la primera mujer en llegar a la presidencia en Argentina, primero fue la vicepresidenta y asumió el cargo de presidenta después de la muerte de su esposo, el presidente Juan Domingo Perón. Sin embargo, su gobierno sólo duró dos años (1974-1976) ya que fue depuesta por un golpe de estado que dio origen a una dictadura militar, que se mantuvo en el poder argentino hasta 1983 (Raigoza, 2014:3).

Mientras tanto en Bolivia Lidia Gueiler de Tejada fue presidenta de 1979-1980. (Raigoza, 2014:3).

Mireya Elisa Moscoso Rodríguez fue la primera mujer presidenta en la historia de Panamá, ocupó el cargo del 1º de septiembre de 1999 hasta el 1º de septiembre de 2004 (Rodríguez, 2011:23).

Violeta Barrios de Chamorro fue la primera presidenta de Guatemala de 1990 a 1997, Lidia Gueiler Tejada fue presidenta interina de Bolivia de 1979 a 1980 (Rodríguez 2011:18).

Rosalía Arteaga Serrano fue vicepresidenta de Ecuador del 10 de Agosto de 1996 al 6 de Febrero de 1997. Ejerció el cargo de presidenta de Ecuador durante 2 días, después de la renuncia del presidente Abdalá Bucaram Ortíz, ha sido la única mujer en la historia de Ecuador en ocupar los cargos de presidenta y vicepresidenta (Raigoza, 2014:3).

Ha sido en Latinoamérica donde las mujeres se han empoderado más, pues han llegado a ocupar puestos presidenciales, los casos más recientes son:

Michelle Bachelet Jeria, fue presidenta de la República de Chile de 2006 a 2010 (Raigoza, 2014:3).

Cristina Fernández de Kirchner fue presidenta de Argentina del 10 de diciembre de 2007 hasta el 9 de diciembre de 2015, (Raigoza, 2014:3).

Laura Chinchilla Miranda fue la primera presidenta en la historia de Costa Rica, asumió el cargo como presidenta para el periodo 2010-2014, (Raigoza, 2014:3).

Y otro de los casos más representativos fue el de Dilma Vana Rousseff, presidenta de Brasil, quien asumió el cargo el 1 de enero del 2011 y lo dejó el 31 de agosto de 2016 por una orden judicial en su contra debido a escándalos de corrupción que le impedían seguir en el puesto (Raigoza, 2014).

2.1.5. LA CONDICIÓN DE LA MUJERES MEXICANAS

En el contexto mexicano, el devenir histórico de las mujeres ha tenido diferentes hitos que son muy representativos. Durante el periodo de la Conquista de México ocurrió un fenómeno muy particular: los conquistadores llegaron sin mujeres, motivo por el cual sometieron a las mujeres indígenas a toda clase de abusos: “en pocos años los hombres europeos generaron en las indias la América mestiza e ilegítima, creando entre el rapto, la violación y el consentimiento una nueva población. Población que ha caracterizado durante todos estos siglos a la América hispana” (Pastor, 2005:555). La situación social de las mujeres en el denominado nuevo mundo tuvo un cariz especial:

Las mujeres indias tuvieron forzosamente un papel protagonista, sobre todo en el siglo XVI, momento de la conquista y la organización política imperial de Hispanoamérica. Las mujeres europeas estuvieron ausentes, casi sin excepciones en todo el primer proceso. Más tarde [...] vinieron a ennoblecer las ciudades y a formalizar familias (Pastor, 2005:555).

Sin embargo, el trato entre las mujeres europeas y las indígenas no fue igualitario, las mujeres europeas tuvieron otro trato:

El primer contingente de mujeres peninsulares que llegó a las islas del Caribe fue como colonizadoras y esposas [...] las mujeres que emigraron al Nuevo Mundo tenían obvias esperanzas de un rápido ascenso social, pero no todas lograron acomodarse fácilmente en el nuevo medio [...] la mayoría de las mujeres llegaron para establecerse, para ser protegidas y alcanzar un futuro mejor para ellas mismas (Bethell, 2000:110-111).

Mientras tanto, a las mujeres indígenas les tocó la peor parte, ya que al brutal impacto de la conquista le siguió un periodo de enfermedad, esclavitud y muerte:

La fuerza de trabajo que representaba la población indígena era sin duda una de las mayores riquezas que España encontró en el Nuevo Mundo, riqueza que seguramente superó a la proporcionada por los yacimientos de oro y plata, pero que muy pronto se vio mermada ya que por el maltrato y la sobreexplotación la población indígena llegó a estar muy cerca del exterminio o fue exterminada por completo (López, 2008:90).

De manera inaudita, las mujeres fueron sometidas por los conquistadores, despojándoles su condición de seres humanos, les trataron como a un objeto, “la situación de la mujer indígena ante el nuevo hombre y señor que se apropiaba de ella sin respetar los hábitos y costumbres, atropellando tabúes, o que era donada en prenda de paz y de alianza, no varió ostensiblemente respecto de su anterior estado” (Pastor, 2005:568).

Así las cosas, como podemos constatar, en la historia de las mujeres mexicanas durante la conquista prevalecieron el abuso y la injusticia. Pero esta situación no paró ahí y en el periodo después a la conquista, es decir, en la época Colonial, la sociedad se transformó de manera paulatina dando lugar a otro periodo social. Una de las características especiales de este periodo fue la institucionalización del matrimonio religioso:

El matrimonio fue la base para establecer el tejido social mediante parentesco y consolidar la posición social de la familia o del individuo. Ello fue particularmente importante para el sector hispánico de la sociedad [...] el matrimonio también fue el medio para incorporarse a los grupos que ostentaban el control de los gobiernos municipales y la burocracia administrativa y judicial, y por lo tanto, la puerta de acceso al poder político (Bethell, 2000:113).

La posición de las mujeres españolas integradas a la sociedad colonial era privilegiada a pesar de que

Las sociedades de la América española colonial compartieron con España la idea de la debilidad intrínseca del sexo femenino, y heredaron el sistema legal que pretendía proteger a las mujeres de su propia debilidad o del abuso de los hombres. [...] esta combinación de restricción y protección dio a las mujeres ventajas considerables, aunque el concepto de primacía del hombre sobre la mujer continuó imperando. Las mujeres estaban primero bajo el control del padre y después bajo el del marido. Esta situación no significaba, sin embargo, un sometimiento total al hombre. (Bethell, 2000:114).

A la vez, dentro del periodo de la Colonia, la imagen representativa de lo femenino y el ser mujer recae en la figura religiosa de la virgen de Guadalupe, de esta forma, toda aquella mujer que no cumplía con este estereotipo era rechazada y estigmatizada como mujer pecadora, recibiendo a cambio maltrato, tal como lo afirma Leslie Bethell:

La violencia personal de los hombres contra las mujeres fue frecuente a lo largo del periodo colonial. La forma más común de abuso personal fue el maltrato físico a la

mujer, aceptado como una prerrogativa de los hombres, y no condenable, salvo que, al ser reiterado, dañara la salud de la mujer. Muchas mujeres que intentaban divorciarse alegaban abusos físicos como una de las causas principales de separación. Aun así, estaban obligadas a presentar testigos y a probar continuos maltratos. Si el maltrato no era excesivo raramente era considerado causa de divorcio. Sin embargo, el golpear a la mujer constantemente sólo acarrearía al hombre una leve sentencia carcelaria (Bethell, 2000:120).

Esta etapa fue marcada por un cambio significativo en la educación de las mujeres quienes estaban bajo la tutela de la iglesia católica, puesto que “la mayoría de las mujeres de la colonia, fueran esclavas o libres, blancas, castas o mestizas aspiraban a un poco más que una educación informal y algún conocimiento rudimentario de los principios del catolicismo, con énfasis en la preservación del honor y en los modelos femeninos de conducta” (Bethell, 2000:124).

Otro aspecto que quiero destacar es el hecho de que en este periodo hay un auge de la vida conventual en el que “la vida religiosa fue una alternativa para aquellas mujeres que no deseaban contraer nupcias, que tenían una profunda vocación religiosa, o que apreciaban la relativa independencia que los claustros les ofrecían” (Bethell, 2000:128). Este hecho marcó una profunda diferencia en la vida de las mujeres en México puesto que:

Mientras que la mayoría de las mujeres en la América española contraían matrimonio —o vivían en uniones consensuales— y criaban a sus hijos, un pequeño grupo optaba por hacerse monja, dedicando su vida al servicio de Dios. Esta elección no estaba abierta a todas las mujeres, y la opción de ingresar en un convento sólo fue posible para un número limitado. Las primeras monjas que se trasladaron al Nuevo Mundo se dedicaron a la enseñanza y a servir de modelo de vida virtuosa a las mujeres indígenas (Bethell, 2000:126).

Sin lugar a dudas, la monja más destaca de este periodo en la sociedad colonial fue Sor Juana Inés de la Cruz, quien afirmaba “Yo no estudio para para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo para ver si con estudiar ignoro menos” (*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, p.444).

Más tarde, durante la guerra de independencia, las mujeres se unieron a la gesta armamentista para liberarse de la Corona Española. Aunque, sin lugar a dudas, varias de ellas ayudaron para que la lucha diera buen fruto, la historia ha oficializado solamente a dos: a Doña Josefa Ortiz de Domínguez y a Leona Vicario; los logros obtenidos de la lucha armamentista incidieron de manera directa en la situación de las mujeres y es que:

Sin haber sido producto de un movimiento de cambios sociales radicales, la nueva forma de gobierno permitió el acceso de mestizos a los puestos de poder que antiguamente les estaban vedados. Las oportunidades ofrecidas por la política, la Iglesia y el Ejército significaron movilización poblacional, reacomodos sociales, enriquecimientos y empobrecimientos que afectaron directamente a las mujeres y las posibilidades que tenían de conocerse y de sociabilizar (Staples, 2008:100).

Desde la guerra de independencia en 1810, la demanda de algunas mujeres por la garantía del acceso a la educación fue creciendo. La ayuda y la labor de otras mujeres quedaron borradas de la memoria colectiva por la historia oficial. Por increíble que parezca, durante las Guerras de Reforma, la historia oficial no ha reconocido el trabajo que tuvieron las mujeres; sin embargo, les dieron estatus de igualdad con los varones pero únicamente en lo que se refiere a sus deberes civiles y religiosos, cuando las mujeres lucharon por una equidad en derechos políticos se recurrió a una estratagema nada conveniente:

Para negar los derechos políticos a la mujer no se alegó cortedad de luces, se argumentó que el ejercicio de esos derechos mancharían o menguarían sus virtudes naturales, más valiosas que cualquier participación política. Bajo esta excusa se delimitó el espacio masculino y el femenino. A los varones les correspondió el mundo político, plagado de pasiones y desengaños, y el ámbito moral a las mujeres, sin exponerlas a la destrucción de su natural candidez y sencillez [...] Desde esta óptica social, otorgar derechos políticos a las mujeres era subvertir la sociedad, atacar y destruir la familia, base de toda sociedad civilizada (González, 2015:98).

En 1824, con el establecimiento de la República, los liberales subrayaron la necesidad de una educación para todos; sin importar el sexo la raza ni la clase económica, por lo tanto las mujeres exigen la apertura de espacios en donde ellas pudieran estudiar, en este sentido:

Debe apreciarse el avance que significó la creación simultánea de dos escuelas destinadas a transformar las expectativas presentes y futuras de los y las mexicanas, las que junto a la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, fundada en 1872, ampliaron notablemente la oferta escolar femenina de carácter oficial. Así, con la creación formal de la Secundaria, finalmente inaugurada en julio de 1869, se cumplía una larga aspiración del liberalismo; a partir de entonces, las mexicanas tuvieron acceso a una formación “superior” a la de carácter puramente elemental que hasta entonces se les venía ofreciendo y, aunque muy poco a poco, se fueron abriendo paso en el ámbito de las carreras liberales (Alvarado, 2003:46).

Con el paso del tiempo y el acceso a un nivel más avanzado de educación, surgió un público femenino en el que la prensa fijó su interés, el movimiento feminista en México aprovechó el gran alcance de la prensa para la difusión de sus ideas, surgiendo de esta manera muchas publicaciones para las mujeres:

Las revistas femeninas tienen un papel importante en la toma de conciencia de las mujeres. En México, en 1870, en torno al periódico *Siempre Viva*, un grupo de mujeres se organizaron como *Las hijas del Anáhuac*, para exigir sus derechos. En 1883, Concepción Jimeno, fundadora de *El Álbum de la mujer* señalaba: “la mujer no es solamente un útero”. En esa misma década se crea *Violetas del Anáhuac* por Laureana Wright Kleinhaus, que promueve la emancipación de la mujer a través de la educación; Juana Gutiérrez fundó *Vésper* y *Amigas del pueblo e hijas de Cuauhtémoc*, exigiendo derechos laborales y políticos (Galeana, 2004:209).

Durante el Porfiriato la lucha continuó por una preparación más equitativa, a pesar de que los programas de estudio estaban diseñados especialmente para varones, fue por ello que la educación de las mujeres tenía un amplio rezago, “en lo que se refiere a la educación superior, la participación de la mujer era mínima, en parte por la cultura y en parte porque en muchos de los lugares no habían escuelas secundarias para mujeres necesarias para continuar con los estudios, ni tampoco escuelas normales para mujeres” (Montero y Esquivel, 2002:4). A mediados de 1888 tomaron clases las primeras mujeres profesionistas en la historia de México, y “en 1890 Matilde Montoya fue la primera mujer médico en la historia de México” (Arauz, 2015: 192).

Mientras tanto, en las ciudades, las obreras comenzaron una lucha por mejores condiciones de trabajo, salarios más justos, buen trato, y derechos políticos. En el ámbito rural la miseria agravaba la condición del sector femenino y las únicas opciones que les quedaban eran el duro trabajo de campo, las labores domésticas o la prostitución. Por otro lado, el código civil de 1884 negaba a las mujeres el derecho a administrar sus propiedades y la autoridad sobre sus hijos, durante la infancia y adolescencia las decisiones sobre su vida son tomadas por el padre y tras el matrimonio por el marido (Arts, 190; 192; 196-198; del Código Civil de 1884).

Hacia 1904, Columba Rivera, María Sandoval de Zarco y Dolores Correa publican la revista *La Mujer mexicana* que fue “un semanario publicado entre 1904 y 1906, sumamente claro en su postura feminista, pues privilegia a la educación como instrumento de independencia, de libertad” (Torres y Atilano, 2015: 228), además de que:

Con el subtítulo “Consagrada a la evolución, al progreso y perfeccionamiento de la mujer mexicana”, esta revista abogaba por los derechos de la mujer y trabajaba estrechamente con la recién fundada Sociedad Protectora de la Mujer Mexicana. Su tono, sin embargo, estaba preñado más de poesía que de lucha: “Todas las mexicanas sois flores perfumadas, traednos vuestra esencia; sois astros brilladores, traednos vuestra luz. Dejad vuestro fulgor y vuestra esencia en estas páginas, inundad con ella de perfume y de luz nuestros hogares” (Derreza, 2010:2).

Con estos logros a costas, las mujeres se abrían paso entre la incipiente sociedad del siglo XX, sin embargo, un nuevo movimiento armado daría un giro a la lucha por sus derechos, me refiero a la Revolución Mexicana de 1910, “si la Revolución Mexicana ha sido el mito fundador del Estado moderno en México, la investigación sobre la participación de las mujeres en ella no ha podido superar el aspecto más inmediato: el de su participación en la lucha armada” (Ramos, 2008:46). Sin embargo hay quienes se han interesado por investigar la participación activa de las mujeres en este periodo:

En México durante el movimiento revolucionario de 1910 la incorporación de mujeres fue muy importante, no sólo como acompañantes de los hombres y realizando sus tareas tradicionales (cocinar, lavar y cuidar los hijos, entre otras) sino también actividades militares, y difundiendo las ideas revolucionarias; fueron espías, correos, enfermeras y colaboraron en los planes y proyectos; Dolores Jiménez y Muro participó en la redacción del Plan de Ayala de Emiliano Zapata (Bonilla, 2007:47).

Una vez más, como ya había sucedido en épocas anteriores, las mujeres no permanecieron como sujetos pasivos a la espera de que los vencedores regresaran con la bandera de la victoria, sino que tuvieron una participación activa en todos los niveles pues ellas fueron el elemento aglutinador que apoyó la resistencia, las soldaderas acompañaban el pelotón y les servían en todas las labores, lo referente a la milicia e incluso también eran catalogadas como prostitutas. Aunque muchas de ellas dejaron la vida por la causa revolucionaria sus historias no han sido valoradas y mucho menos rescatadas, con el paso del tiempo la figura de *la Adelita* se convirtió en elemento del folklore mexicano que remite a la época revolucionaria, no obstante

De la participación femenina en la lucha revolucionaria, los cambios en la situación social de las mujeres fueron lentos. Si bien la Constitución de 1917 y la Ley de Relaciones Familiares, decretada en abril del mismo año, reconocieron varios derechos de la mujer, sólo le concedieron personalidad jurídica limitada. Asimismo, aunque se aceptó que tenía la misma autoridad que el padre en el hogar, el cuidado de los hijos y los quehaceres domésticos se le impusieron como obligación y se le exigió el permiso del marido para trabajar (Loyo, 2008: 161).

Por otra parte, las ideólogas de ese periodo hicieron una gran labor propagandística en los diversos frentes de lucha, una de ellas, Hermila Galindo, secretaria particular de Carranza, pugnó por una reforma constitucional donde se instituyera una igualdad jurídica para hombres y mujeres así como el sufragio femenino. Además de Hermila Galindo destacaron Elvia Carrillo y Refugio García, “cada una de ellas buscó la manera de

movilizar y organizar a las mujeres” (Bonilla, 2007:48). Una de las tantas exigencias de los revolucionarios, el derecho al voto, estaba incluida en la Constitución de 1917, pero aún no se tocaba el tema del voto femenino que permaneció ignorado entre la clase política cuatro decenios más. Al respecto Enriqueta Tuñón argumenta que

Los constituyentes hicieron un diagnóstico de la situación de las mexicanas y las dejaron entregadas a su propia suerte. Por un lado, les negaron el derecho al sufragio y, por otro, no hubo una propuesta consistente para sacarlas del círculo restringido del hogar y educarlas políticamente. Postura que genera un déficit histórico respecto de la educación cívica de las mujeres y que se reflejará en el futuro comportamiento electoral y su pasividad en el ámbito político (Tuñón, 2002:35).

Para 1916 Hermila Galindo exige ante los constituyentes los derechos políticos de las mujeres:

Es de estricta justicia que la mujer tenga el voto en las elecciones de las autoridades, porque si ella tiene obligaciones con el grupo social, razonable es, que no carezca de derechos. Las leyes se aplican por igual a hombre y mujeres; la mujer paga contribuciones, la mujer, especialmente la independiente, ayuda a los gastos de la comunidad, obedece las disposiciones gubernativas y, por si acaso delinque, sufre las mismas penas que al hombre culpado. Así pues, para las obligaciones, la ley considera igual al hombre, solamente al tratarse de prerrogativa, la desconoce y no le concede ninguna de las que goza el varón (Tuñón, 2002:35-36).

Tiempo después, en 1918, Hermila Galindo fue la primera mujer mexicana candidata en las elecciones para diputados, aunque perdió la elección, fue un precedente para la historia de la política de las mujeres mexicanas (Bonilla, 2007).

En Yucatán, el Gral. Salvador Alvarado promovió la realización del primer congreso feminista, realizado del 13 al 16 de enero de 1916. Salvador Alvarado y Felipe Carrillo Puerto otorgaron el voto a las mujeres en los municipios, pero el voto femenino en Yucatán perecerá junto con sus precursores. Sin embargo, “el congreso de Yucatán fue importante no sólo como un antecedente de las luchas feministas de años posteriores, sino porque en su seno se discutieron una serie de puntos relacionados con la problemática de las mujeres que después serían retomados en los congresos feministas que se realizaron en el país en los años veinte y treinta” (Tuñón, 2002:36). Los gobiernos emanados de la revolución guardaron silencio en torno al sufragio femenino; es posible que los moviera el temor de que las mujeres votaran por candidatos que simpatizaran con la iglesia políticamente conservadora (Tuñón, 2002).

La estabilidad social de los años veinte permitió que hubiera un álgido movimiento social que fue benéfico para las mujeres:

En los años veinte se dio un fortalecimiento tanto de las clases medias como del aspecto educativo y, en el transcurso del siglo, estos sectores ocuparán un espacio cada vez más amplio en la vida social. De este grupo saldrán muchas mujeres educadas, dedicadas fundamentalmente a la enseñanza que en ese entonces era la profesión por excelencia para las mujeres de clase media; es por eso que no será casual que sean las maestras las primeras que se organicen y hagan peticiones al Estado, con el fin de intervenir en el ámbito social y político del país (Tuñón, 2002:36).

Más tarde, en 1935 diversos grupos se unieron y organizaron el Frente Unido Pro Derechos de la Mujer que en 1938 se afiliará al recién creado Partido revolucionario Mexicana (P.R.M), las demandas del frente quedaron sepultadas bajo el proyecto del partido que las relega a un segundo plano (Tuñón, 2002). En 1937 el presidente Lázaro Cárdenas propuso que las mujeres pudieran votar y ser electas, la iniciativa sin embargo, no prosperó, pues se opusieron los diputados por el temor a que el voto femenino se encontrara influido por los sacerdotes católicos (Tuñón, 2002).

En 1947 el Presidente Manuel Ávila Camacho otorgó el voto femenino sólo en los municipios, cuya declaratoria oficial fue:

Cada municipio será administrado por el ayuntamiento de elección popular directa y no habrá ninguna autoridad intermedia entre éste y el gobierno del Estado, en las elecciones municipales participarán las mujeres en igualdad de condición que los varones, con el derecho de votar y ser votadas —Artículo 115, Fracción I, de la Declaración del Voto Femenino— (Tuñón, 2002:75).

Con ello, el presidente Ávila Camacho intentó contrarrestar la escasez del voto masculino por la migración de varones a Estados Unidos, pero más que nada “ofreció el derecho al voto de las mujeres como una forma de “retribuir” al numeroso grupo de amas de casa que lo apoyaban activamente” (Tuñón, 2002:27). El 17 de octubre de 1953 Adolfo Ruíz Cortines otorgó el voto a las mujeres a nivel federal; aunque los motivos que motivaron al presidente a tomar esa decisión no tuvieron como sustento una igualdad política, antes bien:

Consideró que tenían derecho a participar en política, no por igualdad o por un sentido de justicia, sino porque desde su hogar ayudarían a los hombres, resolverían con abnegación, trabajo, fuerza espiritual y moral problemáticas tales como la educación y la asistencia social. [...] Así participarían en campañas de alfabetización, contra la carestía, por el incremento de la producción y la resolución de problemas como habitación, alimentación, vestido, medicinas, esparcimiento y

rehabilitación física, es decir todo lo que solucionaban cotidianamente las madres, las esposas y amas de casa mexicanas (Tuñón, 2002:107).

En este periodo resultan electas las primeras diputadas y paulatinamente las mujeres ocuparán puestos medios en las Secretarías del Gobierno (Tuñón, 2002). Para la década de los 60s algunos eventos influirían de manera determinante en la vida de las mujeres:

En los años sesenta, los movimientos de liberación femenina coadyuvaron en la toma de conciencia de los distintos grupos oprimidos. Los movimientos de las mujeres han contribuido de manera importante a lograr una sociedad más justa, a la democratización de nuestros pueblos y a la defensa de sus derechos humanos. Las mujeres han tenido una “doble militancia”, luchan simultáneamente por la igualdad para las mujeres y las transformaciones estructurales, en favor de la soberanía nacional y regional y la eliminación de las desigualdades económicas. Cuando en los años setenta aumenta el trabajo informal de las ciudades, las mujeres reiteran la demanda de salario igual para trabajo igual, así como autonomía sexual (Galeana, 2004:7).

En esta misma década comenzó a venderse la pastilla anticonceptiva en México, esto provocó que la vida sexual de las mujeres se viera drásticamente modificada, permitiendo que las jóvenes tuvieran su primera experiencia sexual cada vez más temprano, libres de un peligro de un embarazo no deseado:

Lo novedoso fue que ahora las mujeres podrían obtener la liberación de su dependencia de su vida sexual con respecto a la maternidad. Con el primer medicamento destinado a ser usado en gente sana y además durante períodos prolongados de tiempo, se consigue un gran paso, progreso indiscutible hacia la búsqueda de la igualdad de la mujer con el hombre, liberándola de la amarra difícil de romper (Galán: 2010:217-218).

En aquel entonces surgió, el 11 de octubre de 1964, *La Unión Nacional de Mujeres* cuyos objetivos eran: la defensa de los derechos de las mujeres, la niñez, luchar por la paz y el desarme y la búsqueda de la democracia en el país y hogares mexicanos (Jaiven, 2014). Tiempo después, llegaba a México el año crucial de 1968, México recibió la influencia de los movimientos feministas internacionales. Apareció la moda de la minifalda y ya era un éxito comercial la píldora anticonceptiva (Jaiven, 2014).

En 1975, México fue la sede del Año Internacional de la Mujer y se convocó al Congreso internacional de mujeres por la ONU (Betancourt, 2012:64). En 1976 se comenzó a publicar en México la revista *Fem*, referencia obligada de la resistencia feminista en los años por venir,

Fem se propone señalar desde diferentes ángulos lo que puede y debe cambiar en la condición social de las mujeres, invita al análisis y la reflexión [...] *Fem* pretende ir

reconstruyendo una historia del feminismo, para muchas desconocida, e informar sobre lo que en este campo sucede hoy en el mundo y, particularmente, sobre lo que pasa en México y en América Latina (Gargallo, 1993:88).

En la década de los 80s hay un gran auge político en la sociedad mexicana esto permite que las mujeres se organicen en grupos que pugnen por sus derechos, sobre todo en materia de derecho al aborto libre y gratuito y contra el maltrato y la violación de las mujeres (Serret, 2000).

La década de los 90s fue un periodo determinante para las mujeres para hacer valer sus derechos e incrementar su participación como personas económicamente independientes, algo que se frenaría con la crisis económica de 1994-1995, en la que

De manera inmediata se desquiciaron los mercados financieros, lo que manifestó en la incertidumbre de los inversionistas, la caída de la Bolsa de Valores, un fuerte incremento a las tasas de interés y un severo ataque especulativo contra el peso. La perturbación provocó compras de pánico y una “re-etiquetación” continua de los productos de consumo; el poder adquisitivo de los mexicanos se desplomó, aumentando la incertidumbre y la desconfianza en el gobierno [...] México llegó de esta forma al final de aquel año turbulento que afectó prácticamente todos los ámbitos de la vida nacional y cerró con una de las peores crisis en la historia mexicana del siglo XX, considerada como la mayor recesión desde la década de 1930 (Delgado de Cantú, 2007:544).

Conocida en México como “El Error de diciembre” y en el contexto internacional como “El efecto Tequila”, esta crisis económica trajo el inicio de la independencia laboral del sector femenino, pues debido a los problemas financieros hombres y mujeres salieron a buscar trabajo en una sociedad inestable cuyas finanzas estaban a la deriva.

En las últimas décadas la situación ha cambiado aceleradamente en muchos ámbitos, pues las mujeres han ido obtenido logros, sin embargo, en materia de la convivencia en pareja, oportunidades laborales y de educación, así como en derechos políticos aún queda mucho por hacer; todavía existen presiones hacia las mujeres ya sea de tipo económico, social, religioso, político etc., y es que como apunta Lucía Melgar:

Se han dado sin duda cambios significativos en las relaciones de las mujeres con el poder y en cuanto a su lugar en la sociedad. Al mismo tiempo, llama la atención la persistencia de prejuicios, de valores tradicionales y normas e ideales sociales que implican restricciones diversas a la autonomía o al empoderamiento de las mujeres y que han incidido en la limitación del propio actuar de éstas, ya en lo individual, ya en lo colectivo (Melgar, 2008:11).

Las mujeres mexicanas han conseguido logros importantes para mejorar su condición, no obstante, en todas las épocas permanece una constante: la denigración hacia

su persona y considerarlas como seres inferiores a los hombres. En la actualidad, ni los factores sociales ni la postura ideológica han cambiado, puesto que las mujeres siguen siendo objeto de un odio irracional, ejemplo de ello lo vemos en los informes que diferentes organizaciones publican de manera constante, donde se reporta que las mujeres son víctimas de golpes, insultos, maltratos y muchas de las veces hasta la muerte.

La expresión extrema de todo este tipo de violencia se ve reflejado en un alto índice de feminicidios a los largo del país, de acuerdo con la ONU, en su informe de (2011) “en los últimos 25 años se han registrado en el país 34,176 muertes de mujeres en las que se presumió un homicidio, de los que casi siete mil ocurrieron entre 2005 y 2009; 1,297 en el primero y 1,858 en el segundo” (ONU, 2011:31). En otro reporte de la misma institución (2012) titulado *Violencia feminicida en México. Características, tendencias y nuevas expresiones en las entidades federativas, 1985-2010*, se informa que la violencia lejos de disminuir ha aumentado y el tipo de violencia que se ejerce son agresiones físicas, sexuales, acompañadas de violencia verbal cuyo objetivo es minimizarla hasta convertirla en objeto por medio de las palabras.

La situación no ha sido fácil, otro informe del INEGI (2015), existen “61 millones de mujeres, que no comparten la misma religión, ni la misma condición social, las mismas metas, ni las mismas oportunidades”. El mismo informe apunta que “de cada diez horas que se trabajan en México, el 55.4% es tiempo se dedica al trabajo no remunerado de los hogares, que “contribuye a la economía del país sin que medie pago alguno.” (INEGI, 2015) El 41.9% del total de horas corresponden a trabajo del mercado o tiempo remunerado, y un marginal 2.7% se destina a la producción de bienes para uso exclusivo del hogar sin paga. La situación empeora más cuando se vive en una situación de pobreza, por la marginación, la falta de oportunidades y, con mucha frecuencia, por el uso y el abuso a las que son sometidas.

La niñez es una etapa difícil en México, según la Encuesta a propósito del día del niño realizada por el INEGI (2015) “en México habitaban 39.2 millones de niñas, niños y adolescentes de 0 a 17 años, es decir, uno de cada tres residentes en nuestro país correspondía a una persona menor de 18 años”. También se da cuenta de que “la tasa de ocupación de la población de 5 a 17 años fue de 8.6%, que corresponde a 2.5 millones de niñas, niños y adolescentes que realizan alguna actividad económica”.

Las adolescentes mexicanas enfrentan el riesgo de un embarazo no deseado, a pesar de la existencia de métodos de anticoncepción cada vez más efectivos, los peligros de la maternidad adolescente siguen acechando a las mujeres, en 2014 el INEGI reporta que los estados con mayor índice de embarazo en adolescentes son: Baja California Sur, Coahuila, Chiapas, Chihuahua, Nayarit, Sonora, Tabasco y Tamaulipas, con más del 20% de adolescentes embarazadas menores de 20 años.

Son las mujeres que viven en el campo o a las que se encuentran en situación de pobreza y falta de preparación, a la ignorancia y al prejuicio frente a los métodos de anticoncepción se suma el hecho de que el aborto no es socialmente aceptado por regla general aunque ya existe un marco jurídico que lo permite.

La interrupción legal del embarazo en la Ciudad de México, legaliza el derecho de las mujeres a abortar, conocida también como La ley del aborto en México, esta modificación a la ley declara que en la Ciudad de México “se puede abortar legalmente desde el 24 de abril del año 2007, es decir, se puede interrumpir el embarazo de manera libre para la mujer hasta la 12ª semana de embarazo” (www.aldf.gob.mx). La intención del Gobierno del entonces Distrito Federal fue favorecer políticas integrales que promovieran la salud sexual, la maternidad y los derechos reproductivos. Tras la despenalización del aborto en la Ciudad de México, algunos de los 32 estados del país comenzaron a modificar sus leyes para permitir el aborto en sus identidades.

La situación respecto al matrimonio sigue a la baja, el informe del INEGI (2014) indica que se registraron “sólo 577 mil 713 matrimonios, en comparación con años anteriores, y en lo que respecta a divorcios el mismo informe da cuenta de que: al 2013 se registraron 108 mil 727 divorcios, en 2012 fueron 99 mil 509 y en 2011 la cifra se ubicó en 91 mil 285”.

En materia educativa ha sido muy significativo el incremento de la matrícula femenina, a continuación se observa la Tabla 1., en la que se da cuenta del nivel educativo de la vida académica de la población mexicana en el ciclo escolar 2014-2015.

Tabla 1. Matrícula y procesos escolares.

Matrícula escolar por nivel educativo según sexo, ciclos escolares 2014/2015

NIVEL EDUCATIVO	AÑO 2014/2015		
	HOMBRES	MUJERES	TOTAL
EDUCACIÓN BÁSICA	13 196 004	12 784 144	25 980 148
Preescolar	2 428 623	2 375 442	4 804 065
Primaria	7 322 782	7 028 255	14 351 037
Secundaria	3 444 599	3 380 447	6 825 046
EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR	2 406 926	2 406 239	4 813 165
Profesional técnico/a	29 263	43 071	72 334
Bachillerato	2 377 663	2 363 168	4 740 831
EDUCACIÓN SUPERIOR	1 782 205	1 733 199	3 515 404
Normal / Licenciatura	34 625	86 717	121 342
Licenciatura universitaria y tecnológica	1 634 184	1 522 785	3 156 969
Posgrado	113 396	123 697	237 093

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del INEGI en 2016.

Como se puede observar en la tabla, las oportunidades para las mujeres en el ámbito de la educación se han incrementado; en preescolar, profesional técnico, licenciatura y posgrado ellas llevan la delantera.

2.1.6. LAS MUJERES COMO FUENTE O MOTIVO DE INSPIRACIÓN

Generalmente el discurso de la lírica amorosa recae en la exaltación del ser amado cuya figura, por antonomasia, es la mujer; este tipo de creaciones tanto literarias como trovadorescas se remontan a épocas pretéritas en las que se buscaba retratar la relación amorosa de la pareja, la temática sobre la cual gira este discurso amoroso evidencia que:

El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero es una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas. No hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento —el mito, en el sentido original de la palabra— no sea el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben de afrontar para unirse (Paz, 2006:229).

Como se puede apreciar, las relaciones amorosas en pareja generan toda una industria de la lírica amorosa en la que es una constante manifestar de manera pública los sentimientos y emociones que giran en torno a los amantes, al rastrear el origen de esta costumbre nos hace regresar a la época medieval pues “el siglo XII fue el siglo del nacimiento de Europa; en esa época surgen lo que serían después las grandes creaciones de nuestra civilización, entre ellas dos de las más notables: la poesía lírica y la idea del amor como forma de vida” (Paz, 2006:256), la afirmación anterior no habría sido posible sin la aparición del tópico amoroso conocido como amor cortés cuyos mayores beneficios recayeron sobre las mujeres pues:

La aparición del amor cortés sería inexplicable sin la evolución de la condición femenina. Este cambio afectó sobre todo a las mujeres de la nobleza, que gozaron de mayor libertad que sus abuelas en los siglos oscuros. Varias circunstancias favorecieron esta evolución. Una fue de orden religioso: el cristianismo había otorgado a la mujer una dignidad desconocida en el paganismo. Otra, la herencia germánica: ya Tácito había señalado con asombro que las mujeres germanas eran mucho más libres que las romanas (*De Germania*). Finalmente, la situación del mundo feudal. (Paz, 2006:258).

Es decir, el cambio y la apertura para las mujeres en lo que concierne a las relaciones afectivas se dieron a través del ámbito religioso, cultural y económico lo cual favoreció la aparición de una pléyade de vates que vieron en esta nueva concepción del amor su *modus vivendi* y es en esta época donde

Aparecen los poetas profesionales; muchos de ellos no pertenecían a la nobleza y vivían de sus poemas, unos errantes de castillo en castillo y otros bajo la protección de un gran señor o de una dama de alta alcurnia. La ficción poética del principio, que convertía al señor en vasallo de su dama, dejó de ser una convención y reflejó la realidad social: los poetas, casi siempre, eran de rango inferior al de las damas para las que componían sus canciones. Era natural que se acentuase la tonalidad ideal de la relación amorosa, aunque siempre asociada a la persona de la dama [...] La mayoría de los trovadores eran poetas de profesión y sus cantos expresaban no tanto una experiencia personal vivida como una doctrina ética y estética. Al componer sus canciones de amor, cumplían una función social (Paz, 2006:264-265).

La nueva función social de los poetas radicaba en pregonar los amores y peripecias de aquellos a quienes les favorecían como mecenas. Al hacer uso del lenguaje lírico, los hombres comienzan a exaltar, no solamente a la divinidad, sino que el objeto de su alabanza se proyectó hacia su compañera de vida: la mujer. En ese entonces, la reestructuración social tuvo un gran cambio, permitiendo con ello una nueva consciencia de la idea del amor, debido a que “nuestra cosmovisión del amor aparece hasta que surgen las grandes ciudades, ya que en ellas la mujer desempeñaba un papel de mayor libertad dentro de su sociedad, siempre y cuando su estatus social así se lo permitiera” (Muñoz, 1999:322). No obstante, argumenta el autor: “esta idea del amor estaba ligada al ideal del amor cortés y es en el s. XII, en Francia, cuando aparece al fin el amor, no ya como un delirio individual, una expresión o un extravío sino como un ideal de vida superior, en el que la configuración del ideal femenino toma forma” (Muñoz, 1999:325).

Para hablar de los acontecimientos de la vida pública o de los amores de las mujeres, en este contexto histórico surge la composición de pequeñas canciones por parte de un grupo que era conocido como *Los goliardos*: ya que “fueron ellos quienes comienzan a elaborar canciones que hablaban de los acontecimientos históricos del momento, entre ellos, las infidelidades de las mujeres conocidas de la época” (Muñoz, 1999:325). Esta forma de retratar el sentimiento amoroso de la época refleja los antecedentes de lo que hoy conocemos como canción popular y es que

En menos de dos siglos estos poetas crearon un código de amor, todavía vigente en muchos de sus aspectos, y nos legaron las formas básicas de la lírica de Occidente. Tres notas de la poesía provenzal: la mayor parte de los poemas tiene por tema el amor, este amor es entre hombre y mujer; los poemas están escritos en lengua vulgar [...] poemas no para ser leídos sino oídos, acompañados de la música, en la *cour* del castillo de un gran señor. Esta feliz combinación entre la palabra hablada y la música sólo podía darse en una sociedad aristocrática amiga de los placeres refinados, compuesta por hombres y mujeres de la nobleza (Paz, 2006: 257).

Si bien, el origen de la trova amorosa surge en un contexto de gran efervescencia económica y social entre personas de raigambre, también es oportuno evidenciar que no sólo fue exclusivo de una clase pudiente, pues con la difusión de este tipo de canciones en eventos públicos o por los caminos, poco a poco se fue popularizando lo que en una época fue solamente un privilegio de la alta nobleza medieval.

En la actualidad, dentro del contexto mexicano, podemos atestiguar que es en el imaginario social donde las mujeres todavía son tomadas como motivo de inspiración para

crear un discurso cuyo motivo principal aún está vigente y es el mismo de antaño: hablar del amor y desamor; ejemplo representativo de ello son las canciones de José Alfredo Jiménez, en cuyas letras las mujeres son la imagen del amor y del desprecio; en dicho discurso también se hace una exaltación a la borrachera: alcohol más desamor son los ingredientes perfectos para crear un discurso plagado de un contenido que denigra a las mujeres culpándolas de las desgracias amorosas de los hombres:

CUANDO EL DESTINO⁵

No vengo a pedirte amores
ya no quiero tu cariño
si una vez te amé en la vida
no lo vuelvas a decir.

Me contaron tus amigos
que te encuentras muy solita
que maldices a tu suerte
porque piensas mucho en mí.

Es por eso que he venido
a reírme de tu pena
yo que a Dios le había pedido
que te hundiera más que a mí.

Dios me ha dado ese capricho
y he venido a verte hundida
para hacerte yo en la vida
como tú me hiciste a mí.

Ya lo ves como el destino
todo cobra y nada olvida,
ya lo ves como un cariño
nos arrastra y nos humilla.

Qué bonita es la venganza
cuando Dios nos la concede
yo sabía que en la revancha
te tenía que hacer perder.

Ahí te dejo mi desprecio
yo que tanto te adoraba
pa' que veas cual es el precio
de las leyes del querer.

⁵ Letra y Música José Alfredo Jiménez, del álbum *Muchacha bonita*, 1965.

En síntesis, el hecho de recurrir a las mujeres como fuente o motivo de inspiración obedece a una tradición antiquísima en la que se evidencia la construcción de un discurso que manifiesta no sólo el idilio amoroso de la pareja sino también los efectos negativos cuando este tipo de relación no llega a buenos términos. Sin embargo, una revisión al cancionero mexicano evidencia que la temática del amor y desamor aún están vigentes, y es que como bien señala Octavio Paz “a veces la reflexión sobre el amor se convierte en la ideología de una sociedad; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir (Paz, 2006:230).

2.2. LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA

Si por algo fue diferente el siglo XX respecto a los siglos que le precedieron fue porque en éste se alcanzó a preservar el sonido grabado, la historia de la música grabada en México está ligada a la aparición de la radio en los años 20s,

La década de los veinte inauguró la tradición cultural de la radio en México. Noticias, música, radionovelas, beisbol y toros se convirtieron rápidamente en parte de la vida cotidiana de los habitantes de los núcleos de población más importantes de la época. El entretenimiento, la comunicación y la vida comercial del país adquirieron una nueva fisonomía. (Muñiz: 2008:215).

Las grabaciones musicales hicieron posible la creación de un mercado de consumidores de música que creció paralelo al de los medios de comunicación: la radio, el cine y la televisión; fue entonces que “la radio se convirtió en una forma de estar en el mundo; la llamada 'época de oro' comenzaba casi al mismo tiempo” (Muñiz: 2008:217), lo cual permitió tener un repertorio musical que más tarde generó la industria discográfica en nuestro país; este es el panorama en el que nace la música popular en México. En este contexto, la industria musical, ya desde antaño, promueve una imagen por demás funesta en las letras de sus canciones, en donde la mujer es víctima de diferentes tipos de violencia, que es transmitida a través del discurso que forman estas canciones, ejemplo de ello se refleja en el siguiente fragmento de la canción *Lámpara sin luz*:

Eres, una brújula sin rumbo
un reloj sin manecillas
una Biblia sin Jesús.

Calles, las conoces metro a metro
y bajo este pavimento

tienes la tumba y la cruz.

El frío quemó ya tu altivez
tu religión es la indecencia
admiro tu alma de hiel
para ti el mundo nada cuenta.

Oro que engañaste a la que adoro
y es aunque sus besos lloren
una lámpara sin luz.⁶

Pero, ¿cómo se ha llegado hasta este punto? ¿Cuál ha sido el camino que ha recorrido la historia de la música mexicana? En el siguiente apartado, se hace un recorrido sucinto por el panorama musical de México, y trata de hacer una revisión al pasado para ofrecer una visión coherente y continua, en la que los distintos estilos y géneros se siguen unos a otros en el variado y, a veces turbulento, acontecer nacional, ya que traza la evolución de la música a través de los años, las influencias que ha sufrido y las que ha ejercido.

Desfilan por este vasto panorama, que parte del periodo de la Colonia hasta el nacimiento de los estilos nacionales, los jarabes, los valeses y los corridos del siglo XIX y el periodo revolucionario, pasando por el florecimiento y auge de la música de los años veinte a los cincuenta: la trova yucateca, la canción romántica, el bolero, el danzón, el mambo, la canción ranchera, etc., esta revisión considera no sólo la música sino a sus creadores, letristas e intérpretes, en su lugar, su tiempo y en los medios en que destacaron (teatro de revista, radio, cine, televisión), el recorrido termina con un esbozo de la música popular de las últimas décadas.

2.2.1. ORÍGENES Y TEMÁTICAS EN LA MÚSICA POPULAR MEXICANA

El discurso musical no es *per se* la materialización del acto creativo de componer música con instrumentos ya sean estos eléctricos o de viento, puesto que se requiere de una gran conjunción de factores en los que destacan: compositores, productores, espacios de venta y difusión, ritmos, distribuidores, etcétera. La música propone un engranaje que permite la unidad entre la comunicación y el público, la difusión que adquiere con los medios de

⁶ Canción: *Lámpara sin luz*, Autor: José Torres González Torres Jr.

comunicación permite que se hagan conciertos a los que asisten grupos masivos de personas, es aquí donde todo lo que implica componer una canción y producirla hasta llevarla a un público consumidor adquiere una total relevancia, sin embargo, para comprender lo que conocemos como música popular mexicana es imperativo hacer un recorrido por la historia musical de México. En cuanto al origen, Vicente, T. Mendoza apunta:

El canto popular deriva de la monodia religiosa secularizada [...] que viene a ser una transformación de los cantos de los trovadores cribados a través de los juglares; pero principalmente haciendo uso de la poesía de verso rimado y estrofa regular, creación de los trovadores, quienes hacían arte para la nobleza; en tanto los juglares, muchas veces criados de los anteriores, imitaban las producciones de sus amos creando a su vez romances y coplas para el vulgo. Así nacieron las canciones populares de forma recortada y simétrica (Mendoza, 1982: 12).

El autor también pone de relieve la influencia de la Edad Media como factor importante:

Es posible también que haya tenido origen en la Edad Media en forma de cantinela: pequeños trozos musicales sobre palabras de carácter religioso o profano. Estas formas de canto a una o varias voces, con o sin acompañamiento, tuvieron en España una larga persistencia desde los tiempos del rey Sabio, s. XIII, puesto que en sus famosas *Cantigas a la Virgen de Santa María* hay, además de fórmulas de canto llano, de canto español popular, canciones de rueda y hasta *tzortzicos*. En efecto ya para los siglos xv y xvi hallamos el Cancionero de palacio canciones cazarra que indican bien claro su procedencia popular castellana. Por lo que toca a México no solo mantiene la tradición española de los siglos XVI Y XVII ostensibles en los instrumentos populares de origen peninsular: arpa, vihuela, rabel, guitarra, sino también conserva formas de acompañamiento: tango, guajira, bolero y seguidilla españoles, también la canción cazarra se manifiesta en la picaresca intensión y de doble sentido en las palabras (Mendoza, 1982: 12).

Otro factor que Vicente T. Mendoza nos da es el contexto en el que la música popular es escuchada por lo que él denomina el pueblo:

Del total de los cantos se desprende que en su gran mayoría son bien conocidos de todos, transmitidos oralmente de padres a hijos, entonados en las fiestas de los cantores, en las ferias, en los palenques de gallos, en los cumpleaños, en las serenatas o en las mañanitas, a la orilla de los lagos, en las barcas, en las llanuras, en las montañas, al amor de la lumbre o en la soledad de la humilde vivienda, en el taller o durante las labores de la fábrica; las mujeres jóvenes al barrer la casa, al lavar la ropa o al atardecer, a las puertas del jacal, sentados marido y mujer, haciendo tornavoz con las manos. En los días de campo, a la orilla del mar y el rumor del oleaje, en las alegres *chorchas* de estudiantes, en los cuarteles o en los vivaques de soldados, lo mismo en tiempos de paz que en las treguas revolucionarias cuando cesaban de repiquetear las ametralladoras; canciones entonadas por los arrieros durante las travesías nocturnas o a las orillas de los ríos mientras pasa la creciente. En fin, todo el caleidoscopio de nuestra vida nacional,

entre nuestras fronteras y litorales; nuestros cantos trascienden más allá y cómo, otras canciones producidas fuera de nuestro país, han venido a inyectar nuevos ritmos y acentos (Mendoza, 1982: 12-13).

El autor también destaca las costumbres en las que la música es empleada:

Por otra parte la canción mexicana influye hondamente en el ambiente y en las costumbres: cuando en la quietud del poblado, a las altas horas de la noche los jóvenes van a dar serenatas a sus enamoradas, los conceptos vertidos en el canto son tomados muy en cuenta, lo mismo por ellas que por sus familiares, lo que da lugar a graves conflictos; pues lo que se dice cantando adquiere fuerza de testimonio colectivo en el cual quedan englobados los vecinos que escucharon el canto (Mendoza, 1982: 17).

Así las cosas, hablar de la música popular mexicana implica hacer un recorrido a detalle desde sus más remotos orígenes hasta nuestros días. En un principio, se puede decir que los orígenes de lo que actualmente conocemos como música popular mexicana se remontan a principios del s. XVI, en donde los conquistadores hicieron de lado la música indígena y la reemplazaron por la música que trajeron de España, se cambiaron los ritmos y voces indígenas por melodías, instrumentos, estilos vocales, incitaciones devocionales y conjuntos españoles (Monsiváis, 2010). La música de la Colonia era utilizada principalmente para la Evangelización, y estaba compuesta de cantos litúrgicos y gregorianos que se utilizaban en la musicalización de fiestas de santos y vírgenes además de los oficios sacros y responsorios. Tiempo después, se consagró la denominada música virreinal, cuyo corte también era sacro.

En este periodo es notable destacar la participación de los indígenas ya convertidos en este tipo de actividades musicales, ello se logró porque “las comunidades indígenas viven la religión como lo incomprensible que regala consuelos, y se sumergen en la repetición de versos y palabras que, según las festividades, le añaden gozo o serenidad al alma” (Monsiváis, 2010:183). Durante cinco siglos los cantos religiosos se arraigaron entre la población mexicana que se reforzó año tras año a causa del fervor guadalupano.

A comienzos del s. XVIII la música tomó un giro de manera radical, pues comenzó a desarrollarse un nuevo género que hoy conocemos como música tropical. Es muy interesante destacar que la letra de este nuevo tipo de música abandonó el tono religioso y el discurso de su letra tenía una alta carga erótica, cuya difusión se dio principalmente en las cantinas. Esta música fue influenciada directamente por “los sones negros (maracumbé / la bamba / chuchumbé)” (Monsiváis, 2010:184), lo cual determinó que en la sociedad, a la

que se identificaba como cristiana, surgiera un gran cambio pues “con el posicionamiento del *jarabe* y el surgimiento del baile la sociedad descubre una panacea universal contra la tristeza, el llanto y el tedio” (Monsiváis, 2010:186).

Con el surgimiento de la Guerra de independencia “se da una reinstitución de ritmos proscritos, es decir, se reinstituyen las mazurcas, polcas, cracovianas/ redovas” (Monsiváis, 2010:186). Y para darle gusto a la sociedad elitista, “surge la ópera italiana que marca una jerarquía y un gran lujo social, que influye en la creación de palcos para la gente de dinero” (Monsiváis, 2010:190). Es este periodo la música popular sufrió una gran reprimenda, pero no por ello logró desaparecer, como respuesta surge el baile en pareja y crea movimientos como: la china poblana y el ranchero, además del jarabe tapatío.

Para 1840 con *Los liberales* en el poder, surgió una nueva forma de crear música y canciones, cuyas letras eran de tono anticlerical, puesto que su composición radicaba en narrar la acción que reafirma la militancia de los oyentes. Hacia finales del s. XIX hubo una división tanto en el gusto como en la producción musical: “los músicos cultos prodigan óperas, romanzas, polcas, valeses, marchas y canciones, mientras que en los cancioneros de feria se comienzan a utilizar métodos de mercadotecnia “oigan señores” y un ayudante solicita *lo que sea su voluntad*” (Monsiváis, 2010:189).

Es aquí donde el *lirismo* sustentó la letra de las canciones y el espíritu del oyente se fortaleció. De esta manera, el vals resultó ser el género por excelencia. En contraposición apareció la bohemia que “revela existencias trágicas, de frenesí alcohólico y muertes prematuras” (Monsiváis, 2010:189-190). En este contexto surgió la idolatración por aquellos cantantes que se liberan de prejuicios. La música se descentralizó e iba de la ciudad a la provincia. Esto fue determinante para el auge de la música popular mexicana ya que:

La vida marginal se festeja en las canciones dedicadas a estudiantes, borrachos, soldados, mariguanos valientes, bandidos, presos, limosneros, tahúres, charros, vaqueros, arrieros, marinos, comerciantes, obreros [...] se memorizan las cuartetas donde se festejan amoríos, rebeldías políticas, y se reconocen, en una borrosa anticipación de sus derechos los atractivos físicos y los atuendos de las mujeres (Monsiváis, 2010:190).

Ya en pleno Porfiriato, los temas de la canción popular giraban en torno a amoríos, rebeldías y políticas “donde las melodías se oyen como paisajes de la vida privada, las letras enriquecen o renuevan el vocabulario y, al repetirse, las frases devienen sabiduría o

discriminación sin remisión” (Monsiváis, 2010: 191). Es importante destacar que es justo en este periodo histórico donde las letras de las canciones comenzaron a hacer referencias hacia el atuendo y los atractivos físicos de las mujeres, la letra reflejaba las emociones, cuyo público empezó a identificarse con la letra, en este sentido, el pueblo, alejándose de lo sacro, fijó su atención en canciones que tenían que ver con *el pecado*. La canción más representativa de esa época fue *Perjura* de la autoría de Miguel Lerdo de Tejada (1901):

No se me olvida cuando en tus brazos
Al darte un beso mi alma te di;
Cuando a tu lado de amor gozando,
¡Ay! Delirando, morir creí.
Hoy que te miro pasar radiante
Con otro amante como yo fui,
Siento que mi alma en un infierno
De amor y celos está por ti.

Lo más destacado de este tipo de composiciones era que no sólo reflejan la pena por el abandono del ser amado, sino que la culpabilidad recaía sobre la mujer y la palabra *amante* causaba un gran escándalo por lo que fue puesta bajo censura. Sin embargo, es justo en este momento histórico en el que se instauró la denominada *música popular*.

Ya en las postrimerías del Porfiriato, “durante las tres décadas previas, se da un fenómeno interesante: el teatro, sobre todo las revistas musicales, son las que se encargan de proveer a su clientela con canciones cuyo éxito va punteando con la ópera” (Monsiváis, 2000:192), ya que “el teatro produce la música con canciones, pero es el público el que le otorga el éxito. Le da diversión a la sociedad que en sus letras revela sus libertades. Del teatro se extraen los chistes que sirven para socializar y que maquillan el deseo sexual con el idioma de la ternura” (Monsiváis, 2010:194). Los temas reflejaban la frivolidad que se vivía en el momento.

Por otro lado, la denominada canción mexicana (la música de provincia) exaltaba la nostalgia campirana, el ejemplo más representativo de este tipo de canciones es la conocida como *Canción mixteca*, de la autoría de José López Alavez:

¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!
Inmensa nostalgia invade mi pensamiento;
y al verme tan solo y triste cual hoja al viento,
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

¡Oh Tierra del Sol! Suspiro por verte
ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor;

y al verme tan solo y triste cual hoja al viento,
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

El canon popular se extrajo durante casi cuatro décadas de lo que proponía el teatro: de esta manera fiestas, cabarets y serenatas fueron musicalizadas y complementadas con el radio y el cine (Monsiváis, 2010). A partir de este momento “se comienza a perder entre la población el origen de las canciones y todo comienza a formar parte de *lo popular*” (Monsiváis, 2010:197).

A mediados del s. XX la música del teatro perdía vigencia y sus canciones dejaron de oírse. Pero hay canciones que aún hasta hoy siguen vigentes como en el caso de *Las populares mañanitas* y los cantos decembrinos que con motivo de las fiestas en honor a la virgen y las posadas se seguían cantando. Otros ejemplos representativos de este periodo eran *La llorona*, *Cielito lindo* y *La sandunga*, que venían sobreviviendo desde épocas antiguas aunque, algunas veces con ciertas modificaciones según la región.

Al mismo tiempo surgió la denominada música del bajo. Las canciones más representativas retomaron la misma temática de los éxitos predecesores, es decir, su tema giraba, una vez más, en torno al amor, la jocosidad (relajo) y lo político. Se definió la tradición musical, entendida como: “lo que resiste a las renovaciones de la moda, lo que emociona por razones distintas y complementarias: lo cantaron los padres y lo cantarán los hijos” (Monsiváis, 2010:202). Fue en ese momento donde surgieron los compositores de renombre de lo que se llama *canción popular*. Dentro de esta algidez por musicalizar los acontecimientos de la vida diaria surgió el corrido que:

Es un género épico-lírico narrativo, en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas de guerras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas o en series (Mendoza, 2003:9).

Donde con frecuencia “se da el elogio contradictorio de personajes locales, regionales y nacionales, las fábulas de personajes que emblematican episodios de amor y violencia, los bandoleros sociales, los relatos aleccionadores, las exaltaciones de caudillos, los partes de guerra, las tragedias sin moraleja, los impulsos, gremiales o partidistas”

(Monsiváis, 2010: 203). En el periodo histórico conocido como la *Revolución mexicana* la sociedad estaba dividida en varios estratos sociales: en rotos, catrines, campesinos, y, los pobres urbanos, “cuyas principales demandas eran de justicia social, cuyo gremio hace visibles a las campesinas, los obreros, los pobres urbanos, los hacinados y desesperados, que ya no tienen cabida en el país” (Monsiváis, 2010:205).

Es por ello que el corrido tuvo un carácter de evocación, porque creó arquetipos revolucionarios donde la mujer adquirió una relevancia sin precedente: “la fiel soldadera *Adelita*, el militar que da su vida por la causa, Marieta la coqueta, los héroes a los que siempre antes de tiempo les llega la hora [...] las figuras más entrañables son las mujeres, que atraviesan la revolución como sombras a la deriva, repegadas a sus hombres en bailes hasta el amanecer, cocineras, enfermeras” (Monsiváis, 2010: 208). Las dos canciones más emblemáticas de la época son, sin lugar a dudas, *La Adelita*

Popular entre la tropa era Adelita,
la mujer que el sargento idolatraba
que además de ser valiente era bonita
que hasta el mismo coronel la respetaba.

Y se oía que decía
aquel que tanto la quería...

Si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra
si por tierra en un tren militar.

(D.A.R.)

Y La Valentina

Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir
que una pasión me domina
y es la que me hizo venir.

Dicen que por tus amores
un mal me van a seguir,
no le hace que sean el diablo
yo también me sé morir.

Si porque tomo tequila
mañana tomo jerez,
si porque me ven borracho
mañana ya no me ven.

Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies,
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.
(D.A.R.)

Cualquier cosa ocurrida dentro de la gesta por la defensa de la patria cobraba relevancia y era de vital importancia difundirlo, de esta manera:

La materia de las divulgaciones son los tiempos muertos o inmensamente vivos de la guerra. Allí, el temperamento lírico inventa, matiza, le da el imposible tono romántico a la Revolución. El corrido, heredero del romance, es noticiero de héroes y combates y es la poesía de las multitudes, a la vez irónica y desgarrada, tierna y conmovida ante la existencia de su ternura [...] Todo acontecimiento de la época abreva al corrido: los héroes y los villanos, la toma de Zacatecas y la batalla de Celaya, la expedición punitiva de Pershing y el fusilamiento del general *Benjamín Argumedo*. El villano principal es el general Victoriano Huerta, el del Cuartelazo contra el presidente Madero, el dipsómano y mariguano, en una palabra, La Cucaracha (Monsiváis, 2010:209-210).

Tiempo después, ante la efervescencia de lo que se conoció como el Nacionalismo mexicano, cuyo objetivo principal fue dar una identidad nacional, la música sirvió de apoyo o como motivo de inspiración para compositores de renombre tales como José Vasconcelos y Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Rolón y José Pablo Moncayo, quienes identifican que:

La urgencia de estímulos que le infundan a los alumnos el amor por la nación y les hagan verificar sus recursos patrimoniales: los héroes, las batallas, el proceso histórico, los poemas, la geografía, las canciones [...] y sin las canciones la música no se entiende plenamente el ánimo de las personas y colectividades (Monsiváis, 2010:211).

Con las reformas en el ámbito político y con la intención de rescatar la provincia del olvido, en todos los niveles se revivió el tema de *la canción mexicana*, en el que la música adquirió un papel de relevancia puesto que “el rescate de la provincia se le confía de modo primordial a las canciones (que fijan el sentimiento) y a las ilustraciones, los grabados, las pinturas que ensalzan aquello 'a punto de la desaparición'” (Monsiváis, 2010:213). Por ello

La música decide en buena medida los reflejos condicionados de las colectividades a los que, durante el tiempo de la fiesta o de la melancolía, cohesionan la nostalgia, la diversión, y el deseo. De modo primordial la música popular, a través de la moda y las persistencias del gusto, verifica el destino de la comunidad imaginada. Más generacional que personal, el recuerdo (una operación acumulativa) actúa a través de unas cuantas canciones que resisten a la modernidad y le imprimen al presente el “anacronismo delicioso” (Monsiváis, 2010:214).

El nacimiento y origen de la canción mexicana tuvo como elemento principal la lucha de la Revolución, ya que la sociedad reestructuró los diversos grupos sociales en México, puesto que “hace falta unificar el pasado, ya no el lujo o la pobreza de las clases sociales ni la celebración de las festividades religiosas, sino, en este caso, el descubrimiento del poderío estético de las tradiciones” (Monsiváis, 2010:215). En este sentido, en la música popular, “la Provincia se configura como un orbe cerrado y autosuficiente, atento a las compensaciones artísticas, melódicas y visuales que la gran ciudad no imparte, negado a los pequeños placeres y al culto por los detalles donde se encuentra, es de suponer, Dios” (Monsiváis, 2010:216).

Pero la letra de estas canciones “van del desgarramiento a la melancolía, y su florecimiento indica el aprecio de lo poético en letras y melodías; si arraigan en la memoria afectiva, es por evocar atmósferas que se saben ya desvanecidas” (Monsiváis, 2010:216) donde se idealizaba “al México ajeno al estrépito del progreso, y para ello se acude a los sonos y las “melodías de antaño [...] La utopía es una categoría esencial en la música popular, sus puntales son el amor romántico y la idealización de las épocas” (Monsiváis, 2010:217). Se soñaba con un idilio “que es el término que designa lo situado más allá de la Pareja y la Familia, la continuidad de la especie patrocinada por el amor romántico, y el idilio incluye escenas del viaje inevitable a la capital, donde la inocencia puede tener mal fin. [...] las canciones tradicionales son el puente entre la nostalgia profesional y la intuición de lo moderno” (Monsiváis, 2010:217-218).

Ya para 1920 un fenómeno social y musical recobraría gran importancia: *la trova yucateca*. Este género se nutría de “la música romántica del siglo XX, del bolero cubano y de la atmósfera creada en Mérida por un puñado de poetas, compositores y músicos que anhelan alejar con el temperamento lírico la vida semifeudal que los rodea” (Monsiváis, 2010:221). En el ámbito de lo popular, “el *Danzón* adquiere una gran popularidad en Cuba en las últimas décadas del siglo XIX es identificado como el vals de los pobres” (Monsiváis, 2010:224).

A finales de la década de 1920, surgió un compositor *del barrio* que le dará un giro total a la manera de escribir e interpretar música, el gran Agustín Lara.

Lara renueva las nociones de pudor y decencia, y le imprime a la frase *los escalofríos del deseo* el ánimo que le separa ventajosamente al del *anda muy ganoso* [...] y si el adulterio es tradición inalterable de la media tarde, el ánimo

romántico esplende a partir de las diez de la noche [...] Lara le regala un personaje notable al imaginario urbano: él mismo. Humaniza hasta donde le es posible a las prostitutas, hace de su fealdad un distintivo de las extravagancias de la época, le da a las efusiones sentimentales el carácter de revelaciones, usa las metáforas como llamadas de atención, de cuya autoría rinde un homenaje a la prostituta más famosa del porfiriato: *Santa*, personaje creado por Federico Gamboa, un ser de mala vida redimido por la tragedia, al reaparecer en las canciones de Lara ratifica la unidad de la música y la literatura (Monsiváis, 2010:227).

Durante este hito histórico y social se posicionó un género que fue característico de la época: *el bolero*: “que en sus letras se encargaría de hacer un retrato de la autobiografía urbana. Se requiere vivir o entender la gran urbe, la que todos habitan o quieren habitar mentalmente, conviene habilitar espacios de libertad que contrarresten los rituales de las Buenas Costumbres. Y si se piensa en el conservadurismo, nada más libre que la vida nocturna” (Monsiváis, 210:231). Los espacios de recreación en México cambiaron de manera vertiginosa al ofrecer al público en general diferentes lugares: el cine, el teatro, la radio:

Que junto a la canción ranchera y a la música tropical, el bolero es el producto simultáneo de las nuevas industrias culturales, de la necesidad de la poesía al alcance de la memoria y el crecimiento urbano, urgido de los contrastes vigorosos que le permitan a los jóvenes sentirse lejos y cerca de sus tradiciones. En el teatro de revista se quiere imprimirle a cada bolero la teatralización del romanticismo posible en la ciudad que hace añicos los sentimientos (Monsiváis, 2010:234).

Lo anterior se logró gracias al posicionamiento de la radio como medio de entretenimiento, y es que

La radio comercial que tiene su origen en la fundación de la XEW hacia 1930, se convirtió en el pasatiempo más popular durante los años treinta y cuarenta del siglo XX. Asimismo, la radio era el medio comercial más importante y no podríamos entenderla sin su labor publicitaria [...] La radio representó para las mujeres de estas generaciones un espacio de sueños, ensoñaciones y quimeras que a veces se cumplían (Muñiz, 2008: 232).

La preferencia que captó la radio entre el público permitió que todo lo que se transmitiera estuviera en boca de todos, novelas, noticias y hasta comerciales se pusieron de moda: “sin embargo, el plato fuerte de las radiodifusoras era, sin lugar a dudas, la música. Desde mariachis hasta música clásica, pasando por las grandes bandas y orquestas, guitarristas, cantantes masculinos y duetos coros, entre otros” (Muñiz, 2008: 232), y es que la radio dio cabida a “una expresión de las ganas de las amas de casa de sentirse solteras y codiciadas, y por tanto, de sentirse cerca de lo moderno” (Monsiváis, 2010:235). La radio y

el teatro le dieron una buena acogida al bolero, ya que “el cine ocasionalmente difunde a los boleros, al integrarlos a la atmósfera de sus muchísimas películas, donde el trío *Los Panchos* le agrega a las tramas la verdad ausente, mezcla de la poesía del bolero (letra y música) y de la pertenencia estricta al medio donde el sentimentalismo es santo y seña” (Monsiváis, 2010:232). “Amor y Corazón. Sobre estas dos palabras se funda el poderío del imperio de la canción popular latinoamericana, sufrir para sentirse vivo la base de la música del bolero” (Monsiváis, 2010:233).

Si el bolero engalanaba la vida citadina y de la clase pudiente, en el resto del país nació un género que rápidamente se posicionaba entre la *gente del pueblo*, es decir, la música ranchera. La primera etapa estuvo marcada por el Mariachi Vargas de Tecalitlán, y cantantes destacados como Jorge Negrete, Lucha Reyes y Pedro Infante, en cuyas canciones “se combina la explosión de lo festivo y la emergencia del dolor en su aislamiento” (Monsiváis, 2010:245). La segunda vertiente de la canción ranchera viene de la tradición de la melancolía cuya intérprete más destacada es Lucha Reyes, además Lola Beltrán, Amalia Mendoza la Tariácuri, Chavela Vargas y Cuco Sánchez. En sus letras, “la canción ranchera retiene algo del habla tradicional, de la sensación festiva provocada por el mariachi, y, muy especialmente, de la salida del terruño quién sabe adónde” (Monsiváis, 2010:247).

Finalmente, en lo que respecta al género conocido como regional mexicano es importante referirse como antecedente a la música producida al norte del país: “la música norteña de redova, guitarra, bajo y acordeón podría considerarse como el género típico de la región norte de México que abarca los estados de Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Sinaloa. La música “norteña” es una mezcla de estilos y elementos de diferente procedencia que podría rastrearse a través de la propia historia de México durante el siglo XIX” (Moreno, 1989:56-57).

Sería al norte del país y, para ser concretos, en Sinaloa donde comenzaría a gestarse un nuevo estilo de música que con el devenir del tiempo se conocerá como música de banda, la cual tiene sus orígenes en siglo XIX con las llamadas Tamboras, en Sinaloa. Debido a que cada pueblo tenía su propia banda, comenzó a formarse un conglomerado de grupos que hace que varios de ellos emigren a otros lugares a probar fama y fortuna. No obstante el verdadero origen de la música de banda es alemán, ya que Mazatlán adquiere

fama de puerto internacional y llegan comerciantes de Europa que vienen a comenzar una nueva vida en el país. Al extrañar sus tierras y sentir la nostalgia por su música son unos hermanos alemanes quienes traen instrumentos musicales para hacer su música. Ellos al comerciar sus mercancías llevaban también su música, en México existían músicos de pueblo pero no a la altura de los alemanes, al distribuir su música también la venta de estos instrumentos fueron en aumento, de esta manera se consolidó un género que hasta ahora ha sido favorecido por la industria de la música conocida como grupera.

2.2.2. TIPOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA MEXICANA

Hacer una clasificación de la música mexicana no es una labor sencilla, debido a la amplia gama de géneros, temáticas y cantantes. No obstante, hay quienes nos anteceden y abren la brecha para facilitarnos el camino. Tal es el caso del gran investigador mexicano Vicente T. Mendoza, quien en 1982 realizó un magnífico trabajo titulado *La canción mexicana, ensayo, de clasificación y antología*. Si bien el trabajo de Mendoza no es el único pues hay muchos trabajos más de investigadores que han dedicado su valioso tiempo para tratar de trazar una línea histórica y temática que aglutine de manera ordenada ese vasto universo que es la música popular de México, para la realización de este trabajo se basó en la clasificación realizada por Vicente T. Mendoza en 1982, que a continuación se presenta:

I. Por orden cronológico:

- a) Canciones indígenas por su texto o por su carácter.
- b) De origen español (época colonial).
- c) Intercaldas en la tonadilla escénica.
- d) Primeros brotes: “El pirata”, “La partida del guerrero”.
- e) Primeras canciones al mediar el siglo xix.

II. Por la forma clásica: Mexicana, romántica y sentimental:

- a) De metro endecasílabo.
- b) Otras canciones románticas modelo.

III. Por la forma musical:

- a) Sinfonía y discante.
- b) Forma simple (lied en estrofas)
- c) Con coleta, ay ay ay, estrambote o estribillo.
- d) Rancheras.
- e) Rancheras que principian con verso corto.
- f) Rancheras sumamente desarrolladas.

IV. Según el metro de la versificación:

- a) Cancioncillas (pentasílabas, exasílabas, heptasílabas, octasílabas)
- b) Canciones (con verso nonasílabo combinado): decasílabas, excluidas las endecasílabas siguen dodecasílabas, triscadecasílabas, tetradecasílabas (alejandrinos), pentadecasílabas, exadecasílabas (dobles octasílabos), heptadecasílabas en combinación, octadecasílabas y medidas mayores de vintiuna, veintitrés y veintiséis sílabas.

V. *Por los sentimientos contenidos en los textos:*

Cortejo, declaración, cartas, amor, constancia, ausencia, nostalgia, indiferencia, desprecio, odio, despecho, pasión, soledad, maldición, venganza.

VI. A) *Por el carácter e índole del texto:*

- a) Históricas.
- b) Patrióticas.
- c) Políticas.
- d) Satírico-políticas.
- e) Revolucionarias.

VII. B) *Canciones por el carácter e índole del texto:*

- f) Religiosas.
- g) Epitalámicas (de novio desairado).
- h) Amigo apasionado.
- i) Amor fraternal.
- j) Orfandad.
- k) Tumba y muerte.
- l) Satíricas.
- ll) Filosóficas.
- m) Humorísticas.
- n) Picarescas.
- ñ) Escatológicas.

VIII. A) *Por el origen regional:*

- a) Tipo jalisciense.
- b) Locales y regionales: Sonora, Sinaloa, región lagunera, Zacatecas, San Luis Potosí, Veracruz, Los Altos de Jalisco, Guadalajara, Michoacán, Guerrero y Oaxaca.

IX. B) *Canciones según el lugar geográfico de donde proceden:*

- c) Del país: alteñas, costeñas, llaneras, lacustres, marineras.
- d) Fuera del país: Colorado, California, Arizona, Nuevo México, y Texas en Estados Unidos.

X. *De origen extranjero:*

- a) Galicia, Salamanca, Soria, y otras.
- b) Con influencia de ópera italiana.
- c) Cubanas.
- d) Colombianas.

XI. *Según el uso a que se destine o la hora en que se cante:*

- a) Mañanitas o albas.
- b) Serenatas.
- c) Despedidas.

XII. Según el estilo y forma en que son entondas:

- a) De aliento entrecortado.
- b) De ecos.
- c) Con palabras que sugieren otras.
- d) Con retruécanos.
- e) Con palabras esdrújulas.

XIII. Por el ritmo de acompañamiento:

- a) De danza habanera.
- b) De vals.
- c) De chotis.
- d) De mazurca.
- e) De redova.
- f) De varsoviana.
- g) De marcha.
- h) De barcarola.

XIV. Cantos relacionados con diversas ocupaciones, oficios y circunstancias:

- a) Báquicas.
- b) De estudiantes.
- c) De soldados.
- d) De mariguanos.
- e) Carcelarias.
- f) De valientes.
- g) De bandidos.
- h) De limosneros.
- i) De tahúres.
- j) De vaqueros.
- k) De marinos.
- l) De comerciantes.
- ll) De obreros.

XV. Según los elementos empleados:

- a) Semieruditas y culteranas.
- b) Canciones con autor desconocidos.

XVI. Miscelánea:

- a) Míticas.
 - b) Emblemáticas.
 - c) De novela romántica.
 - d) Suerte y destino.
 - e) Arrabaleras.
- (Mendoza, 1982:19-21).

Como se puede constatar, es muy amplio el panorama musical de nuestro país, lo cual comprueba que la música es algo que está presente para acompañar la cotidianidad no sólo de quienes habitan este país sino también de aquellos que escuchan la producción musical nacional más allá de nuestras fronteras, de ahí los distintos géneros y temáticas.

2.2.3. ELEMENTOS QUE COMPONEN LA CANCIÓN MEXICANA

La canción mexicana no sólo es una composición musical que sirve para amenizar diferentes eventos y ceremonias sino que también en su contenido se expone un gran abanico de temáticas y motivos, pues va desde el ámbito religioso, lo cívico, lo político, lo amoroso, lo sentimental, lo fúnebre y hasta lo sexual, como puntualiza Vicente Mendoza:

A mitad del siglo, tanto los poetas como los músicos que seguían los pasos de aquéllos, ya habían fijado la forma definitiva de la canción mexicana la cual consistía en: una cuarteta a veces redondilla -en versos endecasílabos- seguida de otra, de igual metro en la que se repetían íntegras las palabras en los dos primeros versos, siendo el tercero y cuarto los mismos o casi de los de igual orden de la primera, con lo cual se obtenía un *ritornelo* literario y musical [...] Como esta estructura sirvió de base a todas las demás canciones del siglo y fue respetada en muchos casos, a la cual los músicos le aplicaron elementos musicales también fijos en cuanto a tonalidad y modalidad, se le puede considerar clásica y típica y por contener las características del romanticismo de la época debemos llamarla: canción mexicana romántica y sentimental. [...] Los textos que acompañan a este tipo de canciones provienen del romanticismo⁷ cuya temática es: soledad, desmoralización, descontento, escepticismo, sentimiento, ausencia y llanto, el ideal femenino, ideal patriótico, político, heroico, el paisaje, el pasado, el fatalismo, la muerte, el sepulcro y el panteón (Mendoza, 1982: 91-96).

LOS SENTIMIENTOS CONTENIDOS EN LOS TEXTOS

Simpatía, gracia y donaire, amistad, requiebro, tributo, admiración, obsequios, ideal femenino, espera, contemplación, rendimiento, tenacidad, cortejo, galantería, declaración, ruego, súplica, súplica cortés, súplica condicionada, convencimiento, ideal masculino, ilusión, ensueño, atractivo femenino, atractivo masculino, anhelo, deseo, ansiedad, insistencia, miedo, timidez, humildad, solicitud, insinuación, esperanza, correspondencia. (Mendoza, 1982:51-52).

CICLO DEL AMOR

Amor puro, amor verdadero, amor correspondido, amor digno, amor persistente, amor entusiasta, amor ardiente, amor apasionado, amor exagerado, amor eterno, amor imposible, pasión, adoración, predestinación, firmeza, constancia, fidelidad,

⁷ Francisco Montes de Oca fija los orígenes del romanticismo en Inglaterra con el nacimiento de la revista *Athenaeum* en 1798 cuyo fundador fue Friedrich Schlegel, además enumera las características de este movimiento literario que irrumpe en la concepción de la poesía: “individualismo, sentimiento, anhelo de liberación, naturalismo expresivo, valoración, excesiva del valor temperamental, desorden escasa concentración infinitismo a ultranza, pasión por lo sublime, lo maravilloso, por lo fantástico, antidogmatismo rebelde, amor a lo indeterminado, a lo nocturno, a lo confuso. Coexisten en él un ansia de inmensidad, de ilimitación, y un movimiento de duda y de desilusión, que impele hacia lo concreto, hacia la vida literal y cotidiana” (Montes de Oca, 2010:71-72).

lealtad, obsesión, duda, orgullo, amor propio, incompreensión, incertidumbre, desilusión celos, desencanto, decepción, inconstancia, olvido, capricho, aclaración, advertencia, ruptura, reconciliación, perdón, escapatoria, rapto, matrimonio. (Mendoza, 1982:52).

Este proceso puede sufrir una devastación que debilita el afecto o bien lo afianza y acrecienta.

Indiferencia, desvío, enojo, rechazo, desdén, desprecio, resignación, reproche, despedida, separación, lejanía, privación, ausencia, presentimiento, soledad, destierro, desolación, tristeza, nostalgia, amargura, consuelo, desconsuelo, cartas, recuerdos, mensajes de amor, lamento, dolor, llanto, lágrimas, desesperación. (Mendoza, 1982:52).

Otras veces el amor va hacia su aniquilamiento y adopta formas negativas:

Arrepentimiento, falsedad, infidelidad, engaño, despecho, ingratitud, abandono, traición, rencor, amenazas, odio, maldición, burla, sarcasmo, rebeldía, perfidia, huida, búsqueda, venganza, crimen, muerte. (Mendoza, 1982:52-53).

En las canciones aún aparecen otros sentimientos en los que ya no interviene el amor erótico:

fatalidad, desgracia, bendición celeste, decisión femenina, privación, afirmación, consejos amatorios, consejos maternos, felicitación, antojo, reclamo, humorismo, orfandad, muerte, sarcasmo, sátira, sátira política, crítica social, simbolismo, alegoría, amor filial, amor maternal, amor al terruño, amor a la patria, tumba, panteón, heroísmo, culto a los héroes, anhelo de libertad, espíritu militar ante la vida, espíritu militar ante la muerte, estoicismo, alegría de vivir, disipación, vicio, odio a la humanidad. Por lo tanto no es necesario insistir en la riqueza emotiva, capacidad creadora, imaginación, espléndida realización y desbordamiento lírico de aquellos que desde sus balbucesos han alentado la existencia de nuestra canción (Mendoza, 1982:53).

2.2.4 CANTANTES DE MÚSICA POPULAR MEXICANA CON MENSAJES MISÓGINOS

En la música vernácula de México, conocida como música Ranchera, la lista de intérpretes es extensa⁸ pues ha sido interpretada tanto por hombres como por mujeres, en una primera etapa, la de los inicios, destacaron: “Lucha Reyes, Tito y Pepe Guízar, Jorge Negrete, El trío Tariácuri, El trío Calavera, Matilde Sánchez “La Torcacita” y Pedro Infante. Los compositores más destacados de esta época son: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar,

⁸ Para un análisis detallado de intérpretes y sus biografías en la música ranchera véase, Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana-CONACULTA, 1989.

Lorenzo Barcelata, Chucho Monge, Pepe Albarrán, Gilberto Parra, Víctor Cordero y Felipe Valdés Leal” (Domínguez, 2011:1).

En una segunda etapa se vuelven muy populares cantantes como: “Miguel Aceves Mejía, Luis Aguilar, Felipe “Charro” Gil, Francisco “Charro” Avitia, Andrés Huesca, Javier Solís, Juan Mendoza, Antonio Aguilar; Dora María, Lola Beltrán, Flor Silvestre, Amalia Mendoza “La Tariacuri”, Las Hermanas Huerta. Los compositores más destacados en este periodo son Rubén Méndez “de Pénjamo”, Rubén Fuentes, Juan Záizar, Severiano Briceño y Salvador “Chava” Flores; en esta etapa se dan a conocer dos cantautores de renombre: Cuco Sánchez y José Alfredo Jiménez” (Domínguez, 2011:2).

Ante los cambios en la industria musical, a finales de la década de los 80s y principios de los 90s la *balada pop* y el *género grupero* ganaron popularidad trayendo como resultado que la música de ranchero pasara a segundo plano o incluso desapareciera casi por completo de la escena musical, no obstante, permanecían vigentes Cornelio Reyna, Juan Gabriel, Lucha Villa⁹ y Vicente Fernández, en aquel entonces un niño intentaba abrirse paso en este género musical, su nombre: “Pedrito” Fernández (Moreno, 1989:199).

En los 90’s una cantante que intentó reivindicar el género fue Aída Cuevas; un grupo conocido como *Garibaldi* y otro conocido como *Mestizo*, procuraron una vez más revivir el género retomando las canciones más representativas de la ranchera mezcladas con pop. En esta época también se dieron a conocer dos hijos de cantantes de renombre: Pepe Aguilar (Hijo de Antonio Aguilar) y Alejandro Fernández (Hijo de Vicente Fernández), otras cantantes de balada pop como Ana Gabriel, Alicia Villarreal (ella destaca más en lo grupero), Lucero, Dulce, Yuri, Cristian Castro y Pablo Montero “cantaban canciones que fueron éxitos de la música ranchera o sus propios éxitos con arreglos de música ranchera o de mariachi” (Moreno, 1989:266). Por otro lado, en la primera década del año 2000, la empresa Televisa ha intentado, a través de concursos de canto, reivindicar no sólo el género ranchero, sino también el bolero y la música de banda, sobre todo en el programa *Cantando por un sueño*¹⁰ donde se han interpretado estos géneros como categorías de competencia en

⁹ Destacada cantante de ranchero, Lucha Villa se retiró del medio artístico en 1997 por cuestiones de salud, pues al practicarse una liposucción quedó con secuelas terribles que le impidieron seguir cantando.

¹⁰ *Cantando por un sueño* fue un *Reality show* producido por Santiago y Rubén Galindo para la cadena mexicana Televisa en el año 2006, contó con seis temporadas de transmisión. FUENTE: www.televisa.com.

algunas de las etapas del *reality show*, además, desde el 2011 Televisa lleva a cabo el concurso de *La voz*, donde también este tipo de canciones son interpretadas.

Respecto al género bolero, en México se reconoce a Agustín Lara como el padre del género, otros intérpretes importantes fueron: José Mojica, Emilio Tuero, Carlos Puig, Pedro Vargas, Ana María Fernández, Chela Campos Chela flores (Moreno, 1989:127). Después del gran auge que alcanzó el bolero en voz de solistas, surgen las agrupaciones, el apogeo de los tríos como *Los Panchos*, que se fundó en la ciudad de Nueva York en 1940, y realizó su debut en el cabaret del centro nocturno *El Patio*, pusieron de moda el género musical; en su repertorio destacan: *Perdida, Una copa más, Rayito de luna*, entre otras hicieron que se perfilara como el trío favorito de México, (Moreno, 1989:132), pero otros grupos y cantantes que también se pusieron de moda fueron: “los hermanos Cantoral, los tres Diamantes, Maria Grever, Álvaro Carrillo, Los Caballeros, Los Tecolines, los Dandys”, (Moreno, 1989:164-169).

Si bien el bolero siguió vigente en las tres décadas posteriores, cuando el género parecía extinguirse, resurge de una manera inimaginable; y también, una vez más, cantantes de balada pop como Christian Castro, Lucero, Edith Márquez, Manuel Mijares, Alejandro Fernández, Guadalupe Pineda, Carlos Cuevas, entre otros, después del apabullante éxito que tuviera Luis Miguel con su disco de boleros titulado *Romance* (1991) sacan discos de boleros, y es que como bien apunta Moreno Rivas: “algunos de estos grupos, compositores e intérpretes llegaron portando la sana intención de crear la música popular del futuro” (Moreno, 1989:272).

En lo que se conoce como regional mexicano, el género que más destaca es la música de banda, cuyas letras también se enmarcan dentro del tópico que popularmente se conoce como “duro y contra ellas”, entre las agrupaciones más destacadas están: Banda el Recodo “La Madre De todas las Bandas”, Banda Machos, Banda el limón, Banda Jerez, Banda MS, Banda Ciusillos, Banda Los Recoditos, Calibre 50, Voz de mando, Banda pequeños musical, entre otras.

Y no sólo estos géneros, es decir, ranchera, bolero y banda; sino que la balada, la cumbia, la salsa, el rock, el reggaetton y hasta la música de corte sacro contienen en sus letras mensajes misóginos. Con estas nuevas expresiones musicales, que se generalizaron en la música popular urbana dependiendo de la época,

Se enaltecíó el cambio moderado de costumbres; contribuyendo al fortalecimiento de la idealización de la renovada sexualidad citadina, en donde se humanizó incluso a las prostitutas, en un contexto de crecimiento demográfico urbano con su profusión de salones de baile, cabarets y la multiplicación de las manifestaciones sociales del amor libre, en donde estaban de más la timidez y las limitaciones sentimentales; sin que los ataques a estas manifestaciones, que se consideraba libertinaje, pudieran detener su propagación en los hogares (Domínguez, 2011:3).

RECAPITULACIÓN

Este repaso socio-histórico permitió dar cuenta de la condición histórica de las mujeres en diferentes hitos históricos así como su presencia en las diferentes etapas de la historia, desde su concepción como el ser que trajo la desgracia y los sufrimientos a la humanidad hasta el establecimiento de las sociedades modernas. En este recorrido se pueden evidenciar que hay dos constantes: a) la desigualdad de derechos y oportunidades frente a los hombres y b) una lucha incansable para legitimar esos derechos negados por una sociedad machista.

En este sentido es necesario recordar lo que comenta Carmen Ramos:

Mirar la historia desde el punto de vista de las mujeres es ver a la disciplina histórica con otros ojos, con una visión diferente que altere la percepción tradicional, con un enfoque que, rescatando la presencia femenina en los procesos históricos de largo alcance, reevalúe su importancia, reinterprete la historia de México, así como los mitos y los imaginarios colectivos (Ramos, 2008:34).

En lo que respecta a la música popular, se aprecia que es una veta riquísima; por la gran cantidad de géneros, autores e intérpretes que han compuesto el canon mexicano. Ante este panorama, es oportuno recordar que la música siempre ha estado íntimamente ligada al contexto histórico de la sociedad mexicana, pues conforme la situación política y social iba cambiando en el país, de la misma manera, la producción musical y su discurso cambiaba, todo ello aunado al apoyo de los medios de difusión que iban apareciendo.

Además, quisiera señalar que la producción musical está conformada por una historia cuya narración recae en la voz de un hombre o de una mujer, en estas canciones de la música popular la gran temática es la manifestación de la relación sentimental amorosa entre un hombre y una mujer que se da dentro de los linderos del amor y el odio, a la vez, las mujeres son señaladas como responsables directas del éxito o el fracaso del idilio amoroso; cuando la relación amorosa llega a buen fin las mujeres son exaltadas, sin embargo, cuando sucede lo contrario, son objeto de muchas descalificaciones.

CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

En este capítulo se exponen los conceptos teórico-conceptuales que dan sustento a esta investigación y que servirán para analizar la representación de la figura femenina en el discurso de la música popular mexicana. Para darle una estructura lógica al capítulo he decidido dividirlo en tres apartados: el primero, corresponde a los estudios de género, el segundo, corresponde al ámbito de la comunicación; y, finalmente, el tercer apartado, evidencia los conceptos relacionados al ámbito sociológico y cultural.

3.1. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Los orígenes y posterior desarrollo de lo que hoy día se conocen como Estudios de Género “están íntimamente ligados al propio movimiento feminista; en concreto, al resurgir del movimiento feminista en los años 60 y 70 del siglo XX, fundamentalmente en Estados Unidos e Inglaterra” (Lamas, 2003: 328). De acuerdo con la autora, en un inicio había una “marcada orientación política; comprometida, en mayor o menor medida, con la denuncia de la situación de las mujeres y los esfuerzos por propiciar cambios sociales” (Lamas, 2003:330).

Lo que actualmente conocemos como Estudios de Género, “ha ido recibiendo diferentes denominaciones, dejando atrás el de Estudios de la Mujer o Estudios sobre las Mujeres” (Lamas, 2003: 331), con estos cambios terminológicos, se ha reforzado la idea de que el objetivo no es, exclusivamente, atender a una parte de la población mundial que, hasta hace poco, era ignorada por el análisis científico, puesto que en los Estudios de Género:

Se viene calificando a gran parte de la tradición científica como androcéntrica, incapaz de comprender la realidad social compuesta por hombres y mujeres, y llena de los prejuicios y valores dominantes en la sociedad. Se critica, así, a una actividad científica protagonizada por hombres, ciega a las diferencias de género, aparentemente neutral y que, a partir del análisis del modelo de comportamiento hegemónico (el masculino) pretende conocer la realidad social (Lamas, 2003:332).

Con los Estudios de Género se crea un concepto que escuchamos habitualmente en los medios de comunicación o leemos en revistas y periódicos, pero que generalmente se confunde con el sexo de las personas, lo que se dice ser hombre o mujer, me refiero al

concepto de *género*. Marta Lamas afirma que: “hablar de género implica no hablar de las mujeres, sino a desentrañar la red de interrelaciones e interacciones sociales del orden simbólico vigente e implica tomar en cuenta que la diferencia sexual está constituida por el inconsciente, lo cual nos ubica en el ámbito psíquico-relacional” (Lamas, 2003:335). Es importante notar que otros autores definen género como “el conjunto de contenidos, o de significados, que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales” (González, 2001:89), Marcela Lagarde también habla sobre las implicaciones que tiene el mismo término:

El género es una categoría que abarca efectivamente lo biológico, pero es además una categoría bio-socio-psico-econo-político-histórica, encargada del análisis de la síntesis histórica que se da entre lo biológico, económico, lo social, lo jurídico, lo político, lo cultural; implica al sexo, pero no agota ahí sus explicaciones (Lagarde, 1997:53).

A mediados del siglo XX surge la teoría moderna de género, cuando “se visibiliza que en la vida social (política, cultura, educación, ciencias) se ignoraban los asuntos de las mujeres” (Lamas, 1996:9), la autora refiere que:

Las mismas mujeres empezaron a cuestionar las imágenes, representaciones, ideas y suposiciones planteadas entonces por las diferentes disciplinas de estudio, de cuyos postulados quedaban excluidas con el argumento (en el mejor de los casos) de que, al referirse a los hombres, las mujeres estaban incluidas. A partir de esta postura crítica las mujeres comenzaron el desarrollo de una visión científica para abordar los asuntos que para ellas eran relevantes (Lamas 2003:345).

La perspectiva de género permite ver elementos de las relaciones entre hombres y mujeres que, de otra forma, no son tomados en cuenta, como la distribución del trabajo doméstico, por ejemplo, o la distribución de los recursos económicos o los saberes. Marta Lamas sostiene la idea de que “con el género es posible visibilizar la verdadera diferencia entre las características biológicas de los cuerpos sexuados (de mujeres y hombres) y los elementos construidos socialmente (en esos mismos seres con cuerpos sexuados)” (Lamas, 1996: 15).

A partir de estas nociones, se reconoce la existencia de una ordenación jerárquica de los géneros (lo femenino y lo masculino). En dicha jerarquía lo masculino (trabajo, palabras, conductas, pensamientos, opiniones) tiene mayor valor que lo femenino; de esa forma se acepta que un género pueda mandar o decidir sobre el otro en sociedades con sistema patriarcal donde, precisamente, se valora lo masculino sobre lo femenino.

3.1.1. EL DEBER SER FEMENINO

La construcción de la identidad está íntimamente ligada los roles sociales que determinan el *deber ser* y el comportamiento tanto de hombres como mujeres. En este tenor, tanto hombres como mujeres entran en una dinámica en la que la asignación de roles se vuelve condicionante para su identidad:

La identidad de los sujetos se conforma a partir de una primera gran clasificación genérica. Las referencias y los contenidos genéricos, son hitos primarios de la conformación de los sujetos y de su identidad. Sobre ellos se organizan y con ello se conjugan otros elementos de identidad, como los derivados de la pertenencia real y subjetiva a la clase, al mundo urbano o rural, a una comunidad étnica, nacional, lingüística, religiosa o política. La identidad se nutre también de la adscripción a grupos definidos por el ámbito de intereses, por el tipo de actividad, por la edad, por el periodo del ciclo de vida, y por todo lo que agrupa o separa a los sujetos en la afinidad y en la diferencia (Lagarde, 1990:1).

Dentro de esta búsqueda de identidad las mujeres están circunscritas a los terrenos de la feminidad donde se le asigna toda una carga ideológica en la que se define su ser y sentir a partir de un discurso preestablecido:

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género ya cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres (Lagarde, 1990:3).

3.1.2 LOS ESTEREOTIPOS SEXUALES

La educación para ser mujer o para ser hombre la mayoría de las veces comienza en la niñez, la rigidez de este patrón educativo recae más en las mujeres: estar en la casa, estudiar, ayudar en el quehacer doméstico y cuidar a los hermanos más chicos, se le educa para casarse y cocinar. Mientras que los varones quedan exentos de estas labores. En este periodo de enseñanza y aprendizaje también se implantan patrones de personalidad: se les niega la niñez con el trabajo temprano, las mujeres tienen vocación de servicio y los hombres tienen vocación de ser servidos.

Para entender en la actualidad la función de los roles sexuales en el contexto mexicano es necesario hacer un rastreo de los mismos en la historia, lo cual nos lleva a la

época de la Colonia, dónde la situación y rol social de las mujeres estaban confinados con la posesión de la tierra, pues el dote, que consistía en una cantidad de dinero y alguna herencia, aunque le pertenecían a las mujeres era administrado por el marido (Saloma, 2000).

Más tarde, después del periodo de independencia, y en especial, durante la época del Porfiriato, se forja un modelo femenino a seguir en el que “se pretende confinar a las mujeres en el mundo de la casa y restringir su papel a las labores domésticas (incluyendo su supervisión) y a la procreación de los hijos” (Saloma, 2000:6), de acuerdo con la autora, la mujer que pertenecía a esta sociedad fue escindida en dos dicotomías que estaban en confrontación de manera constante: la mujer impúdica frente a la mujer decente. La mujer impúdica era considerada como: “la suma de valores negativos de las mujeres: peleonera, ladrona, mentirosa, pérfida, inconstante, inculta, supersticiosa, promiscua, manipuladora, desarraigada (sin familia), traiciona sin piedad, no acepta ser dominada por varón alguno y lo peor de todo, se ufana en forma abierta y descarada de su forma de ser” (Saloma, 2000:8). Mientras tanto, la mujer decente poseía: “los valores de la sociedad burguesa: buenas, sufridas, abnegadas, decentes (viuda fiel y novia doncella). Pilares de la familia que aceptan la tutela masculina sin protestar, son capaces de perdonar todo al hijo o al amado: la traición, el olvido, el abandono e incluso el desprecio. Ellas perdonan sin juzgar: aceptan, aman, sufren y callan” (Saloma, 2000:8).

Durante la conformación del marco jurídico mexicano es decir, en el tiempo de las Leyes de Reforma (1856), en la Constitución de 1857 y en el Código Civil de 1870 la mujer queda fuera del marco jurídico como ente activo social y sólo fue confinada al interior de la casa, pues:

Las mujeres debían recibir una buena educación elemental que les permitiera desempeñar eficientemente sus tareas domésticas, educar a los hijos y ser las guardianas de la moral familiar y social [...] se pretende la domesticidad universal de las mujeres, su exclusión del mundo laboral y la concepción del trabajo doméstico como un no trabajo (Saloma, 2000: 7).

Los modelos de mujer y de familia de la élite del último cuarto del siglo, los roles asignados a cada uno de los sexos estaban determinados por sus características biológicas “las mujeres debían permanecer en el hogar educando a los hijos y cuidando de las familias mientras que los hombres debían consagrarse a las actividades públicas y el trabajo productivo que les permitiera sostener a sus dependientes” (Saloma, 2000:4).

Algo que trasciende al analizar esta complicada red de relaciones sociales es que permite visibilizar el ejercicio del poder, pues, “a partir de determinados roles, se califica, descalifica o tipifica y etiqueta a las personas (Cabral y García, 1993:7). Por lo tanto,

Los estereotipos profundamente arraigados pueden describirse como prejuicios. El prejuicio es una forma especialmente peligrosa de estereotipo, porque es muy resistente al cambio. Hay también ciertos hechos que demuestran que, aunque los prejuicios pueden adquirirse de forma aproximadamente igual que los estereotipos, van acompañados de una reacción emocional más fuerte” (Ellis y McClintock, 1993:45).

En este sentido Rosa Cobo Bedia argumenta que:

El primer mecanismo ideológico, burdo pero muy eficaz, que apunta a la reproducción y reforzamientos de la desigualdad por género es el estereotipo. Este puede definirse como un conjunto de ideas simples, pero fuertemente arraigadas en la conciencia, que escapan al control de la razón. Los estereotipos de género varían según las épocas y las culturas, pero algunos temas son constantes (Cobo, 1995:9).

Aunque como bien apunta Rosa Cobo el estereotipo cambia, lo cierto es que permanece vigente, de acuerdo con el Instituto Nacional de las Mujeres (2007) los estereotipos vigentes en México son: ser una esposa buena y obediente, ser sumisa o pasiva, ser fiel y tener un hombre que satisfaga sus necesidades, cabe destacar que “los estereotipos de género siguen vigentes gracias a que las mujeres y los hombres mantienen latentes los atributos asignados a cada sexo. Como sabemos, la cultura, las instituciones, la sociedad y la familia, son promotores de ideas y patrones de conducta, y son las mujeres y los hombres que participan en esos ámbitos quienes se encargan de darles significado” (INMUJERES, 2007:15). Hay que poner en evidencia que cuando la mujer no cumple con los valores establecidos o rompe con los estereotipos que la determinan se vuelve objeto de críticas y se le violenta.

3.1.3 DEFINICIÓN DE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES

La violencia ha sido tema de análisis en diferentes momentos de la historia. Disciplinas como la filosofía y la sociología se han dedicado a estudiar el problema y encontrar alternativas para tratar de solucionarlo o por lo menos disminuirlo en aras de generar una estabilidad social.

Históricamente, la violencia ha sido una constante desde el momento en que el ser humano hace su aparición en el mundo. Al hacer una lectura de la historia descubrimos que el hombre tuvo que enfrentarse con la naturaleza en forma violenta para poder vivir,

matando animales, sometiendo a la misma naturaleza para extraer sus recursos, etcétera. Si analizamos uno de los libros más antiguos del mundo, *la Biblia*; encontramos que el primer acto violento ahí registrado es un homicidio: “Y dijo Caín a su hermano Abel: Salgamos al campo. Y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel, y lo mató”. (Génesis. 4:8,.) como podemos ver, este acto violento toma lugar dentro del seno familiar, así, “la violencia tiene su origen desde los inicios de la humanidad. La violencia se desarrolló por instinto de conservación y autodefensa, y, a través de la historia se fue formando una cultura del conflicto y de la violencia como parte de su conducta” (Hobsbawm, 2007:21).

Se entiende por violencia a “aquellos actos que tengan que ver con el ejercicio de una fuerza verbal o física sobre otra persona, animal u objeto y que tenga por resultado la generación de un daño sobre los mismos de manera voluntaria o accidental” (Diccionario, *Grijalbo 1997:1734*). Dicho de otro modo, La violencia es “la manifestación de actitudes y comportamientos agresivos que afectan a terceros, es decir, es una manera de actuar contra el natural modo de proceder, haciendo uso excesivo de la fuerza. Es una acción injusta con que se ofende o perjudica a alguien” (Arendt, 2005:13).

En el s. XX, Víctor M. Toledo advierte que: “las estadísticas y las tendencias de los últimos años muestran un paulatino deterioro de la calidad de la vida de las sociedades” (Toledo: 1999:9), esto es lo que el autor define como “un proceso de descomposición con el incremento de conflictos violentos, revoluciones, crisis en las ciencias, crisis económicas, dos guerras mundiales, genocidios, intervenciones militares, pobreza, hambre y destrucción del medio ambiente” (Toledo, 1999:15).

En este contexto contradictorio y complejo de la modernidad, la violencia se manifiesta en múltiples formas: golpes, despojos, lesiones, robos, asesinatos y guerras forman una situación de peligro que acarrea consecuencias nocivas, en el que uno de los sectores más vulnerables de la población son las mujeres, pues se ejercen contra ella diferentes formas de violencia.

Según la Convención Interamericana para prevenir sancionar y erradicar la violencia contra la mujer (1994), la violencia contra la mujer es definida como:

Cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado (Art. 1) [...] (Art. 2) Se entenderá que violencia contra la mujer

incluye la violencia física, sexual y psicológica: a) que tenga lugar dentro de la familia o unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal, ya sea que el agresor comparta o haya compartido el mismo domicilio que la mujer, y que comprende, entre otros, violación, maltrato y abuso sexual; b) que tenga lugar en la comunidad y sea perpetrada por cualquier persona y que comprende, entre otros, violación, abuso sexual, tortura, trata de personas, prostitución forzada, secuestro y acoso sexual en el lugar de trabajo, así como en instituciones educativas, establecimientos de salud o cualquier otro lugar, y c) que sea perpetrada o tolerada por el Estado o sus agentes, donde quiera que ocurra (Tratado Jurídico, 1994: 76-77).

3.1.4 TIPOLOGÍA DE LA VIOLENCIA EJERCIDA CONTRA LAS MUJERES

Para definir los diferentes tipos de violencia que se ejerce en México contra las mujeres se ha utilizado *La Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia* (LGAMVLV) publicada en 2008, cuyas definiciones de violencia son las siguientes:

- **VIOLENCIA DOCENTE:** Es aquella que puede ocurrir cuando se daña la autoestima de las alumnas o maestras con actos de discriminación por su sexo, edad, condición social, académica, limitaciones y/o características físicas, que les inflingen maestras o maestros (LGAMVLV, 2008:5).
- **VIOLENCIA ECONÓMICA:** Es toda acción u omisión del agresor que afecta la supervivencia económica de la víctima. Se manifiesta a través de limitaciones encaminadas a controlar el ingreso de sus percepciones económicas, así como la percepción de un salario menor por igual trabajo, dentro de un mismo centro laboral (LGAMVLV, 2008:12).
- **VIOLENCIA EN LA COMUNIDAD:** Es aquella cometida de forma individual o colectiva, que atenta contra su seguridad e integridad personal y que puede ocurrir en el barrio, en los espacios públicos o de uso común, de libre tránsito o en inmuebles públicos propiciando su discriminación, marginación o exclusión social (LGAMVLV, 2008:5).
- **VIOLENCIA FAMILIAR:** Es el acto abusivo de poder u omisión intencional, dirigido a dominar, someter, controlar, o agredir de manera física, verbal, psicológica, patrimonial, económica y sexual a las mujeres, dentro o fuera del domicilio familiar, cuyo Agresor tenga o haya tenido relación de parentesco por consanguinidad o afinidad, de matrimonio, concubinato o mantengan o hayan mantenido una relación de hecho (LGAMVLV, 2008:13).

- **VIOLENCIA FEMINICIDA:** Es toda acción u omisión que constituye la forma extrema de violencia contra las mujeres producto de la violación de sus derechos humanos y que puede culminar en homicidio u otras formas de muerte violenta de mujeres (LGAMVLV, 2008:4).
- **VIOLENCIA FÍSICA:** Es cualquier acto que inflige daño no accidental, usando la fuerza física o algún tipo de arma u objeto que pueda provocar o no lesiones ya sean internas, externas, o ambas (LGAMVLV, 2008:12).
- **VIOLENCIA INSTITUCIONAL:** Son los actos u omisiones de las personas con calidad de servidor público que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia. El Gobierno del Distrito Federal se encuentra obligado a actuar con la debida diligencia para evitar que se inflija violencia contra las mujeres (LGAMVLV, 2008:5).
- **VIOLENCIA PATRIMONIAL:** Es cualquier acto u omisión que afecta la supervivencia de la víctima. Se manifiesta en: la transformación, sustracción, destrucción, retención o distracción de objetos, documentos personales, bienes y valores, derechos patrimoniales o recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades y puede abarcar los daños a los bienes comunes o propios de la víctima. (LGAMVLV, 2008:12).
- **VIOLENCIA PSICOLÓGICA:** Es cualquier acto u omisión que dañe la estabilidad psicológica, que puede consistir en: negligencia, abandono, descuido reiterado, celotipia, insultos, humillaciones, devaluación, marginación, indiferencia, infidelidad, comparaciones destructivas, rechazo, restricción a la autodeterminación y amenazas, las cuales conllevan a la víctima a la depresión, al aislamiento, a la devaluación de su autoestima e incluso al suicidio (LGAMVLV, 2008:12).
- **VIOLENCIA SEXUAL:** Es cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o la sexualidad de la víctima y que por tanto atenta contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto (LGAMVLV, 2008:12).

3.1.5. CONCEPTO DE MISOGINIA

- Son conductas de odio hacia la mujer y se manifiesta en actos violentos y crueles contra ella por el hecho de ser mujer” o son “las conductas de odio contra las mujeres por el hecho de serlo”. (Artículo 5, apartado XI de la *Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia*, 2015:3).

Otra definición respecto a la misoginia señala lo siguiente:

El odio hacia las mujeres como resultado de la manifestación extrema del conflicto entre lo masculino y lo femenino. Se expresa en múltiples formas: aversión, desprecio control, exclusión, descalificación, discriminación, golpes, abuso, tortura, violación, mutilación, asesinato. El pensamiento misógino parte de la idea de que la naturaleza dicta la superioridad masculina: la mujer es débil, el hombre es fuerte; la hembra calla, el varón habla; el ser femenino nació para el hogar y el cuidado de los hijos, el varón para desarrollar la mente (Jiménez, 2012:1).

3.1.6. CONCEPTO DE SEXISMO

- Es el conjunto de todos y cada uno de los métodos empleados en el seno del patriarcado para poder mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al sexo dominado: el femenino. El sexismo abarca todos los ámbitos de la vida y las relaciones humanas, de modo que es imposible hacer una relación, no exhaustiva, sino ni tan siquiera aproximada de sus formas de expresión y puntos de incidencia (Sau, 2002:257).

3.1.7. CONCEPTO DE COSIFICACIÓN

- Cosificar significa considerar como una cosa o un objeto, algo que no lo es, en este caso cosificar a la mujer es hacer uso de ella o de su imagen para fines que no la dignifican como ser humano (Rojas, 2004:14)

3.2. ÁMBITO DE LA COMUNICACIÓN

La comunicación como elemento determinante para la interacción humana juega un papel importante en la difusión y recepción de la música por los mensajes que transmite. En este caso, la relación que se establece entre los radioescuchas y los locutores de radio al momento de pedir alguna canción permite que se intercambien sentimientos y emociones, de ahí que en muchas estaciones cuenten con un espacio de programación en el que

hombres y mujeres recuerden sus frustraciones amorosas a través de canciones, en algunas estaciones a estos segmentos se les conoce como “la hora de los adoloridos”.

3.2.1. ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA COMUNICACIÓN

Al vivir y convivir en grandes grupos, los seres humanos se han valido de diferentes mecanismo para comprenderse entre sí, no obstante “en las situaciones cara a cara la comunicación se produce mediante el lenguaje y también a través de otras claves físicas que los individuos interpretan para comprender lo que otros dicen y hacen” (Giddens, 2010:1131). Etimológicamente “comunicar” se refiere a “compartir” o a “intercambiar”, pero otros autores plantean que la comunicación:

Se considera como un proceso de negociación en el que cada persona implicada que envía y recibe un mensaje busca un terreno común en el que puedan llegar a un acuerdo. Las experiencias compartidas, una cultura común, el uso de signos lingüísticos y claves comunes que ayudarán en la búsqueda de un significado consensuado que sirva como vehículo para intercambiar ideas y formalizar relaciones (Ellis y Mc.Clintock, 1993:124).

Es decir, se trata de un proceso de interacción, o transacción entre dos o más elementos de un sistema, un ejemplo de ello es el modelo propuesto por Shannon y Weaver (1948) ya que estaba organizado a partir de:

Fuente – transmisor – receptor – ruido – destinatario

Aunque el cuadro anterior muestra tan sólo un esquema de los muchos modelos comunicativos que existen, se debe entender que “la comunicación es un proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas, fase constitutiva del ser práctico del hombre y del conocimiento que de allí se deriva” (Uranga, 2007:3).

3.2.2. COMUNICACIÓN MEDIÁTICA

En un sentido simple, la comunicación mediática se produce cuando el mensaje es trasladado del emisor al receptor por un intermediario. Los historiadores de la comunicación sitúan el auge de la comunicación mediática a principios del siglo XX, “si hemos de ser realistas, la era de la comunicación de masas empezó a principios del siglo XX con la invención y adopción generalizada del cine, la radio y la televisión por parte de amplias capas de población. Fueron estos medios de comunicación los que iniciaron la

transición que hoy continúa” (De Fleur y Ball-Rokeach, 2009:27). Si bien estos medios generaron en su época un gran impacto sobre la población, no sería sino hasta la llegada del internet que llegaría a cambiar radicalmente el fenómeno de la comunicación mediática:

Internet proporciona otro ejemplo de la estrecha vinculación que existe entre los tipos de vida social y nuestro control de espacio y el tiempo, internet nos posibilita la interacción con personas de cualquier parte del mundo a las que nunca vemos o conocemos, esta transmisión tecnológica ha “reorganizado” el espacio: podemos interactuar con cualquiera sin movernos de la silla. También está alterando nuestra experiencia del tiempo, porque las comunicaciones en la autopista electrónicas son prácticamente inmediatas [...] la comunicación instantánea se ha convertido en algo fundamental para el mundo social. Nuestra vida sería casi inimaginable sin ella. Estamos tan acostumbrados a encender la televisión y ver las noticias, a llamar por teléfono o enviar un mensaje electrónico a un amigo en otro país, que resulta difícil imaginarse cómo sería vivir sin contar con todo eso (Giddens, 2010:301).

Conocida también como la súper carretera de la información, el internet ha transformado no sólo nuestros hábitos comunicativos sino que también ha tenido una gran influencia en nuestra perspectiva de ver y entender el mundo.

3.2.3. EL MEDIO COMO MENSAJE

Una buena parte de la interacción comunicativa entre los individuos todavía se da cara a cara, sin embargo, las personas están expuestas a todo tipo de mensajes donde quiera que se encuentren, de esta manera, la humanidad está inmersa en una amplia red de mensajes de todo tipo, este fenómeno se ha logrado por la apabullante presencia de los medios masivos de comunicación, cuyos representantes más familiares son el radio, el cine y la televisión, que a la vez han cedido paso o se han fusionado para el posicionamiento del internet. Al respecto, Marshall McLuhan argumenta que el medio influye en la forma en la que es percibido el mensaje de tal manera que el medio pasa a formar parte del mensaje:

El medio es el mensaje esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introducen en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva [...] El medio es el mensaje porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos (McLuhan, 2007:29-30).

Como podemos ver, el medio y el mensaje conforman una dupla que median la interacción humana, en la que finalmente el contenido del mensaje no es tan importante como el impacto que tiene el medio en la sociedad debido a las connotaciones culturales, políticas, económicas y tecnológicas, lo cual reflejan el contexto cultural de una sociedad.

Es oportuno señalar que “el último enfoque del estudio de los medios considera no solamente el “contenido”, sino el medio y la matriz culturales en los que opera dicho medio [...] los productos de la ciencia moderna no son en sí buenos o malos; es la manera en que se emplean lo que determina su valor” (McLuhan, 2007:32).

3.2.4. LENGUAJE

- Es la facultad que tiene el ser humano para comunicarse con sus semejantes por medio de un sistema de signos lingüísticos, entre los que se establecen relaciones particulares [...] es el instrumento fundamental que tienen los seres humanos para planear sus acciones, y es, a la vez, el medio por el que se expresa la percepción, la memoria, el razonamiento, la imaginación y todos los elementos que contribuyen a la realización de las tareas mentales (Chávez, 2006:2).

Uno de los enfoques sobre la violencia se centra en el estudio del lenguaje. Es importante analizar el lenguaje ya que es el canal que nos permite comunicarnos y darle vida y sentido a la realidad. A través del lenguaje “transmitimos información de sentimientos y pensamientos con palabras y frases creadas por las personas” (Benveniste, 1984: 33).

3.2.5. LENGUAJE SEXISTA

Consiste en un tipo de violencia verbal que es muy común en nuestros días y que se puede hallar en distintos contextos geográficos, ya que se da en todas las edades, estratos sociales y niveles culturales, en este sentido, particularmente en el idioma español, existe un gran sesgo al utilizar las palabras puesto que algunas palabras denostan y agreden a la mujer, he aquí algunos ejemplos de uso:

PALABRA		CONNOTACIÓN
GÉNERO MASCULINO	GÉNERO FEMENINO	
Zorro	Zorra	Las palabras de género masculino tienen una carga de dignidad (gobernante, mancebo), en contraste, las palabras utilizadas de género femenino tienen una carga peyorativa (fulana, verdulera, zorra).
Gobernante	Gobernanta	
Mancebo	Manceba	
Fulano	Fulana	
Verdulero	Verdulera	

FUENTE: Elaboración propia a partir de los conceptos del INMUJERES, 2007.

3.2.6. VIOLENCIA VERBAL

Respecto a este concepto es importante destacar que, dentro del amplio espectro que abarca la definición de violencia, también existe lo que se clasifica como violencia verbal, donde el lenguaje adquiere una trascendencia muy importante. Nelly Furman (1978) citada por Elaine Showalter argumenta que “es por medio del lenguaje que definimos y categorizamos áreas de diferencia y semejanza, las cuales, a su vez, nos permiten comprender el mundo que nos rodea” (Showalter, 1999:90). Razón por la cual es de vital importancia entender que:

El lenguaje transmite y retransmite los modelos genéricos y lo relacionado con inequidad y discriminación hacia las mujeres, a partir no sólo del habla cotidiana, el léxico, la morfología o la sintáctica, sino también de narrativas culturales como los refranes, la música popular y los chistes donde se crean y recrean prejuicios y desvalorización de forma directa con una palabra ofensiva. (Fernández, 2012: 35).

Como se puede observar, para la autora es importante que “nos demos cuenta de cómo utilizamos el lenguaje, cómo somos utilizados y utilizadas por éste y cómo co-construimos la vida y la sociedad como humanidad por medio de las palabras, las oraciones, los mensajes y los discursos” (Fernández, 2012:37). Es evidente que “el lenguaje es tanto reflejo de la mente humana como canal de transmisión de pensamientos y emociones que representa un modo de hacer tangibles las acciones” (Fernández, 2012:43).

La violencia verbal pertenece a la categoría de violencia psicológica que se define como “un maltrato psíquico que se da mediante la intimidación, denigración y humillación constantes” (LGAMVLV, 2008:12).

Al utilizar el lenguaje realizamos diferentes acciones: hacemos promesas, damos palabras de aliento o amor, pero también gritamos, amenazamos, insultamos, discriminamos y causamos diferentes sentimientos a nuestros interlocutores, pues si usamos la palabra con violencia generamos situaciones de peligro o agresión hacia quien nos dirigimos. Al hablar de los ataques verbales, un insulto puede ser una manifestación de la agresión verbal. Esos actos pasan, muchas veces, desapercibidos, esto se debe a que, al estar más encubiertos, se prestan a varias interpretaciones.

El lenguaje, mal empleado, puede ser vehículo de la violencia y la música sólo es uno de los muchos espacios donde se encubre este tipo de violencia. Un alto índice del discurso de la canción popular evidencia en su composición este tipo de lenguaje violento donde la mujer es atacada con mensajes de un alto contenido misógino, un ejemplo de ello

lo podemos ver en el siguiente fragmento: “Bájale 2, 3 rayitas/ no te creas tan importante/ porque hace bastante tiempo/ te mande chingar tu madre”...,¹¹ como podemos observar, en este tipo de canciones las agresiones verbales son bastante explícitas, los medios masivos al difundir este tipo de programación musical ayudan a perpetuar la ideología machista que subyace en este tipo de mensajes.

3.2.7. CONCEPTO DE CANCIÓN

El ingenio humano ha permitido utilizar el lenguaje con diferentes motivos, uno de esos tantos motivos es el lúdico, a través del juego de palabras los artistas crean una amplia gama de obras que van desde poemas, cuentos, novelas, relatos, etcétera; pero existe una composición que, aunque pequeña, abarca una gran importancia dentro de la tradición lírica, me refiero a la canción. El *Diccionario de la lengua española* (2001) define la canción como una “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”, como ya he señalado con antelación, hay una gran variedad tanto en el uso de la música como en las temáticas de las que están compuestas las canciones, sin embargo existe una categoría denominada canción amorosa:

La canción de amor como lenguaje legítimo de lo amoroso, “naturaliza” las formas dominantes del comportamiento que instituye, ocultando su carácter histórico [...] como parte del código del ritual amoroso, es una institución legítima y como tal se caracteriza por ser una costumbre que aun siendo dominante no se reconoce como tal de manera explícita, sino que se impone y es reconocida por todos tácitamente (Bourdieu, 1990: 132-133).

3.3. ÁMBITO SOCIOLÓGICO Y CULTURAL

3.3.1. CONCEPTO DE SOCIEDAD

Desde tiempos inmemorables, la humanidad se ha organizado para tener una estabilidad en diferentes aspectos de su vida diaria, a este tipo de organización se le denomina sociedad. Según el diccionario de la RAE (2001) “la sociedad es el conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes”; otra definición que se da del término afirma que “es un sistema de relaciones sociales estructuradas que reúne a las personas en función de una cultura compartida (Giddens, 2010: 1156). La importancia del concepto radica en que el ser humano “es un ser social, está inmerso en la sociedad desde que nace hasta que

¹¹ *Mejor soltero*, Autor: Daniel Lucero, Intérprete: *Los buitres de Culiacán*, CD. *Territorio buitre*, Productora: Sony Music Entertainment, 2014.

muere. En la medida en que nos vamos acostumbrando a emplear la perspectiva sociológica, estamos en condiciones de mirarnos a nosotros mismos y a la sociedad de forma diferente” (Giddens, 2010: 1156).

3.3.2 CONCEPTO DE CULTURA

Cuando intentamos acercarnos al término de cultura resulta, en primera instancia, un tanto difícil; desde el rastreo histórico del concepto, —que nos remite al debate sostenido entre los franceses, ingleses y alemanes a inicios del siglo XIX por la apropiación y definición del concepto—, hasta la polisemia que en la actualidad posee la palabra hacen un poco áspero el camino para el investigador. Sin embargo, el sentido relevante que adquiere el término radica en que “lo seres humanos son únicos en todas la criaturas del reino animal por su capacidad para crear y sustentar cultura. Cada sociedad de hombres posee su propia cultura distintiva, de tal modo que los miembros de una sociedad compartan de modo diferente en algunos aspectos importantes que los miembros de cualquier otra sociedad” (Adamson, 1975:231). En este sentido, la cultura “es la suma total integrada de rasgos de conducta aprendida que son manifestados y compartidos por los miembros de una sociedad [...] la cultura es, por tanto, un resultado total de la invención social, ya que se trasmite por precepto a cada generación” (Adamson, 1975:231).

Como podemos apreciar, la humanidad está imbuida en esta red de significaciones que es la cultura puesto que “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2005:8), visto desde otra perspectiva, “en el seno de la naturaleza el hombre ha creado un mundo aparte, compuesto por ese conjunto de prácticas, instituciones, ritos, ideas, y cosas que llamamos cultura” (Paz, 2006:217)

Para fines de esta investigación, “hablar de cultura es hablar también de comunicación, de la comunicación en su dimensión interactiva, dialógica que posiciona a los sujetos “hablantes” (actores) como bisagras articuladoras del imaginario simbólico” (Romeu, 2006:106).

3.3.3 CONCEPTO DE IMAGINARIO SOCIAL

Un concepto clave para entender el impacto de la comunicación en la sociedad es el concepto de imaginario social, debido a que los medios de comunicación forman parte de la construcción de la realidad, las sociedades son condicionadas a través de las ideas que se difunden pues los medios fungen como voceros principales de las instituciones oficiales, esto determina la estancia de los individuos en sociedad donde “las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos, crean así una representación del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en este mundo” (Castoriadis, 1997:9). Es decir,

Lo imaginario no solamente se refiere a lo puramente estructural, a representaciones inamovibles en las sociedades sino que, antes bien, se trata de una capacidad creativa relacionada con la imaginación, la cual devela la potencia creativa del ser humano, pues un imaginario es un conjunto real y complejo de imágenes (de lo que somos y queremos) que aparecen para provocar sentidos diversos, sentidos que acaecen, se instituyen y abren mundo (Agudelo, 2011:1).

Como se puede constatar, el imaginario se funda en la mente y condiciona el actuar de los individuos construyendo una red simbólica que orienta la acción de sus miembros y determina su manera de pensar debido a que “los medios tecnológicos cambian las maneras de relacionarse con el mundo, cambian la sensibilidad e instauran imaginarios” (Agudelo, 2011:4). Por lo tanto los imaginarios ocupan un papel determinante en la relación entre el individuo y la sociedad puesto que le dan orientación y seguridad, con respecto a las instituciones, los imaginarios son instrumentos de legitimación de poder y por ello son fundamentales para la construcción del Estado.

3.3.4 CONCEPTO DE IDEOLOGÍA

El término de ideología es definido por Van Dijk como un concepto pluralizado ya que a decir del autor:

Las ideologías son marcos básicos de cognición social, son compartidas por miembros de grupos sociales, están constituidas por selecciones de valores socioculturales relevantes y se organizan mediante esquemas ideológicos que representan la autodefinición de un grupo. Además de su función social de sostener los intereses de los grupos, las ideologías tienen la función cognitiva de organizar las representaciones (actitudes, conocimientos) sociales del grupo, y así monitorizar indirectamente las prácticas sociales grupales y por lo tanto también el texto y el habla de sus miembros (Van Dijk, 2008:208).

El papel del discurso juega un papel muy importante a la hora de expresar la ideología puesto que “una de las prácticas sociales más importantes condicionadas por las ideologías es el uso del lenguaje y del discurso, uso que, simultáneamente, influye en la forma de adquirir, aprender o modificar las ideologías (Van Dijk, 2003:17).

RECAPITULACIÓN

En este capítulo se presentó el marco teórico conceptual que dará sustento al análisis de esta investigación, a través de la revisión de estos conceptos se pudo inferir lo siguiente: dentro del marco de los estudios de género se dio cuenta del interés por parte de diferentes analistas por estudiar las condiciones en las que han vivido las mujeres, la principal categoría que ha guiado las investigaciones ha sido la de *género*, este término da cuenta de la desigualdad entre hombres y mujeres a partir de la diferencia sexual, aunado a ello la construcción femenina está determinada por el deber ser femenino y los roles sociales que establecen la identidad de lo que son o deben ser las mujeres, por tal motivo los estereotipos sexuales juegan un papel predominante en la educación e identidad tanto de hombres como de mujeres.

Otro eje evidenciado dentro de este apartado corresponde a la violencia ejercida contra las mujeres para ello se enunciaron las diferentes categorías en las que se tipifica este delito cuya máxima manifestación de agresividad es el feminicidio. Otros dos conceptos que fueron de utilidad fueron la *misoginia* y el *sexismo*, el primero define el odio irracional hacia las mujeres por el simple hecho de serlo, mientras que el segundo evidencia cómo se mantiene a las mujeres en una situación de inferioridad, subordinación y explotación por parte de las estructuras patriarcales.

En el ámbito de la comunicación se evidenció que la comunicación entre los seres humanos es un intercambio de información que está mediado por el lenguaje como transmisor de las ideas. La comunicación mediática está regulada por los medios masivos de comunicación que están presentes en todos los ámbitos de la vida humana en las sociedades modernas, su influencia es tal que el medio ha llegado a ser parte del mismo mensaje.

Otro rubro que se trató en este apartado corresponde a la comunicación interpersonal en la que el intercambio de información recae en el uso del lenguaje, el lenguaje sexista evidencia cómo la connotación del lenguaje ejerce una acción peyorativa que descalifica a las mujeres. La violencia verbal demostró la manera en la que se transmite

y retransmite los modelos genéricos y lo relacionado con inequidad y discriminación hacia las mujeres. Finalmente, el concepto de canción nos ayudó a entender cuál es el contenido de la canción amorosa.

Por último, en lo que respecta al ámbito sociológico y cultural, la categoría de *sociedad* resulto de utilidad para entender cómo vive y se organizan la humanidad, respecto al concepto de *cultura* se destaca la capacidad de los seres humanos para crear cultura de tal modo que se vive inmerso dentro de este entramado de significaciones. El concepto de *imaginario social* ayudó a entender cómo se establece la ideología en una sociedad que favorece la selección de valores socioculturales relevantes organizados mediante esquemas ideológicos que representan la identidad de un grupo.

CAPÍTULO 4

APARTADO METODOLÓGICO

En este capítulo se presenta la propuesta metodológica utilizada en esta investigación cuyo objetivo es evidenciar la forma en la que el discurso de la canción popular mexicana contribuye a construir una imagen denigrada de las mujeres. La elaboración de esta investigación estuvo enmarcada desde un enfoque cualitativo a través del análisis del discurso.

4.1. DEFINICIÓN DEL MÉTODO.

4.1.1. LA METODOLOGÍA CUALITATIVA

Dado que el objetivo principal de esta investigación es ver cómo está representada la imagen de la figura femenina en el discurso de la música popular mexicana resulta oportuno hacer uso de la metodología cualitativa cuyo enfoque radica en: “un conjunto de prácticas interpretativas que hacen el mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos” (Hernández *et al*, 2006:9), en otras palabras, “se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor y Bogdan, 1987:20). Continuando con Hernández:

El enfoque cualitativo puede definirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen el mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es naturalista (porque estudia a los objetos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en términos de los significados que las personas otorguen) (Hernández *et al*, 2006:9).

Además de lo anterior, de los diez puntos que resumen Taylor y Bogdan¹² acerca de lo qué es la investigación cualitativa destaco dos: el punto número 7, donde dice que “los

¹² Los puntos que destacan Taylor y Bogdan (1987) sobre la metodología cualitativa son diez: 1. La investigación cualitativa es inductiva. 2. En la metodología cualitativa el investigador ve el escenario y a las personas desde una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. 3. Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de su estudio. 4. Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas. 5. El investigador cualitativo suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones. 6. Para el investigador cualitativo,

métodos cualitativos son humanistas” ya que “aprendemos sobre los conceptos tales como belleza, dolor, fe, sufrimiento, frustración y amor” (Taylor y Bogdan, 1987:21), el segundo punto que me interesa destacar es el número 9, donde se señala que “para el investigador cualitativo, todos los escenarios y personas son dignos de estudio, ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial para ser estudiado” (Taylor y Bogdan, 1987:22).

4.2 DEFINICIÓN DE TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN.

4.2.1. EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

Desde hace ya varias décadas el interés por el discurso y su estudio ha cautivado la atención de los investigadores y las investigadoras esto se debe, principalmente, a que “el análisis del discurso es un campo de estudio muy complejo y necesariamente multidisciplinar. Surge históricamente de varios frentes, especialmente en el seno de la lingüística, cuando se desea seguir avanzando en la comprensión del lenguaje” (Manzano, 2005:2).

El enfoque para su estudio se centra en la importancia del uso del lenguaje en la sociedad ya que:

El lenguaje no es un simple vehículo para expresar nuestras ideas, ni un simple ropaje para vestir nuestro pensamiento cuando lo manifestamos públicamente, sino que es, propiamente, la condición misma de nuestro pensamiento, y que para entender este último, debemos centrarnos sobre las características del lenguaje en lugar de contemplar el supuesto mundo interior de nuestras ideas. Nuestro conocimiento del mundo no radica en las ideas que de él nos hacemos, sino que anida en los enunciados que el lenguaje nos permite construir para representar el mundo (Ibáñez, 2014:19).

El centro de las investigaciones respecto al uso del lenguaje tuvo una mayor relevancia a partir de la importancia que tuvo el denominado giro lingüístico:

El giro lingüístico ha contribuido a dibujar nuevas concepciones acerca de la naturaleza del conocimiento, tanto de sentido común como científico, a propiciar nuevas maneras de significar lo que conviene entender por el término realidad, tanto social o cultural como natural o física, y a diseñar nuevas modalidades de investigación proporcionando otro trasfondo teórico y otros enfoques metodológicos. Pero, sobre todo, el giro lingüístico ha modificado la propia concepción de la naturaleza del lenguaje (Íñiguez, 2014:11).

todas las perspectivas son valiosas. 7. Los métodos cualitativos son humanistas. 8. Los investigadores cualitativos dan énfasis a la validez en su investigación. 9. Para el investigador cualitativo, todos los escenarios y personas son dignos de estudio. 10. La investigación cualitativa es un arte (Taylor y Bogdan, 1987: 20-23).

Con la mira puesta en los estudios sobre el lenguaje y el giro lingüístico, se reinició una nueva etapa para lo que se denomina Análisis del Discurso:

El Análisis del Discurso es una etiqueta común para definir una gran cantidad de métodos empíricos que son utilizables y utilizados para el estudio de una gran variedad de temas, que, sólo a título de ejemplo, podemos decir que van desde el estudio de las interacciones cotidianas cara a cara, hasta procesos como la memoria, el pensamiento y las emociones e, incluso, problemas sociales como la exclusión social, la diferenciación de género o el racismo [...] lo que hoy en día puede destacarse del Análisis del Discurso no es su entidad como un método, sino su calidad de perspectiva desde la cual poder analizar los procesos sociales (Íñiguez, 2014:33).

De los distintos enfoques que se dan para definir el discurso destaco tres, con el fin de tener una óptica más amplia respecto a lo que se considera como Análisis del Discurso:

- a) La aproximación formalista que ve al discurso como fuente de sí mismo, sea que se trate de frases o enunciados, o bien relatos o macro-estructuras. Para comprender el texto hay que ir al marco interpretativo del mismo y en tal aproximación el estudio se puede acentuar meramente en lo sintáctico o en lo narrativo, en cuanto construcción del relato. Esta perspectiva incluye una mirada del discurso como unidad lingüística de dimensión superior a la oración un mensaje globalmente, un enunciado (Karam, 2005:2).
- b) La aproximación enunciativa considera al discurso como parte de un modelo de comunicación. Desde esta óptica el discurso se define como una determinada circunstancia de lugar y de tiempo en que un determinado sujeto de enunciación organiza su lenguaje en función de un determinado destinatario. Benveniste y Jakobson buscan desentrañar cómo se inscribe el sujeto hablante en los enunciados que emite; es decir, cómo el enunciadador aparece en el enunciado; cómo el usuario de la lengua se apropia de ella, se vincula a ella de una manera específica y deja constancia por medio de índices específicos (Karam, 2002:2).
- c) La perspectiva materialista del discurso de Pecheux y Robin, entiende al discurso como una práctica social vinculada a sus condiciones sociales de producción, y a su marco de producción institucional, ideológica cultural e histórico-coyuntural. Pecheux piensa que el sujeto-emitente no está en el origen del significado del discurso sino que está determinado por las posiciones ideológicas puestas en juego en los procesos sociales en los que se producen las palabras (Karam, 2005:2-3).

Como podemos apreciar, el autor evidencia tres perspectivas de análisis discursivo las cuales, a través del tiempo, sientan las bases teóricas para los investigadores, sin embargo, no son los únicos; Julieta Haidar en su artículo “Análisis del discurso” (1998) pone de manifiesto que existen más de diez modelos o tendencias en lo que se refiere al análisis discursivo, la intención de la autora fue “presentar los principales aspectos teórico-metodológicos y analíticos del análisis del discurso” (Haidar, 1998:117), el interés de los investigadores ha sido presentar un aspecto general de escuelas, modelos y teorías para que los aquellos no iniciados en esta disciplina tuvieran diferentes opciones a la hora de realizar

sus investigaciones, y es que en décadas recientes ha habido un gran auge en la investigación social cuya principal herramienta y técnica de investigación es el análisis del discurso, algo que Ibáñez (2014) ratifica de manera puntual:

El renovado interés por el análisis de los procedimientos retóricos en los que se apoyan las diversas producciones discursivas, incluido el discurso científico, ha permitido evidenciar no sólo las estrategias argumentativas propias de los diversos tipos de discursos, sino también los efectos de poder que anidan en el entramado discursivo, así como los artificios retóricos que se utilizan para crear diversas realidades (Ibáñez, 2014:24).

Grande es el abanico de posibilidades del que se puede echar mano a la hora de acercarse al análisis discursivo, que a veces figura como un entramado bastante complicado dado que, como es evidente, el análisis del discurso está presente en muchas disciplinas pues lo que la gente habla, lo que graba, lo que escribe o todo aquello de lo que se tenga constancia respecto a materia discursiva se convierte en objeto de investigación, lo cual convierte al análisis del discurso en:

Un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra —oral y escrita— forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan. Se puede aplicar —y se está aplicando— a ámbitos como la sanidad, la divulgación del saber, la administración de la justicia, los medios de comunicación de masas, las relaciones laborales, la publicidad, la traducción, la enseñanza, es decir, allá donde se dan relaciones interpersonales a través del uso de la palabra (Casamiglia y Tusón, 1999:26).

Siguiendo con Casamiglia y Tusón, quienes afirman que: “hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso de lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social (Casamiglia y Tusón, 1999:15). Sin embargo, no es sino hasta que el registro hablado se pone por escrito cuando se puede hablar más concretamente de qué es un discurso, puesto que “al modo escrito se le otorga más valor y prestigio por ser éste el vehículo de la expresión política, jurídica y administrativa (instancias reguladoras de la vida social), de la expresión cultural (literatura, ciencia, técnica) y de la comunicación periodística (Casamiglia y Tusón, 1999:73).

Podemos constatar, por la cita anterior, que es el discurso quien le da estructura y sentido a la sociedad sin dejar de lado la importancia del lenguaje hablado porque “además

de las múltiples funciones que tiene el habla en la vida más privada o íntima, desde los inicios de la vida social, esta modalidad ha ocupado también un lugar muy importante en la vida pública, institucional y religiosa: la política la jurisprudencia, los oficios religiosos o la enseñanza formal (Casamiglia y Tusón, 1999:29).

Por lo que se refiera a la tradición en análisis del discurso es importante destacar las aportaciones que hace Teun A. Van Dijk, este autor sostiene que el discurso es “cualquier forma de uso del lenguaje manifestada en textos (escritos) o interacciones (habladas) en un sentido semiótico amplio [...] este concepto de discurso puede incluir combinaciones de sonidos en muchos discursos híbridos multimedia, por ejemplo, en las películas, la televisión, celulares, internet y otros canales y medios de comunicación” (Van Dijk, 2012: 179).

Algo que también destaca Van Dijk al momento de hacer el análisis discursivo es la importancia de considerar el contexto, puesto que “el discurso expresa o manifiesta el contexto si los contextos, en un sentido social o cognitivo, se describen como algo que “subyace” al discurso y si las características del contexto se consideran como parte del significado o interpretación del discurso (Van Dijk, 2012: 198); dicho de otra manera, “cuando hacemos análisis del discurso como análisis social, exploramos estructuras sumamente complejas de organización, control y poder de las cuales los textos y las conversaciones públicas pueden ser sólo una de las muchas otras prácticas sociales que deben someterse a escrutinio (Van Dijk, 2009: 35).

Otra cuestión que le interesa a Van Dijk es el factor del poder, pues de acuerdo con el autor:

El poder no se manifiesta sólo “en” o “mediante” el discurso; también tiene una importante fuerza de organización de la sociedad “detrás” del discurso [...] El poder se ejerce y se expresa directamente en virtud del acceso diferencial a los diversos géneros, contenidos y estilos del discurso. Este control puede analizarse más sistemáticamente atendiendo a las formas de (re)producción del discurso, a saber, las formas de la producción material, la articulación, la distribución, y la influencia (Van Dijk, 2009:65).

4.3. SELECCIÓN DE LA MUESTRA / JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Seleccionar el corpus para el análisis de esta investigación no fue una labor sencilla, debido a la gran bastedad de géneros de los que está formada la música popular mexicana,

comenzando por los géneros, que de acuerdo con Kuri-Aldana y Mendoza (1987) son más de treinta. Parto de la afirmación de Hernández Sampieri *et al* quienes afirman que:

En los estudios cualitativos el tamaño de la muestra no es importante desde una perspectiva probabilística, pues el interés del investigador no es generalizar los resultados de su estudio en una población más amplia. Lo que se busca en la investigación cualitativa es profundidad. Por lo tanto, se pretende calidad en la muestra más que cantidad (Hernández *et al*, 2006:562).

Por ello recurrí al *Cancionero popular Mexicano* de Mario Kuri-Aldana y Vicente T. Mendoza (1987) y al libro *Historia de la música popular mexicana* de Yolanda Moreno Rivas (1989), en ambas obras, los autores argumentan que los tres géneros más representativos de lo popular en el devenir histórico de la música mexicana fueron “el género campirano, el género romántico y el género regional” (Moreno, 1989:71). Estos tres estilos musicales son lo que ahora conocemos como la música ranchera, el bolero y la música norteña, que años más tarde devino en lo que actualmente conocemos como *Regional mexicano*, cuyo género más posicionado es, sin lugar a dudas, la música de banda.

En las dos obras antes mencionadas, también, se pone de manifiesto que cuando se trataba de representar la música popular en ferias o muestras internacionales de música estos tres géneros, es decir, bolero, ranchera y el regional mexicano eran la carta fuerte de presentación de lo mexicano en un contexto internacional. Es por ello que durante muchos años la música popular de México quedó reducida a estos tres géneros, entiéndase aquí por popular lo señalado por Jar Reuter:

Quando se habla de música popular se parte del supuesto de que al lado de una música “culta”, académica, “obra de compositores profesionales”, existe una música creada y cultivada por toda una comunidad no profesionalmente dedicada a este arte, y de que esta música es “la música del pueblo”. Sin embargo, es imperativo aclarar que la influencia del concepto anglosajón “popular” (pop) se refiere a la popularidad alcanzada a través de los medios de comunicación masiva (Reuter, 1983:15).

De esta manera, el corpus de análisis quedó conformado únicamente por 16 canciones de estos tres géneros: bolero, ranchera, y banda con base en tres ejes principales:

1. Por la importancia del cantante o autor de las canciones seleccionadas.
2. Por el impacto mediático, es decir su nivel de popularidad que en su momento tuvieron las canciones seleccionadas.
3. Por el número de reproducciones de las canciones de banda en Youtube.

La siguiente tabla muestra el corpus definitivo:

Tabla. 3. Corpus de canciones

CANCIÓN	GÉNERO	AUTOR	INTÉRPRETE	AÑO
01. Bala perdida.	Ranchera	Tomás Méndez Sosa.	Francisco, “El Charro Avitia”.	1959
02. La media vuelta.	Ranchera	José Alfredo Jiménez.	José Alfredo Jiménez.	1962
03. La puntada.	Ranchera	Antonio Escobar.	Antonio Aguilar.	1967
04. Señora de tal.	Ranchera	Roberto Cantoral.	Vicente Fernández.	1978
05. La farsante.	Ranchera	Alberto Aguilera Valadez.	Juan Gabriel.	1983
06. Aventurera.	Bolero	Agustín Lara.	Agustín Lara.	1930
07. Perdida.	Bolero	Chucho Navarro.	Los Panchos.	1942
08. Amor de la calle.	Bolero	Fernando Z Maldonado.	Fernando Fernández.	1945
09. Cabaretera.	Bolero	Félix Manuel Rodríguez Capó.	Fernando Fernández.	1948
10. Hipócrita.	Bolero	Carlos Crespo.	Fernando Fernández.	1949
11. La eché en un carrito.	Banda	Alfonso Villagómez y Homero Guerrero, Jr.	Cadetes de Linares.	1985
12. La cabrona.	Banda	D.A.R.	Banda Jerez.	2000
13. La baraja.	Banda	D.A.R.	Banda Jerez.	2004
14. Humíllate.	Banda	Mario Alberto Zapata.	Grupo Pesado.	2006
15. Y ahora resulta.	Banda	Alma Rosario.	Voz de Mando.	2013
16. Ni las moscas se te paran.	Banda	Horacio Palencia y José Alberto Inzunza.	Banda MS.	2014

Quiero mencionar que el corpus anterior fue elegido, aparte de las razones ya expuestas con antelación, porque estas canciones todavía se siguen transmitiendo en la radio; en el caso del bolero por la estación *El Fonógrafo*, 690 de A.M.; en lo que respecta a la música ranchera aún se puede escuchar a través de las diferentes estaciones del IMER, en especial en la *XEB, La B Grande de México*, 1220 de A.M, también todas estas canciones se encuentran disponibles en plataformas de internet de descarga musical como iTunes o Spotify por mencionar sólo algunas. También es representativo de las celebraciones mexicanas entonar canciones rancheras acompañadas de mariachi, en especial el 16 de

septiembre cuando se festeja la fiesta de Independencia, y no sólo ello sino que en diversas celebraciones de tipo familiar, social o en lugares donde se consume alcohol como bares y cantinas, la música ranchera tiene una alta demanda pues su letra está sazonada con un ingrediente indispensable: el despecho; por si fuera poco, en la actualidad, a pesar de la decadencia de la industria discográfica en México se siguen vendiendo compilaciones de este tipo de música, ya sea por la popularidad del artista o bien por lo posicionado que esté el género musical, en dichas producciones se pretende vender una compilación de los mejores éxitos, un ejemplo de ello es el *Catálogo musical de Orfeón*.

Lo anterior permite ver que aunque en el caso del bolero y la música ranchera permanecen todavía vigentes, la música de banda es el género más escuchado en todo el país, “es notable que el mercado mexicano, si bien tiene un interés muy especial por los servicios de medios en demanda, los contenidos que mayormente consume son domésticos, es decir, son producciones propias del país. Así, la música regional o de banda resulta la más escuchada en los servicios de música” (Vázquez, 2014:1).

4.4. DISEÑO DE INSTRUMENTOS PARA LA PRODUCCIÓN DE LA INFORMACIÓN

4.4.1. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Para realizar las categorías de análisis parto de la afirmación siguiente:

En lo que se refiere a los aspectos más concretos del estudio discursivo, es evidente que para abordarlo es necesario establecer unidades que permitan ordenar el análisis. La unidad básica es el *enunciado* entendido como el producto concreto y tangible de un proceso de *enunciación* realizado por un *Enunciador* y destinado a un *Enunciatario* (Casamiglia y Tusón, 1999:17).

Para llevar a cabo el análisis, tomaré como enunciado las líneas del texto musical, las cuales estarán fragmentadas y ordenadas en categorías y subcategorías correspondientes, de esta manera, las categorías para el análisis del discurso serán las siguientes:

- 1. Estereotipos femeninos:** son la adjudicación sociocultural de ciertas características diferenciales construidas a partir del sexo, actitudes y valores histórica y socialmente construidos. Un conjunto de características físicas y psicológicas. En el caso del género femenino suelen reducir la autoestima personal y valorización social y pública, además de ser una suerte de etiquetas de cómo se debe de ser

(Fernández Poncela, 2011:318). También se definen como “una idea preconcebida que define las características de cada sexo. En general, reflejan las creencias populares de las actividades, los roles, rasgos y atributos que caracterizan y distinguen a las mujeres de los hombres” (INMUJERES, 2008:22).

2. **Lenguaje violento:** es la capacidad para producir el efecto de colocar al sujeto en una posición subordinada, se manifiesta mediante insultos y amenazas (Plaza, 2007:6).
3. **Frases misóginas:** son expresiones que manifiestan “una actitud de odio o desprecio a las mujeres por el sólo hecho de ser mujeres” (Diccionario de Género, 2010:14).
4. **Cosificación femenina:** Significa considerar como una cosa o un objeto, algo que no lo es, en este caso, cosificar a la mujer es hacer uso de ella o de su imagen para fines que no la dignifican como ser humano (Rojas, 2004).

4.4.2. MATRIZ DE ANÁLISIS.

Tabla 5. Hoja de codificación.

1. Título de la canción: 2. Autor: 3. Intérprete: 4. Año: 5. Género:		
6. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
6.1. Estereotipos femeninos.	6.1.1. Mujer infiel.	
	6.1.2. Mujer interesada.	
	6.1.3. Mujer de la calle.	
6.2 Lenguaje violento.	6.2.1. Apodos / sobrenombres.	
	6.2.2. Insultos (groserías).	
	6.2.3. Amenazas.	
6.3 Frases misóginas.	6.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	6.3.2. Que enfatizan la inferioridad femenina.	
6.4 Cosificación femenina.	6.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	

Fuente: Elaboración propia.

4.5. DISEÑO DE ESTRATEGIA METODOLÓGICA (FASES QUE ABARCA LA INVESTIGACIÓN)

4.5.1. PROTOCOLOS DE APLICACIÓN DE LA TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

Considerando que la letra de las canciones seleccionadas son textos se pueden analizar bajo la óptica del análisis del discurso.

4.5.2 PASOS A SEGUIR PARA REALIZAR EL ANÁLISIS DISCURSIVO

- a) Identificar la temática de las canciones.
- b) Señalar las acciones que se narran al interior del discurso musical por medio de las siguientes preguntas guía: ¿cuál es el tipo de relación que existe entre el sujeto enunciador y la mujer?, ¿qué se dice de la mujer?, ¿cuál es la construcción discursiva de su cuerpo en estas canciones? ¿de qué manera se le interpela o se le habla?, ¿qué palabras se utilizan para identificarla?, ¿qué estereotipos están presentes en estas canciones?

4.5.3. FORMA DE PROCEDER PARA LA REALIZACIÓN DEL ANÁLISIS DISCURSIVO

- a) El texto base, es decir, el texto original de la canción se fragmenta en enunciados.
- b) Después, se transcriben estos enunciados para ubicarlos en las diferentes categorías y subcategorías de análisis correspondiente.
- c) Una vez que el texto discursivo ha sido fragmentado por categorías y subcategorías se procede a su análisis interpretativo.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

En este capítulo se realiza el análisis e interpretación de 16 canciones de tres géneros de la música popular mexicana. Mediante la técnica del análisis del discurso, ya antes enunciada, se describe y analiza el discurso registrado en la letra de las canciones para evidenciar cómo está representada la figura femenina.

5.1. TRATAMIENTO DEL TEXTO LÍRICO-DISCURSIVO

Para realizar el análisis discursivo tomé en cuenta la siguiente afirmación “todo discurso está estructurado por una superposición de planos horizontales y paralelos que son lingüísticos, que se presuponen recíprocamente y cuya consideración resulta imprescindible para proceder al análisis” (Beristáin, 2004:69), de esta manera, se realizó una lectura exhaustiva de las canciones con base en cuatro categorías específicas: los estereotipos femeninos, el lenguaje violento, las frases misóginas y la cosificación femenina. En un primer instante, se seleccionaron aquellas frases que ejemplifican mejor los criterios de categorización; después, una vez ya desfragmentado el texto en la matriz de análisis correspondiente, se identificaron aquellos fragmentos que fueron la base del análisis para el análisis e interpretación.

Para darle un orden estructural a este apartado, realicé el análisis por género musical, es decir, las canciones serán analizadas de acuerdo al género musical al que pertenecen: ranchera, bolero y música de banda (regional mexicano) y en orden cronológico; además, el análisis está estructurado conforme a la matriz de análisis, cuyas categorías de análisis se enuncian a continuación:

- a) Estereotipos femeninos.
- b) Lenguaje violento.
- c) Frases misóginas.
- d) Cosificación femenina.

Aunque las categorías y subcategorías permiten estructurar el análisis de manera ordenada, quiero destacar que las letras de las canciones pertenecen al ámbito de lo lírico, por lo tanto, existe una imbricada relación entre los sentimientos y las emociones tanto del autor como del intérprete, por tal motivo, el lenguaje del que se hace uso en los textos

musicales contiene una innegable carga polisémica, de ahí que algunas veces un mismo fragmento o frase de las canciones esté colocado en más de una subcategoría. De esta manera, se crea una triangulación entre el autor, el cantante y el receptor dando lugar a un juego de sentidos múltiples cuya finalidad es deconstruir la imagen de lo femenino a través de un lenguaje violento que se estructura por medio de un discurso que tergiversa el lenguaje desde el despecho para hablar de las mujeres.

5.2 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

5.2.1. CANCIÓN RANCHERA

La primera canción de este apartado se titula *Bala perdida* (1959) y es de la autoría de Tomás Méndez Sosa,¹³ cuya letra presento a continuación:

BALA PERDIDA

No es que no te quiera
Si ya no te sigo besando
(No es que no te quiera
Si ya no te sigo besando).

La cruz no pesa lo que calan
Son los filos
Cariño santo, cariño santo
Yo no te dejo
Ni aunque me griten
Ni aunque me griten
Que ya me estás
Que ya me estás
Que ya me estás acabando.

Las balas perdidas
Pegaron siempre en mi pecho
(Las balas perdidas
Pegaron siempre en mi pecho).

Pero tus besos me inyectaron
Nueva vida
Bala perdida, bala perdida

¹³ **Tomás Méndez Sosa** (25 de julio 1926 – 19 de junio 1995) nació en Fresnillo Zacatecas, fue un reconocido compositor de música ranchera, entre sus éxitos figuran *La luna dijo que no*, *Habana*, *Que me toquen golondrinas*, *Gorrioncillo pecho amarillo*, *Tres días*, *Puñalada trapera*, *El tren sin pasajeros*, *La rejas no matan*, *Huapango Torero* y *Cucurrucucú paloma*. Entre sus intérpretes más conocidos figuraron Pedro Infante, Javier Solís, Lola Beltrán, Amalia Mendoza, Lucha Villa y Miguel Aceves Mejía (Moreno, 1989:215-216).

Bien haya el mauser
Que te ha tronao
Que te ha tronao
Para acabar
Para acabar
Para acabar con mi vida

Cuatro despedidas
Las tengo para ti escritas
(Cuatro despedidas
Las tengo para ti escritas)

Que ahí te las dejo pa' que llores
Cuando te diga
Bala perdida, bala perdida
Que a mano estamos
Y ahí murió
Adiós, adiós
Adiós, adiós
Que tengas suerte en tu vida.

Si bien esta canción ha sido interpretada por diferentes cantantes a lo largo de los años, quien la popularizó fue el cantante mexicano Francisco, “El charro Avitia”.¹⁴ El texto lírico está compuesto por seis estrofas, aunque no tiene un estribillo fijo que se repita, la frase que aparece de manera constante es “bala perdida” (se repite 6 veces).

La primera categoría a analizar¹⁵ es la de *estereotipos femeninos*: con base en el texto de la canción podemos ver que la figura femenina que presenta el discurso lírico no cumple con el estereotipo de mujer honesta pues es una *bala perdida*. En el contexto de la oralidad mexicana, la expresión “bala perdida” tiene una connotación polisémica, una bala perdida es: “la que se dispara o hiere accidentalmente || ser una bala perdida: ser alguien disipado / parrandero” (Diccionario del Español de México, 2011:298). Se infiere que la ruptura amorosa proviene de un engaño, ya que el peso de la relación amorosa no es lo que le incomoda al sujeto masculino sino lo que se deriva de esta insatisfacción, es decir, la traición amorosa:

¹⁴ **Francisco el “Charro Avitia”** (1915-1995) , dejó “el flautín con que pastoreaba las cabras en Pilar de Conchos, Chihuahua”, para “templar el gaznate” y cantar, en lugar de los tangos del inicio de su carrera, éxitos rancheros como *Máquina 501*, *Veinte años*, *El muchacho alegre*, *Corrido de Santa Amalia*, *El bandolero*, *Los gavilanes*, *El dorado de Villa*, *Por una mujer casada*, *El general*, *Caballo alazán lucero*, *El Airoplano*, *La muerte*, *La Rafaelita*, *Bala Perdida*, *El águila negra* y *Los Gavilanes*, entre otros (Moreno, 1989:189).

¹⁵ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

Bien haya el mauser
Que te ha tronao
Que te ha tronao
Para acabar, para acabar,
Para acabar con mi vida

De la estrofa anterior se puede deducir lo siguiente: puesto que la mujer es una bala perdida, es lógico que la representación del amante sea representada por un revólver: “bien haya el máuser¹⁶ que te ha *tronao*”, la mujer, al ser infiel, acaba con la vida amorosa del sujeto. Es interesante ver el uso del verbo tronar, aunque no está conjugado conforme a lo gramaticalmente correcto, pues está escrito a la usanza nortea “tronao”, el uso nos remite a una de las muchas acepciones que nos da el diccionario, aquí es interesante mencionar una de ellas: “dicho de un hombre, tener relaciones con una mujer” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1518), lo cual evidencia una infidelidad de tipo sexual.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: en el texto de la canción la violencia verbal se manifiesta a través de apodos: “bala perdida”, que se reitera de manera constante en la canción (seis veces) y que como ya se mencionó también sirve como insulto; la expresión “cariño santo”, aunque se utiliza en un contexto del idilio amoroso, aquí sirve para “suavizar” lo deteriorado de la relación: “la cruz no pesa, lo que calan son los filos, cariño santo, cariño santo”, la palabra cruz hace referencia a “un peso, carga o trabajo” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:466). Este tipo de violencia ejercida hacia las mujeres se enmarca dentro de la tipología de violencia psicológica y emocional.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se evidencia por medio de frases que aluden a la inferioridad femenina: “bien haya el máuser que te ha *tronao*” y por el acto de hacer sufrir a la persona que alguna vez se amó: “ahí te dejó pa’ que llores”.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* y se nota con la tan reiterada frase “bala perdida” que reduce a la mujer a un objeto; en un sentido amplio, dentro de la oralidad mexicana cabe mencionar que la expresión “bala perdida” alude al sentido de que “una bala perdida le toca a cualquiera”, la cosificación se da desde el momento en que se compara a la mujer con una bala perdida, aunque el sujeto masculino

¹⁶ Máuser: de los hermanos M. von Mauser (1834-1882), y P. von Mauser, (1838-1914), armeros alemanes que lo inventaron, m. fusil de repetición (Diccionario de la Lengua Española, 2001:996).

intenta demostrar que tiene cierto afecto hacia la mujer, “no es que no te quiera, si yo no te sigo besando”, sus actos demuestran lo contrario.

En síntesis, la canción *Bala perdida* interpretada por el cantante Francisco, “El charro Avitia”, está enmarcada dentro del contexto de una despedida amorosa, que tiene como preámbulo la inconformidad amorosa:

No es que no te quiera,
si yo no te sigo besando

Ante este panorama, el texto recurre al símbolo emblemático de la cruz: “la cruz no pesa, lo que cala son los filos”, para demostrar su inconformidad; otro aspecto que aparece dentro del discurso lírico es la abnegación por parte del sujeto masculino: “yo no te dejo ni aunque me griten que ya me estás acabando”, no obstante, inmediatamente después, aparece la superioridad masculina: “las balas perdidas pegaron siempre en mi pecho,” que sirve para hacer la antítesis del discurso de la relación amorosa: “pero tus besos me inyectaron nueva vida, bala perdida”, es decir, aunque la mujer a la que está destinado el discurso musical sea una *bala perdida* sus besos sirven para inyectar vida.

Como en muchas de las canciones mexicanas, la canción cierra con una despedida, que en esta melodía se utiliza para terminar con la relación amorosa con la mujer que alguna vez se amó y finalizar la canción:

Cuatro despedidas las tengo para ti escritas
[...] que hay te las dejo pa’ que llores,
cuando te diga bala perdida, bala perdida,
que a mano estamos y que ahí murió,
adiós, adiós, que tengas suerte en la vida.

La despedida, que en esta canción se menciona que la han dejado de manera escrita, tiene como objetivo provocar el llanto de la mujer: “que hay te las dejo pa’ que llores”; a pesar del abandono y de la despedida que no se da cara a cara, el sujeto masculino utiliza la expresión “que a mano estamos”, es decir, “estar en condiciones de igualdad, no deberse manda mutuamente” (Gómez de Silva, 2008:119), y también le desea suerte: “que tengas suerte en tu vida”, en este tenor, el hecho de desearle suerte funciona como ironía, pues desear suerte alude a “aquello que ocurre o puede ocurrir para bien o mal de personas o cosas” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1429), y esto se cumple de manera efectiva, pues la mujer es tratada como persona sí, pero igualmente como un objeto.

La segunda canción que nos ocupa en este apartado se titula *La media vuelta* (1962), cuyo autor e intérprete fue el cantante José Alfredo Jiménez,¹⁷ el texto está compuesto por cuatro estrofas, la tercera se repite sólo una vez a manera de estribillo, la letra se presenta a continuación:

LA MEDIA VUELTA

Te vas porque yo quiero que te vayas,
a la hora que yo quiera te detengo,
yo sé que mi cariño te hace falta,
porque quieras o no yo soy tu dueño.

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.

Si encuentras un amor que te comprenda
y sientas que te quiere más que nadie,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.

Si encuentras un amor que te comprenda
y sientas que te quiere más que nadie,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.

Respecto a la primera categoría¹⁸ de análisis, *estereotipos femeninos*, no hay frases en esta canción que asocien a la mujer con este tipo de estereotipos. Acerca de la segunda categoría de análisis, *lenguaje violento*, no hay en el texto lírico frases que aludan a apodos, insultos o amenazas.

¹⁷ **José Alfredo Jiménez** (1926-1973). Nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato, compuso más de 400 canciones. Sus éxitos más destacados son *Ella, Yo, La que se fue, Tú y las nubes, Camino de Guanajuato, La noche de mi mal, Amarga Navidad, Qué bonito amor, La enorme distancia, La media vuelta, Amanecí en tus brazos, El coyote, Atrás de la montaña, Cuatro caminos, El cobarde, Sucedió en la barranca, Qué suerte la mía, Llegó borracho el borracho*, entre otras muchas más. Entre sus intérpretes más famosos están Lola Beltrán, María de Lourdes, Lucha Villa, Jorge Negrete, Pedro Vargas, Javier Solís, Vicente Fernández, entre otros (Moreno, 1989:214-215).

¹⁸ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

La tercera categoría de análisis, *frases misóginas*, se infieren en el texto de la canción, pues se enfatiza la inferioridad femenina:

Te vas porque yo quiero que te vayas,
a la hora que yo quiera te detengo,
[...] yo soy tu dueño.

La estrofa anterior da la pauta para el análisis de la cuarta categoría: la *cosificación femenina*. En esta canción asistimos a la cosificación absoluta de la voluntad femenina pues desde el inicio el discurso evidencia que la mujer es un objeto que le pertenece a otro: “porque quieras o no yo soy tu dueño”, esto pone en evidencia que el sujeto masculino es dueño de la voluntad de la mujer (o a quien quiera que se le cante), la cosificación femenina se demuestra por estar sujeta a un dueño, es decir, la existencia de la mujer está sujeta a la voluntad del otro, como bien apunta Graciela Hierro: “el ser para otro [...] se manifiesta concretamente en la mujer a través de su situación de *inferioridad, control y uso*. Son éstos los atributos derivados de su condición de opresión, como ser humano, a quien no se le concede la posibilidad de realizar un proyecto de trascendencia” (Hierro, 2003:17-18), la afirmación anterior se explicita en la segunda estrofa de la canción en la que se expone el dominio total de la voluntad femenina, pues las acciones evidenciadas: irse por el mundo, conocer gente y hasta besar otros labios, están sujetos a la voluntad del varón:

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.

Como se puede evidenciar, la estrofa anterior comprueba que la mujer no tiene voluntad propia por estar sujeta a la voluntad del varón, incluso la concesión que se le hace para besar a otro hombre sólo tiene el objetivo de que ella compare, lo cual demuestra que ella no tiene ni siquiera iniciativa propia, en la tercera estrofa, que en la canción sirve a manera de conclusión, se manifiesta la ruptura amorosa:

Si encuentras un amor que te comprenda
y sientes que te quiere más que nadie,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde,
entonces yo daré la media vuelta
y me iré con el sol, cuando muera la tarde.

Aunque la mujer aparentemente tenía la venia de su amante para besar otros labios, la realidad es que él no lo acepta, lo cual evidencia que la mujer como objeto de propiedad está sujeta a los deseos de quien la posee, cuando ella rompe con ese lazo, que todavía la mantenía sujeta a la voluntad de su dueño, es castigada con la ruptura amorosa: “entonces yo daré la media vuelta y me iré...”; con lo cual se evidencia que “los hombres han escogido que ése sea el destino de las mujeres, se las reduce a un 'ser para los otros', impidiendo así la realización de su vocación ontológica humana del 'ser para sí'” (Hierro, 2003: 19).

La tercera canción de este apartado se titula *La puntada* (1967), de la autoría de Antonio Escobar, es interpretada por Antonio Aguilar,¹⁹ cuya letra es la siguiente:

LA PUNTADA
(HABLADO)

¡Ay, ay, ay, qué puntada, qué puntada te alcanzaste mujer!
Dedicada con todo mi cariño a tus malas intenciones

Para qué me sirve el vino
Si no logro aborrecerte
Todo se me va en quererte
Que maldito es mi destino.

La puntada que tuviste
Te ha de arder toda la vida
Porque llevo aquí una herida
Que alevosamente abriste.

Qué puntada te alcanzaste, pérfida mujer
Al dejar abandonado todo mi querer.
Pero qué puntada te alcanzaste, pérfida mujer
Al dejar abandonado todo mi querer.

Y tú que pensaste que el hombre vino al mundo pa' trabajar
Y la mujer pa' gastar el dinero del pobre trabajador, ¿no?
'Tas loca, loca, loca, loca, loca

Eres buena, eres bonita

¹⁹ **Pascual Antonio Aguilar Barraza** (1919–2007) fue un actor, cantante, productor, guionista y jinete experto mexicano. Su discografía sobrepasa los 160 álbumes con ventas de más de 25 millones de copias. Al despuntar la década de los cincuenta debutó como actor en el cine, al tiempo que se inició como cantante, faceta de su carrera que se extiende hasta los primeros años del 2000. **Fuente:** <http://www.antonioaguilaroficial.com/biografia/>

Lástima que seas tan loca,
Eres como las campanas
Todos llegan y te tocan.
Has de regresar conmigo
Arrastrándote en el suelo
Toda mula descarriada
Vuelve siempre al bebedero.

Que puntada te alcanzaste, pérfida mujer
Al dejar abandonado todo mi querer.
Pero que puntada te alcanzaste, pérfida mujer
Al dejar abandonado todo mi querer.

Esta canción está compuesta por tres estrofas y un estribillo que se repite dos veces, además tiene dos estrofas que no se cantan sino que una sirve como apertura de la canción y la otra como una manera de recriminar a la mujer a quien está dedicada.

La primera categoría a analizar²⁰ es la de *estereotipos femeninos*, el estereotipo que se evidencia en esta canción es el de la mujer infiel:

[...] pérfida mujer
Al dejar abandonado todo mi querer.

Al referirse a ella como “pérfida mujer” que se repite cuatro veces, remite al personaje femenino a un ámbito de “deslealtad, tracción o quebrantamiento de la ley” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1174). Otro estereotipo que aparece en la canción es el de la mujer interesada, que se infiere del siguiente fragmento:

Y tú que pensaste que el hombre vino al mundo pa’ trabajar
Y la mujer pa’ gastar el dinero del pobre trabajador, ¿no?

Podemos ver que otra función de los estereotipos es negar la vida sexual de las mujeres, pues al referirse a ellas con expresiones como “lástima que seas tan loca”, equivale a identificarla con una prostituta.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: que se insertan dentro de la denominada violencia psicológica y en la letra de la canción se manifiesta de manera explícita por medio de dos amenazas que existen en perjuicio de la mujer e incluso, desde el inicio de la canción, la dedicatoria es en sí una reiteración de la un prejuicio hacia las mujeres:

-Dedicada con todo mi cariño a tus malas intenciones

²⁰ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

-Te ha de arder toda la vida.
-Has de regresar conmigo

El ardor físico remite de manera automática al “ardor” como sinónimo de vergüenza, es decir la “puntada u ocurrencia” que tuvo el personaje femenino estará con ella toda la vida y no sólo eso, sino que también le abre una posibilidad para el regreso.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se manifiestan por el uso de frases que atacan la conducta femenina: “lástima que seas tan loca” y “pérfida mujer” aluden a un tipo de comportamiento desleal que no corresponde a una mujer recatada, ya que resulta traicionera.

Por otra parte, también se hace uso de frases que enfatizan la inferioridad femenina hasta humillarla: “Has de regresar conmigo arrastrándote en el suelo” y “Tas loca, loca, loca, loca, loca”; lo anterior evidencia que la mujer ya lleva en sí el desprecio por ser loca; una persona loca es aquella que “no tiene juicio o que tiene algún daño cerebral o nervioso, que se manifiesta en las alteraciones del juicio, la memoria, la percepción o la capacidad de adaptación” (Diccionario del Español de México, 2011:1045), la definición anterior nos amplía el panorama; la mujer es alevosa, por alevosía se entiende que es una “cautela para asegurar la comisión de un delito contra las personas, sin riesgo para el delincuente”, es decir, por lo que dice el sujeto, la mujer infringe en un delito por herir al hombre de manera alevosa, razón por la cual es denigrada: “Eres linda, eres bonita, Lástima que seas tan loca”.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* y aparece cuando al sujeto femenino se le compara con un objeto:

Eres como las campanas
Todos llegan y te tocan.

Además también se le compara con un animal:

[...] Toda mula descarriada
Vuelve siempre al bebedero.

Como podemos ver, ser como una campana eleva a la mujer al nivel de una prostituta, pues todos llegan y la tocan; ocurre algo parecido cuando se le compara con una mula ya que en el imaginario mexicano una mula es una “persona mala, que no tiene consideración por los demás, que no hace favores. || Ser malo, no tener consideraciones por los demás” (Gómez de Silva, 2008:133).

Quiero agregar que el título de la canción remite a un aspecto jocoso, ya que en la oralidad mexicana una puntada es una “acción o dicho sorpresivo, simpático, fuera de lo común o disparatada que se le ocurre a alguien” (Diccionario del Español de México, 2011:1359), de igual modo, una puntada es una “ocurrencia, idea inesperada, dicho agudo” (Gómez de Silva, 2008:171), pero al analizar el texto notamos que el discurso no tiene nada de jocoso o divertido, pues desde las primeras líneas ya se evidencia de qué tratará la historia de la canción:

¡Ay, ay, ay qué puntada, que puntada te alcanzaste, mujer!
Dedicada con todo mi cariño a tus malas intenciones.

La temática de la canción *La puntada* surge, una vez más, en un contexto de ruptura amorosa en la que la mujer abandona de manera súbita al personaje masculino y éste, ofendido por su mal proceder, le dedica esta canción. En la primera estrofa se nos da el contexto en el que vive el sujeto:

Para qué me sirve el vino
Si no logro aborrecerte
Todo se me va en quererte
Qué maldito es mi destino.

Aunque el vino poseía cualidades sobrenaturales pues “debía romper cualquier hechizo o desenmascarar mentiras” (Biedermann, 1993:479) lo cierto es que sus efectos embriagadores no sirvieron, pues el hombre vive en un destino maldito por querer a la mujer que lo abandonó. La “puntada” que tuvo la mujer fue abandonar al sujeto ante lo cual él lanza una amenaza:

La puntada que tuviste
Te ha de arder toda la vida
Porque llevo aquí una herida
Que alevosamente abriste.

En síntesis, la figura femenina evidenciada en el discurso de esta pieza musical refleja un marcado desprecio por una mujer que decide no continuar más con una relación amorosa; la estructura discursiva da cuenta de cómo opera la misoginia y de cómo se estereotipa a una mujer que no cumple el rol pasivo de abnegación y fidelidad.

La canción número cuatro de este apartado se titula *Señora de Tal* (1978), el autor es Roberto Cantoral²¹ y la interpretación corre a cargo de Vicente Fernández;²² cuya letra es la siguiente:

SEÑORA DE TAL

Señora de tal,
felicito su avaricia
he leído la noticia
de que se ha casado ya.

Señora de tal,
yo le aplaudo su desplante
porque de mujer galante
pasó a ser de sociedad.

Señora de tal,
con qué cuento le ha salido
de qué forma le ha mentido
para echárselo al morral.

Señora de tal,
reconozco que he perdido
mas no basta un apellido
para ser mujer leal.

Señora de tal,
si por cosas del destino
se me cruza en el camino,
no me vaya a saludar.

Señora de tal,
ya se nos pasó la hora
usted debe ser señora
si le queda dignidad.

²¹ **Roberto Cantoral** (1930-2010) En 1950 inicia su carrera profesional con el dueto *Los Hermanos Cantoral* y conciben en coautoría los huapangos, *El crucifijo de piedra* y *El preso número nueve*, temas que pronto se colocan en el gusto del público en las voces de Lola Beltrán y Miguel Aceves Mejía, entre otros; sus éxitos más reconocidos son *El reloj* y *La barca*, sus intérpretes fueron personajes de renombre dentro del ámbito musical de México, a su muerte legó a México uno de los patrimonios más importantes de la expresión romántica en el mundo. **Fuente:** <http://www.sacm.org.mx/biografias/>

²² **Vicente Fernández Gómez** (Huentitán El Alto, Guadalajara, Jalisco, 17 de febrero de 1940), también conocido como Chente, es un cantante retirado de música ranchera, empresario, productor discográfico y actor mexicano padre del también cantante mexicano Alejandro Fernández, es considerado un símbolo de la cultura hispanoamericana. Su trabajo le ha valido dos premios Grammy, ocho premios Grammy Latinos, catorce premios *Lo Nuestro* y una estrella en el paseo de la fama de Hollywood. En abril de 2010 alcanzó la cifra de 20 millones de álbumes vendidos en todo el mundo. **Fuente:** <http://vicentefernandez.mx/biography/>

Señora de tal,
por mi parte le prometo
que a mi tumba irá el secreto
que me hiciera tanto mal.

Señora de tal,
usted sabe que la quiero
pero me faltó el dinero
para su felicidad,
pero me faltó el dinero
para su felicidad.

Compuesta por ocho estrofas sin estribillo, esta canción presenta la historia de un amor fallido que no se pudo realizar porque el personaje femenino decidió casarse con otro.

La primera categoría a analizar²³ es la de *estereotipos femeninos*: los estereotipos que parecen en el discurso musical son, en primer lugar, el de la mujer interesada:

Señora de tal
felicito su avaricia.
[...]
Señora de tal
usted sabe que la quiero
pero me faltó el dinero
para su felicidad.

Como podemos ver, ese deseo desmedido, transformado en avaricia, no pudo ser cumplido por un hombre al que le faltó dinero para poder hacerla feliz. La mujer se vale de la mentira para ganarse su voluntad:

Señora de tal,
con qué cuento le ha salido
de qué forma le ha mentido
para echárselo al morral.

En la estrofa anterior el término *cuento* hace alusión a un “dicho falso, mentira o chisme” (Diccionario del Español de México, 2011:549), es decir, ella se inventa una historia “para echárselo al morral”, o sea “ganarse su voluntad”.

Otro estereotipo que se manifiesta en la canción es el de la mujer de la calle que reitera con la frase “señora de tal” que se repite ocho veces. “El calificativo *de tal* alude a una mujer que pertenece a otro, pero ese otro no se nombra para que sea de cualquiera, lo

²³ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

cual hace que una señora de tal sea una 'ramera'" (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1443).

El interés radica en querer cambiar de estatus, es decir, de "mujer galante", ella aspira a ser "mujer de sociedad". La mujer galante es aquella "que se dedica a la prostitución" (Diccionario del Español de México, 2011:1146) por lo tanto debería de permanecer en ese nivel ya que una mujer que anhela ser "de sociedad" intenta introducirse en un "grupo de personas con un alto nivel económico" (Diccionario del Español de México, 2011:1520-1521), la canción manifiesta que las aspiraciones económicas del personaje femenino están sujetas a la disposición de un hombre, en este sentido, como afirma Graciela Hierro, "la pertenencia de las mujeres a una clase económica, en la mayoría de los casos es vicaria. Es decir, a través de un hombre: el padre, el esposo o hijo. Son elevadas o disminuidas de clase de acuerdo con el nivel socioeconómico del hombre que la mantiene. En efecto, de su relación con un hombre se derivará su *status* social y aun su propia identidad femenina (Hierro, 2003:38; 56).

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: se identifica por el apelativo "Señora de tal" a grado tal que ante la posibilidad de un futuro se recurre a una amenaza:

Si por cosas del destino
se me cruza en el camino,
no me vaya a saludar.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se manifiestan por el uso de expresiones que aluden a la conducta femenina: "Usted debe ser señora, si le queda dignidad", además, se enfatiza la inferioridad femenina en expresiones como: "Mas no basta un apellido, para ser mujer leal"; la idea que permea en estas líneas evidencia que una mujer tiene dignidad si está casada, aunque "ya se le pasó la hora", el apellido que le dará estabilidad económica no será suficiente "para ser mujer leal". El desplante, entendido aquí como un "dicho o acto lleno de arrogancia, descaró" (Diccionario de la Lengua Española, 2001:541) que esta mujer realizó fue cambiar de estatus por lo cual no puede ser aceptada ni perdonada por el sujeto que alguna vez le amó quien a la vez le promete guardar el secreto:

Señora de tal,
por mi parte le prometo
que a mi tumba irá el secreto

que me hiciera tanto mal.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* y en el texto no existen expresiones que aludan a o comparen a la mujer con objetos o animales.

La quinta canción con la que cierra este bloque es *La farsante* (1983), cuyo autor e intérprete es Alberto Aguilera Valdez, mejor conocido como Juan Gabriel,²⁴ la canción está compuesta por cinco estrofas sin estribillo cuya letra presento a continuación:

LA FARSANTE

Yo creí que eras buena,
yo creí que eras sincera,
yo te di mi cariño resultaste traicionera
tú me hiciste rebelde,
tú me hiciste tu enemigo,
Tú que me traicionaste sin razón y sin motivo.

Este orgullo que tengo no lo vas a mirar
en el suelo tirado como una basura,
yo me quito hasta el nombre
y te doy mi palabra de honor
que de mí no te burlas,
yo te juro por todo lo que sucedió,
que te arrepentirás de este mal que me has hecho
sabes bien, que no descansaré hasta verte a mis pies
y eso dalo por hecho.

Ya verás, traicionera, lo vas a pagar muy caro,
yo soy bueno a la buena
y por la mala, soy muy malo
no quisiste ser buena y ya ves lo que resulta,
yo no quise ser malo pero tú tienes la culpa.

Y es que tú ya de mí no te vas a burlar
hoy de puro capricho yo haré que me quieras
ya verás que hasta vas a aprender
cómo debes amar a Dios en tierra ajena

Porque tú a mis espaldas me hiciste traición

²⁴ **Alberto Aguilera Valdez** (1950-2016) mejor conocido como Juan Gabriel, fue un cantautor, actor, compositor, músico y productor discográfico. Entre los géneros musicales en los que incursionó están: balada, ranchera, bolero, pop, música norteña, rumba flamenca, huapango, música chicana, salsa, son de mariachi, banda sinaloense, disco, big band, entre otros. Vendió más de 100 millones de discos como solista y productor musical. **Fuente:** juangabriel.com.mx

hoy por eso te voy a quitar lo farsante
voy a hacer que tu hincada me pidas perdón
y me implores amor
delante de tu amante.

La primera categoría a analizar²⁵ es la de *estereotipos femeninos*: el estereotipo que se evidencia en esta canción es el de la mujer infiel:

- [...] resultaste traicionera.
- Tú que me traicionaste sin razón y sin motivo.

Como se puede observar, en esta canción asistimos al descubrimiento de una infidelidad amorosa por parte de una mujer lo cual hace que el sujeto masculino realice toda un discurso para demostrar su desprecio.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento* y se manifiesta por medio de apelativos como “farsante” y “traicionera”, aunque este tipo de apelativos sirven para estereotipar a las mujeres, lo cierto es que poseen una carga polisémica pues el estereotipo también funciona como un insulto. La traición amorosa detona en el hombre un aspecto violento que le hace proferirle una serie de amenazas que se manifiestan de manera constante a lo largo del discurso musical:

Yo me quito hasta el nombre
y te doy mi palabra de honor
que de mí no te burlas,
[...] te arrepentirás de este mal que me has hecho.

- Ya verás, traicionera, lo vas a pagar muy caro.
- [...] tú ya de mí no te vas a burlar.
- Ya verás que hasta vas a aprender cómo debes amar a Dios en tierra ajena.
- [...] te voy a quitar lo farsante.

Las frases anteriores recurren a expresiones de la oralidad que están posicionadas en lo que se define como *el imaginario social*, el cual alude a un “imaginario colectivo, en el que cada individuo es casi la sociedad entera, pues refleja sus significaciones incorporadas. En este sentido, la sociedad establece su propio mundo, en el cual está incluida una representación de sí misma” (Agudelo, 2011:6), de esta manera “quitarse hasta el nombre, dar la palabra de honor, pagar muy caro, aprender a amar a Dios en tierra ajena y quitar lo farsante” tienen como finalidad asegurarle, en este caso al personaje femenino, que es

²⁵ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

verdad lo que se afirma o cierto lo que se promete. De esta forma y en el contexto de la infidelidad amorosa la intención del sujeto que amenaza a la mujer es amedrentarla por medio de hacerla sentir amenazada y rebajada:

- [...] verte a mis pies.
- tú tienes la culpa.
- [...] de puro capricho yo haré que me quieras.
- voy a hacer que tu hincada me pidas perdón y me imploras amor.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas*, se manifiestan por medio de expresiones que enfatizan la inferioridad femenina hasta hacerla sentir amenazada y rebajada:

- no descansaré hasta verte a mis pies.
- tú tienes la culpa.
- hoy de puro capricho yo haré que me quieras.
- voy a hacer que tu hincada me pidas perdón y me imploras amor.

Como es evidente, la traición amorosa detona en el hombre un aspecto violento que le hace proferirle una serie de amenazas que se manifiestan a través del uso de un lenguaje con un tono amenazante que se manifiesta de manera constante a lo largo de todo el texto de la canción.

Respecto a la cuarta categoría de análisis, que corresponde a la *cosificación femenina*, no hay en el texto frases que mencionen o comparen de manera directa a la mujer con un objeto o un animal, aunque, como ya vimos, el texto de la canción evidencia el maltrato verbal del que es objeto la mujer.

En síntesis, podemos ver que la canción *La Farsante* del cantante Juan Gabriel posee en su discurso un alto grado de violencia psicoemocional la cual es definida como:

Toda acción u omisión dirigida a desvalorar, intimidar o controlar sus acciones, comportamientos y decisiones, consistente en prohibiciones, coacciones, condicionamientos, intimidaciones, insultos, amenazas, celotipia, desdén, indiferencia, descuido reiterado, chantaje, humillaciones, comparaciones destructivas, abandono o actitudes devaluatorias, o cualquier otra, que provoque en quien la recibe alteración autocognitiva y autovalorativa que integran su autoestima o alteraciones en alguna esfera o área de su estructura psíquica (Artículo 6, Apartado 1, de La Ley de Acceso de las Mujeres a una vida Libre de violencia del Distrito Federal, 2015:4).

La violencia emocional ante todo pone de manifiesto las relaciones de poder a la que están sujetas las mujeres, el discurso verbal es bastante intimidatorio: “voy a hacer que tú hincada me pidas perdón y me imploras amor”, este acto revela el grado de humillación

que exige un hombre que somete a su voluntad los sentimientos de la mujer: “hoy de puro capricho yo haré que me quieras”; además de eso, la expresión “te voy a quitar lo farsante” alude a la exhibición pública, pues quitar lo farsante significa quitar lo hipócrita, es decir, desenmascarar a alguien.

5.2.2. BOLERO

El cantante más representativo de la música de bolero en México es, sin lugar a dudas, Agustín Lara.²⁶ La canción que abre este apartado se titula *Aventurera* (1930) y es de su propia autoría, la letra está compuesta por dos estrofas sin estribillo y se presenta a continuación:

AVENTURERA

Vende caro tu amor, aventurera
Da el precio del dolor, a tu pasado
Y aquel, que de tú boca, la miel quiera
Que pague con brillantes tu pecado,
Que pague con brillantes tu pecado.

Ya que la infamia de tu ruin destino
Marchitó tu admirable primavera
Haz menos escabroso tu camino
Vende caro tu amor, aventurera.

Ya que la infamia de tu ruin destino
Marchitó tu admirable primavera,
Haz menos escabroso tu camino
Vende caro tu amor, aventurera.

La primera categoría a analizar²⁷ es la de *estereotipos femeninos*: el estereotipo que prevalece en esta canción es el de la mujer de la calle, es decir, el de una prostituta, que se manifiesta por medio de la frase “vende caro tu amor, Aventurera”, es interesante destacar la definición que da el diccionario de la palabra aventurera: “dicho de una persona de oscuros o malos antecedentes, sin oficio ni profesión que por medios desconocidos o reprobados trata de conquistar en la sociedad un puesto que no le corresponde” (Diccionario de Lengua Española, 2001:173). De esta manera, a la protagonista de esta

²⁶ Agustín Lara (1916-1970) Nació en Tlacotalpan, Veracruz, entre sus éxitos más reconocidos figuran: “Imposible”, “Rosarito”, La Suite de Cabelleras: “Rubia”, “Negra” y “Blanca”; más adelante, “Farolito”, “Mujer”, “Palmera”, “Granada”, “Murcia”, “Aventurera”, “Fermin”, “Novillero” y muchísimas más. (Kuri - Aldana y Mendoza, 1987: 464-465).

²⁷ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

pieza musical le corresponde “dar el precio del dolor, a su pasado”, un pasado que evidencia un mal comportamiento, que la liga al pecado, entiéndase aquí como: “una transgresión voluntaria [...] que se aparta de lo recto y justo, o que falta a lo que es debido (Diccionario de Lengua Española, 2001:1158).

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento* y se manifiesta por medio del mote de *aventurera* que se repite tres veces y que como ya mencioné la relaciona de manera directa con una prostituta, este adjetivo, *aventurera* como ya se hizo mención, posee también un sentido polisémico. También es necesario evidenciar que con la expresión “Ya que la infamia de tu ruin destino” se violenta a las mujeres pues el personaje masculino juzga desde una postura superior con el calificativo “ruin” el destino o vida de la mujer.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y que se manifiestan por medio de expresiones que enfatizan la inferioridad femenina, ya que al transgredir con las normas establecidas, la mujer debe hacerle frente a “la infamia de su ruin destino”, la inferioridad de la mujer queda reducida a la venta de su cuerpo:

Y aquel, que de tú boca, la miel quiera
Que pague con brillantes tu pecado.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* aunque no existe de manera explícita la comparación directa de la mujer con un objeto o con animal, sí se infiere la manera peyorativa de referirse al cuerpo femenino:

Ya que la infamia de tu ruin destino
Marchitó tu admirable primavera

Como podemos ver, la expresión “marchitó tu admirable primavera” evidencia que es una mujer a la que ya se le pasó “el tiempo en que algo está en su mayor vigor y hermosura” (Diccionario de Lengua Española, 2001:1158), al ya no tener la lozanía de la juventud, el único medio de “hacer menos escabroso su camino”, es vender caro su amor.

La canción número dos de este bloque se titula *Perdida* (1942), está compuesta por tres estrofas y un estribillo que se repite dos veces, el autor es Chucho Navarro²⁸ y la interpreta el trío musical *Los Panchos*,²⁹ cuya letra se presenta a continuación:

²⁸ **José de Jesús Navarro** (1913-1993) mejor conocido como “Chucho Navarro” fue un compositor mexicano. A principios de 1937 formó el trío de música folclórica mexicana *El Charro Gil y sus Caporales*, junto con

PERDIDA

Perdida, te ha llamado la gente,
sin saber que has sufrido
con desesperación.

Vencida, quedaste tú en la vida,
por no tener cariño,
que te diera ilusión.

Perdida, porque al fango rodaste,
después que destrozaron,
tu virtud y tu honor
No importa, que te llamen perdida,
Yo le daré a tu vida,
que destrozó el engaño,
la verdad de mi amor.

Perdida, te ha llamado la gente,
sin saber que has sufrido,
con desesperación
Vencida, quedaste tú en la vida,
por no tener cariño,
que te diera ilusión

Perdida, porque al fango rodaste,
después que destrozaron,
tu virtud y tu honor
No importa, que te llamen perdida,
Yo le daré a tu vida,
que destrozó el engaño,
la verdad de mi amor.

En esta canción asistimos al vituperio de una mujer que sirve como reconocimiento, es decir, se reconocen su “malas virtudes” para darle un rescate amoroso, veamos.

Felipe El charro Gil y Álvaro Ancona, quien fue sustituido por Carlos Álvarez de la Cadena. Entre sus éxitos más conocidos destacan *Rayito de luna* (nominada al Salón de la Fama de Los Grammys), *Una copa más*, *Perdida* (que dio título a una película de la Época de Oro con el maestro Agustín Lara y Ninón Sevilla), *Te espero* (también tema de película), *Sin un amor* (en coautoría con El güero Gil), *Lo dudo* (popularizada también por Tin-Tan), *Es México* y *La leyenda de los volcanes*, por mencionar sólo algunas. **Fuente:** <http://www.sacm.org.mx/biografias/>

²⁹ El año 1948 marcó la aparición de *Los Panchos* y el principio del apogeo de los tríos. El predominio de las suaves voces masculinas, las guitarras y el infaltable requinto creó un nuevo tipo de bolero y de canción romántica. Su repertorio de aquella época, *Perdida*, *Una copa más*, *Rayito de luna* prefiguraba en cierta manera el estilo que los haría famosos: un cruce entre el rítmico bolero y un melifluido sentimentalismo que provenía de la canción romántica. El trío *Los Panchos* se formó en Nueva York en el año de 1944. Sus primeros integrantes fueron: Alfredo Gil, Chucho Navarro y Hernando Avilés. Debutaron en México el 28 de diciembre de 1949, en El Patio (Moreno, 1989:133; 159; 167).

La primera categoría a analizar³⁰ es la de *estereotipos femeninos*: en el discurso de la canción se hace alusión al estereotipo de la mujer de la calle o prostituta, así lo demuestran los siguientes fragmentos: “Perdida, te ha llamado la gente. / “Perdida, porque al fango rodaste”; la definición de la palabra perdida designa a alguien “que no tiene o no lleva destino determinado sin provecho y sin moral” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1173), y es que la trama de la canción gira entorno a una mujer que ha sido vencida por un engaño amoroso:

Vencida, quedaste tú en la vida
Por no tener cariño,
Que te diera ilusión

De lo anterior se infiere que un estereotipo vigente en la letra de esta canción es el de la mujer indefensa que necesita del apoyo y compañía de un hombre para que su vida tenga sentido

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento* y se manifiesta por medio de los calificativos con los que se refiere a la mujer, en este caso “perdida”, cuyo sentido es polisémico, y “vencida”; que sirve para nombrar a alguien “que perdió en una batalla o quedó bajo el dominio del adversario (Diccionario del Español de México, 2011:1659), la mujer quedó “vencida” después de ser engañada, en otras palabras, por sucumbir ante un mal amor es desprestigiada, de ahí el “te ha llamado la gente”.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* que se manifiestan por expresiones que denigran el comportamiento femenino:

Porque al fango rodaste,
después que destrozaron,
tu virtud y tu honor.

La expresión rodar al fango expresa una “degradación de un ambiente o de una situación” (Diccionario del Español de México, 2011:790), el fango tiene un connotación con lo sucio y su mención antecede a la enunciación del estado moral en el que se encuentra la protagonista de esta melodía, cuya virtud y honor han sido destrozados; si la virtud es el “hábito de obrar bien, independientemente de los preceptos de la ley, por sólo la voluntad de la operación y conformidad con la razón natural” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:1566) y el honor es la “honestidad y recato en las mujeres, o la buena

³⁰ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

opinión de ellas” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:830-831), entonces esta mujer está perdida por lo cual necesita alguien que la salve de la desaprobación pública; también es necesario señalar que de acuerdo a la época de la canción, el honor y la virtud de la mujer tenían una connotación con el valor que se le da a su cuerpo virginal, pues en el himen era garantía de ser una mujer virtuosa y honorable, cuya pérdida bajo cualquier circunstancia, ya sea voluntaria o forzadamente era motivo para ser juzgada y despreciada; para manifestarlo se hace uso de frases que enfatizan la inferioridad femenina:

No importa, que te llamen perdida,
yo le daré a tu vida
que destrozó el engaño,
la verdad de mi amor.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina*, en el texto de esta canción no hay frases que comparen a la mujer con un animal u objeto.

En síntesis, el discurso de esta canción evidencia una mujer inferiorizada que necesita el respaldo de un hombre que le dé una estabilidad amorosa, se reconocen sus malas cualidades sólo para presentar al sujeto masculino como un salvador, de esta manera se intenta reforzar el rol social de varón como protector de las mujeres y de la mujer indefensa que necesita de un hombre a su lado.

Esta misma temática continúa en la siguiente canción que conforma este apartado, *Amor de la Calle* (1945), de la autoría de Fernando Z. Maldonado³¹ e interpretada por Fernando Fernández,³² está compuesta por cinco estrofas y un estribillo que se repite tres veces, cuya letra es la siguiente:

AMOR DE LA CALLE
Amor de la calle
Que vendes tus besos a cambio de amor
Aunque tú le quieres
Aunque tú le esperes él tardará en llegar.

³¹ **Fernando Z. Maldonado** (1917-1996). Nació en Cárdenas, San Luis Potosí, fue un magnífico compositor de música mexicana *Amor de la calle* y *Voy gritando por la calle* fueron boleros de gran impacto; el primero en la voz de Fernando Fernández, alcanzando gran popularidad y habiendo sido premiada como la Mejor Canción de 1950 y llevada al cine con gran éxito, con la película del mismo nombre, y después grabada por varios intérpretes, entre ellos el reconocido Trío Los Panchos. *Voy gritando por la calle* fue gran éxito de los Hermanos Martínez Gil y Vicente Fernández, entre otros. **Fuente:** <http://www.sacm.org.mx/biografias/>

³² **Fernando Fernández** (1916-1999) fue un reconocido cantante que inició su carrera artística en 1933 en Monterrey, Nuevo León. Grabó alrededor de 500 discos de género romántico que incluyeron más de 380 canciones, entre ellas *Arrabalera*, *Enamorada*, *Pobre corazón*, *Hipócrita* y *Plebeyo*, recibió el apoyo de la radiodifusora la XEW y también participó en cine (Moreno, 1989:94).

Tú olvidas tu pena
Cantando y bailando, fingiendo reír
Y el frío de la noche
Castiga tu alma y pierdes la fe.

Amor de la calle,
Que buscando vas cariño
Con tu carita pintada,
Con tu carita pintada,
Y tu corazón herido.

Si tuvieras un cariño,
Un cariño verdadero,
Serías tal vez distinta
Como o igual a otras mujeres
Pero te han mentido tanto.

Como ya has sufrido mucho
Vas llorando por la calle
Si el mundo comprendiera
Pero no saben tu pena.

Amor de la calle
Que buscando vas cariño
Con tu carita pintada
Con tu carita pintada
Y tu corazón herido.

Cuando ya has bebido mucho
Vas llorando por la calle
Si el mundo te comprendiera
Pero no saben tu pena.

¡Ay! amor de la calle
Que buscando vas cariño
Con tu carita pintada
Con tu carita pintada
Y tu corazón herido.

La primera categoría a analizar³³ es la de *estereotipos femeninos*: ya desde el título de la canción se alude a la vida de una prostituta que está a la espera de un amor verdadero:

Amor de la calle
Que vendes tus besos a cambio de amor
Aunque tú le quieras

³³ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

Aunque tú le esperes él tardará en llegar.

En la espera de un amor verdadero, esta mujer se dedica a “vender sus besos a cambio de amor” e intenta “olvidar su pena cantando y llorando, fingiendo reír”, no obstante, al popularizarse la canción, se establece la idea de que las mujeres esperan el amor de un protector que las salve y las ame aunque no necesariamente quienes escuchen la canción sean prostitutas o no. La expresión “con tu carita pintada” estereotipa a las mujeres cuya belleza es utilizada como moneda de cambio para obtener favores.

La segunda categoría a analizar corresponde al *lenguaje violento* y se manifiesta por el apelativo de *Amor de la calle* que se repite cuatro veces, con el cual, como ya dijimos, se relaciona con una prostituta.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se evidencian por medio de expresiones que denigran la conducta femenina:

Amor de la calle,
que buscando vas cariño
con tu carita pintada,
con tu carita pintada,
y tu corazón herido.

Si bien la expresión “carita pintada” alude al arreglo estético de las mujeres, también es cierto que se utiliza como frase peyorativa pues una mujer de “carita pintada”, en el contexto mexicano, intenta manipular la voluntad de los demás para obtener algo a cambio. También se hace uso de expresiones que enfatizan la inferioridad femenina y que se manifiestan por la falta de una relación amorosa sincera:

Si tuvieras un cariño,
un cariño verdadero,
tú serías tal vez distinta
como o igual a otras mujeres.

Como se puede observar, la mujer que está representada en esta canción no cumple con la norma social de tener a su lado un hombre que la ame lo cual la hace diferente a otras mujeres.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* la cual se evidencia al mencionar de manera peyorativa el cuerpo femenino

Con tu carita pintada
Con tu carita pintada
Y tu corazón herido.

Como podemos ver, la estampa que se nos ofrece de esta mujer es la de una mujer engañada que sufre por la ausencia de un amor, por lo cual no es igual a las otras mujeres; la mujer sufre una pena derivada de sus relaciones sentimentales anteriores, el adjetivo *de la calle* “perteneciente o relativo a la calle, especialmente para referirse a lo que actúa, se mueve o existe en la calle” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:273) convierte a la mujer en una figura pública lo que la hace prostituta. Este estereotipo de la mujer prostituta, que ejerce su oficio por despecho o porque es obligada por alguien más, ocupa un lugar preponderante en la historia del bolero, muchas de estas canciones se utilizaban para ambientar películas cinematográficas del género llamado *Cine de rumberas*, si el bolero era ya un título posicionado entre el público la cinta se llamaba igual que el bolero, es el caso de la canción *Amor de la Calle*.

La cuarta canción de este bloque se titula *Cabaretera* (1948), es de la autoría del músico y cantante puertorriqueño Félix Manuel Rodríguez Capó, mejor conocido por Bobby Capó³⁴ e interpretada por Fernando Fernández, *El Crooner de México*. El texto lírico consta de cuatro estrofas y un estribillo que se repite tres veces, cuya letra es la siguiente:

CABARETERA

Yo soy un hombre pobre,
Soy poco para ti
Te quiero tanto y tanto
Mi amor es tan sincero
Y tú, soñando como sueñas
Con lujos y riquezas
Ni te fijas en mí.

Cabaretera,
No burles más mi pena
Mi amor nació del alma y nunca morirá

Cabaretera,
Mi dulce arrabalera,

³⁴ **Félix Manuel Rodríguez Capó** (1921-1989) conocido artísticamente como “Bobby Capó”, fue un cantante y compositor puertorriqueño, Grabó alrededor de 400 discos y compuso unos 190 temas. Algunos de sus éxitos son: *Llorando me dormí, Cuida un amor si lo tienes, Sed de amor, Locura de amor, Amor en silencio, Permítame Dios, Carta a mi madre y Amorosa guajira, Cabaretera, Sobre las olas, Gracias a ti, No son cobardes, Estoy contigo*, además con Pepito Torres y su Orquesta, graba *Total para qué, Juguete, María Dolores*. Fuente: <http://sonoramatancera.com/bobby-capo.html>

Te quiero con mi pobreza
Y nunca he de cambiar

A Dios tan sólo pido
Que tus sueños y caprichos
Con lágrimas no tengas que pagar
El cielo será cielo,
La tierra será tierra,
La vida será siempre, siempre igual.

Cabaretera,
No olvides que te quiero
Te quiero en mi pobreza
Y nunca he de cambiar.

A Dios tan sólo pido
Que tus sueños y caprichos
Con lágrimas no tengas que pagar
El cielo será cielo,
La tierra será tierra,
La vida será siempre, siempre igual.

Cabaretera,
No olvides que yo te quiero
Te quiero en mi pobreza
Y nunca he de cambiar.

El título de la canción nos remite de manera automática a la época del cabaret, en este sentido es importante señalar que el cabaret en México:

Tiene sus orígenes en la carpa, Teatro Cómico que se hizo muy popular a principios del siglo XX en la Ciudad de México, porque parodiaba las producciones musicales del Teatro de Revista que se desarrollaban en los elegantes teatros del centro de la ciudad. Pero, al mismo tiempo, realizaba una crítica política a los acontecimientos más importantes que servían como un medio de información y educación histórica y política para la población que, en su mayoría, era analfabeta [...] El espectáculo de carpa contó con la figuras emblemáticas de Germán Valdez “Tin Tan” y Mario Moreno “Cantinflas” que luego pasaron a la industria del cine. Los cabarets alcanzaron su máximo esplendor hacia los años 50, para aceptar su debacle hacia mediados de la década de los años 60. En donde, políticos, artistas e intelectuales compraban fichas y bebían sin prejuicio dentro de aquellos salones (Cruz, 2015:s/p).

La primera categoría a analizar³⁵ es la de *estereotipos femeninos*: por antonomasia, todo lo relacionado con el cabaret está ligado al mundo de la prostitución, de aquí que el estereotipo de la prostituta y la mujer interesada sean reflejados en la letra de la canción:

Cabaretera,
Mi dulce arrabalera,
[...]
Y tú, soñando como sueñas
Con lujos y riquezas
Ni te fijas en mí.

Es evidente, por el contexto de la canción, que una mujer cabaretera es también una mujer interesada.

La segunda categoría a analizar corresponde al *lenguaje violento* y se manifiesta por la utilización de los sobrenombres *cabaretera* (se repite 4 veces) y *arrabalera*, como es evidente, al personaje femenino de esta canción no sólo se le llama “cabaretera” sino que además se le adjudica otro calificativo el de “arrabalera”, como tal, una persona arrabalera es aquella “que en su traje, modales y manera de hablar da muestra de mala educación” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:141), la polisemia existe cuando ambos adjetivos, *aventurera* y *arrabalera* sirven para estereotipar y para violentar a las mujeres de manera verbal, por otra parte, la pobreza, como elemento que condiciona la imposibilidad para que se lleve a cabo el idilio amoroso, obliga a que el sujeto masculino, a través de un tipo de “advertencia”, intuya el fin funesto de la protagonista:

A Dios tan sólo pido
que tus sueños y caprichos
con lágrimas no tengas que pagar.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas*, en la canción la misoginia se manifiesta por la manera en la que el sujeto se dirige hacia la mujer pues en lugar de llamarla por su nombre la llama cabaretera y arrabalera lo cual inferioriza la condición femenina respecto al varón.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina*, en la canción no existen de manera explícita frases en las que se haga comparación de la mujer con un objeto o animal ni expresiones que hablen de manera peyorativa del cuerpo femenino.

³⁵ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

Como se puede evidenciar, el mensaje que subyace en esta canción manifiesta que la vida de una mujer “cabaretera” que rechaza las propuestas amorosas de un hombre pobre no terminará bien y el único pago por su osadía será el llanto, el mensaje es: “si no hay un hombre a tu lado no podrás vivir bien”.

La última canción de este bloque se titula *Hipócrita* (1949), es de la autoría de Carlos Crespo³⁶ y es interpretada por Fernando Fernández, está compuesta por cuatro estrofas sin estribillo y la letra es la siguiente:

HIPÓCRITA

Hipócrita, sencillamente hipócrita
perversa, te burlaste de mí.
Con tu sabia fatal, me emponzoñaste,
y sé que inútilmente, me enamoré de ti.

Y sábelo, escúchame y compréndeme,
no puedo, no puedo ya vivir.
Como hiedra del mal, te me enredaste,
y como no me quieres me voy a morir.

Hipócrita, sencillamente hipócrita.
perversa, te burlaste de mí.
Con tu sabia fatal, me emponzoñaste,
y sé que inútilmente, me enamoré de ti.
y sábelo, escúchame, y compréndeme,
no puedo, no puedo ya vivir.

Como hiedra del mal, te me enredaste,
y como no me quieres, me voy a morir.

La primera categoría a analizar³⁷ es la de *estereotipos femeninos*: el estereotipo que se evidencia en esta canción es el de la mujer infiel:

Hipócrita, sencillamente hipócrita,
perversa, te burlaste de mí.

Como es evidente, la mujer que no cumple con el rol de mujer fiel es desprestigiada a través de encasillarla como mala mujer, por contravenir la norma de fidelidad hacia el sujeto masculino.

³⁶ **Carlo Crespo** (1920-1980) nació en Zacatecas y formó parte del trío *Los Dorados de Villa*, entre sus éxitos se encuentran: *Hipócrita*, *Carta Fatal*, *Callejera*, *Descarada* y *Mala mujer*, entre otros (Bazán, 2002:214).

³⁷ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento* que caracteriza por presentar a la mujer como hipócrita y perversa atribuyéndole un desprestigio social porque enamora a través del engaño, lo que causa en el sujeto masculino ganas de morir:

Y sé que inútilmente me enamoré de ti.
[...]
y como no me quieres, me voy a morir.

Es interesante notar que la culpable de la ganas de morir del sujeto masculino es la mujer lo cual es una característica más de la violencia emocional porque se le atribuye a ella la responsabilidad de su malestar emocional.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas*, la misoginia se manifiesta por medio de una frase que denosta la conducta femenina:

Como hiedra del mal, te me enredaste,
- Con tu savia fatal, me emponzoñaste,
y sé que inútilmente me enamoré de ti.

Es decir, el fragmento anterior presenta a una mujer que es venenosa ante la cual el varón sucumbe.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* la cual se manifiesta a través de adjudicarle al cuerpo femenino los atributos de una planta venenosa:

Con tu savia fatal, me emponzoñaste, [...]
Como hiedra del mal, te me enredaste”

Como se puede observar, el fragmento anterior crea un contraste, pues en las plantas la función de la savia es dar vida y nutrir, en oposición, y de acuerdo con el autor de esta canción, la mujer es ponzoñosa, se trepa como hiedra para causarle la muerte.

En síntesis, la construcción del sujeto femenino que está presente en este género musical manifiesta, ante todo, que “la desconfianza hacia las mujeres es muy profunda y está muy extendida en el imaginario social y el subconsciente colectivo cultural. Desde una posición que se columpia entre el menosprecio y el miedo” (Fernández, 1996: 48).

5.2.3. MÚSICA DE BANDA O REGIONAL MEXICANO

La canción con la que inicia este apartado se titula *La eché en un carrito* (1985), de la autoría de Alfonso Villagómez y Homero Guerrero Jr., es interpretada por el que se ha considera uno de los grupos fundadores del movimiento norteño —conocido ahora como

regional mexicano— me refiero al grupo *Los Cadetes de Linares*,³⁸ cuya letra presento a continuación:

LA ECHÉ EN UN CARRITO

Vengo a decirle a la que no me supo amar
que chingue a su madre,
ya la voy a abandonar.

La eché en un carrito
que la fueran a tirar
lejos muy lejos
donde no vaya a apear.

Pero mi orgullo es que yo no le sé rogar,
que chingue a su madre,
ya la voy a abandonar.

Le di un pasaporte
pa' que se fuera a pasear,
allá por el norte
por allá se ha de quedar.

Pero mi orgullo es que yo no le sé rogar,
que chingue a su madre,
ya la voy a abandonar.

Le hice un violín,
un arpa y una guitarra
para que se fuera
su derrota a lamentar.

Pero mi orgullo es que yo no le sé rogar

³⁸ *Los cadetes de Linares* es una banda mexicana famosa conocida por sus corridos, canciones tradicionales de estilo banda, sobre varios temas como las causas sociales, criminales o héroes en la parte norte de México. Son una agrupación cuyo estilo es conocido como "Conjunto", o bien como "Grupo Norteño" que forma parte de la música popular del norte de México, conocida como música norteña; siendo el acordeón y bajo sexto sus instrumentos musicales básicos. Su estilo es bien conocido en México y el suroeste de los Estados Unidos. Se les conoce también por sus apariciones en películas mexicanas clásicas e innumerables apariciones en programas a nivel nacional, ya sea en México y Estados Unidos. Entre sus éxitos más sonados están: *Dos Coronas A Mi Madre*, *Las Tres Tumbas*, *Pueblito*, *Regalo de Reyes*, *Polvo Maldito*, *La Tragedia de Rosita*, *Prenda Querida*, *El Chubasco*, *La Venganza de María*, *Duda*, *La eché en un carrito*, *Pescadores de Ensenada*, *Los dos Amigos*, *El Palomito*, *Estoy Pagando*, *El Asesino*, *El Cachas de Oro*, *No Hay Novedad*, *Un Viejo Amor*, *Los dos amigos*, *Una página más*, entre otros. **Fuente:** <http://loscadetesdelinares.com/biografia.htm>

que chingue a su madre
y que la vuelva a chingar.

La primera categoría a analizar³⁹ es la de *estereotipos femeninos*: aunque no existan en el texto de manera explícita frases que aludan al estereotipo de mujer infiel, interesada o de la calle, se infiere, por el contexto de la canción, que esta mujer no está sujeta a las condiciones amorosas del sujeto masculino y por lo tal es agredida. La mujer, al transgredir la norma que la obliga a estar sujeta a un hombre, debe ser menospreciada por no cumplir con el estereotipo de mujer abnegada que necesita un hombre a su lado que le provea no sólo cosas materiales sino también afecto, por ello, por no saber amar, es agredida de manera verbal y esa violencia verbal lleva implícita su muerte.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: en esta canción prevalece un lenguaje violento que de manera constante recurre a uno de los insultos más agresivos de la oralidad mexicana: una mentada de madre.

- Vengo a decirle a la que no me supo amar
Que chingue a su madre.

Octavio Paz afirma que “en nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones” (Paz, 2003:211), en la oralidad mexicana una mentada de madre lleva en sí una amplia carga ofensiva y destructiva pues “la Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infame explícita del verbo que le da nombre” (Paz, 2003:212), de ahí que resulte un insulto que manifiesta la misógina del macho ya que:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme al exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados (Paz, 2003:214).

Además de que se le agrede de manera verbal, pues no cumple con las expectativas amorosas, la mujer de la que habla esta canción es víctima de la violencia que ejerce el sujeto masculino por no saber amar, por lo tanto, de manera continua es amenazada con el abandono, que se reitera con la frase “ya la voy a abandonar” que se repite tres veces.

³⁹ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se manifiesta por la reiteración por la utilización de frases que enfatizan no sólo la inferioridad femenina sino también el odio misógino:

Pero mi orgullo es que yo no le sé rogar,
[...]
ya la voy a abandonar.
[...] para que se fuera
su derrota a lamentar.

De la estrofa anterior se infiere que el orgullo masculino es un detonante que ocasiona la desgracia femenina, en consecuencia se ofrece un retrato de una mujer vencida pues el abandono es sinónimo de derrota.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* y se manifiesta cuando la mujer es comparada con un objeto desechable:

La eché en un carrito
que la fueran a tirar
lejos muy lejos
donde no vaya a apestar.

El texto de esta canción presenta a la mujer como si fuera basura, como algo desechable del que se tenga que deshacer de manera inmediata pues su presencia apesta, esta idea; pero en el contexto de la violencia ejercida contra las mujeres en México esta frase recuerda los cadáveres de las víctimas de feminicidios, especialmente las mujeres asesinadas en la frontera norte de nuestro país, me refiero a ciudad Juárez, Chihuahua. Las mujeres asesinadas eran llevadas en camionetas para ser tiradas en las zonas áridas del desierto o bien en lugares alejados fuera de la zona en la que se cometió el feminicidio, pues era necesario deshacerse del cuerpo; esta acto, el de deshacerse de ella, también se explicita en las estrofas siguientes:

Le di un pasaporte
pa' que se fuera a pasear,
allá por el norte
por allá se ha de quedar.
[...]
Le hice un violín,
un arpa y una guitarra
para que se fuera
su derrota a lamentar.

En concreto, la canción *La eché en un carrito* nos ofrece un desprecio absoluto hacia la mujer por no cumplir con las expectativas amorosas del sujeto masculino, por lo tal, la mujer esa agredida con mentadas de madre, se le inferioriza por dañar el orgullo masculino y se le trata como un objeto del que hay que deshacerse.

La siguiente canción se titula *La cabrona* (2000), es interpretada por la Banda Jerez.⁴⁰ Compuesta por doce estrofas sin estribillo, la letra que la compone es la siguiente:

LA CABRONA

Dices que ya no me quieres, cabrona
Eso yo ya lo sabía
Dices que ya no me quieres, cabrona
Eso yo ya lo sabía.

Ya no me fío en tus querereres, cabrona
Que era lo que yo quería
Ya no me fío en tus querereres, cabrona
Que era lo que yo quería.

Ay, ay, ay, que era lo que yo quería
Ay, ay, ay, que era lo que yo quería.

[Ay mi'ja, si yo te quiero,
No más no seas tan caraja]

De cabronas como tú, cabrona
Tengo las talegas llenas
De cabronas como tú, cabrona
Tengo las talegas llenas.

Cuando las quiera vender, cabrona

⁴⁰ *La Banda Jerez* fue fundada por Don Perfecto Flores en 1999 en la ciudad de Jerez, Zacatecas. Don Perfecto, un conocido maestro de música de Zacatecas, que ha enseñado y apadrinado a las bandas zacatecanas, junto con su hijo Marco Antonio Flores y un grupo de alumnos de Don Perfecto formaron a *La No. 1 Banda Jerez de Marco A. Flores*. Originalmente la banda se llamaba *Banda Clave Nueva de Jerez* pero entrando el año 2000 el nombre fue cambiado por *La No. 1 Banda Jerez*. Desde su creación, Marco Antonio Flores nunca le ha temido a nada, por ello en el año 2000 grabaron su primer material para la disquera Sony Music llamado *Nomás por ti me emborracho*, utilizando un lenguaje *fuerte*, su primer éxito, *La cabrona*, se convirtió en éxito tanto en México como en Estados Unidos. Durante 3 años no publicaron otro álbum hasta que en el año 2004, lanzaron *Corazón ranchero*, donde regrabaron su éxito *La cabrona*, esta vez en la disquera de la popular televisora de habla hispana, Univisión, transformación de Fonovisa Records. Su estilo es explícito, ya que según Marco A. Flores quieren usar el mismo lenguaje que la cantante Paquita La del barrio porque ella siempre dice en todos sus temas la conocida frase "Me estás oyendo, inútil" y se expresa en contra del machismo, por lo que la banda le hace ciertas "contestaciones". **Fuente:** <http://www.marcofloresylajerez.com/biografia/>

A peso doy la docena
Cuando las quiera vender, cabrona
A peso doy la docena.

Ay, ay, ay, a peso doy la docena
Ay, ay, ay, a peso doy la docena.

Agua de las verdes matas, cabrona.
No llores porque me matas
Agua de las verdes matas, cabrona
No llores porque me matas

Aunque te mire parada, cabrona
Me gusta mirarte a gatas,
Aunque te mire parada, cabrona
Me gusta mirarte a gatas.

Ay ay ay me gusta mirarte a gatas
Ay ay ay me gusta mirarte a gatas.

[Y ahí te va, chiquitita]

En el árbol de mi casa, cabrona
Tengo un caballo tordillo,
En el árbol de mi casa, cabrona
Tengo un caballo tordillo.

Para montarlo seguido, cabrona
Como me enseñé contigo
Para montarlo seguido, cabrona
Como me enseñé contigo.

Ay, ay, ay, como me enseñé contigo
Ay, ay, ay, como me enseñé contigo.

La primera categoría a analizar⁴¹ es la de *estereotipos femeninos*, en esta canción se evidencia el estereotipo de la mujer infiel desde sus primeras líneas:

- Dices que ya no me quieres,
Eso yo ya lo sabía.
Ya no me fío en tus quererres,
Que era lo que yo quería.

⁴¹ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

La segunda categoría a analizar corresponde al *lenguaje violento* y se manifiesta por medio de la reiteración de la palabra *cabrona* que se repite 18 veces, el adjetivo “cabrona” se define como “una persona, un animal o una cosa que hace malas pasadas o resulta molesto” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:258).

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas*, en la canción la misoginia se manifiesta por medio de un discurso que agrada de manera verbal a la mujer y que además se burla de ella, un ejemplo de ello se manifiesta en el siguiente fragmento, en la que el adjetivo *cabrona* sirve como insulto, que si bien estereotipa y violenta a la mujer, también sirve como un detonante para despreciar lo cual revela una alta dosis de odio misógino, puesto que ella no cumple con las expectativas amorosas del sujeto masculino:

Ya no me fío en tus quererres, cabrona
Que era lo que yo quería
Ya no me fío en tus quererres, cabrona
Que era lo que yo quería.

Además de la estrofa anterior, expresiones como “tengo un caballo”, “mirar a gatas” y “a peso doy la docena” evidencian un odio misógino hacia las mujeres que se detonan por no amar a un hombre.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* que se manifiesta al comparar a la mujer con un líquido corporal:

De cabronas como tú, cabrona
Tengo las talegas llenas.

Y también al referirse a ella como si fuera un animal:

Aunque te mire parada, cabrona
Me gusta mirarte a gatas.
[...]
En el árbol de mi casa, cabrona
Tengo un caballo tordillo.
Para montarlo seguido, cabrona
Como me enseñé contigo.

En el primer fragmento de la estrofa anterior se utiliza una locución adverbial “a gatas” que consiste en “ponerse o andar una persona: con pies y manos en el suelo, como los gatos y demás cuadrúpedos” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:762), mientras

que en el fragmento posterior es comparada como si fuera un caballo, en ambas estrofas hay un juego de palabras que lleva implícita una connotación sexual.

En conclusión, en la canción *La cabrona* pervive el estereotipo de la mujer infiel, se le agrede de manera verbal y se le cosifica y desprecia al compararla de manera directa con un animal o con un líquido corporal.

También interpretada por La Banda Jerez, la siguiente canción, titulada *La Baraja* (2004), está compuesta por siete estrofas sin estribillo, a continuación se presenta la letra:

LA BARAJA

Eres como una baraja, caraja
por eso mi amor te deja, pendeja
por eso mi amor te olvida,
cabrona, jodida, malagradecida.

Eres como una rueda en el aire
por eso vas a chingar a tu madre
por eso mi amor te olvida,
cabrona, jodida, mujer ofrecida.

Eres como el chile verde que muerde
por eso estás tan ansiosa, babosa
por eso mi amor te olvida,
cabrona, jodida, malagradecida.

Eres como el vino blanco, te tranco
prefiero tomar tequila, jodida
todo sólo es de pasada
yo ya me despido vieja interesada.

Eres como una baraja, caraja
por eso mi amor te deja, pendeja
por eso mi amor te olvida,
cabrona, jodida, malagradecida.

Eres como el chile verde que muerde
por eso estas tan ansiosa, babosa
por eso mi amor te olvida,
cabrona, jodida, malagradecida.

Como una rueda en el aire,
te vas a chingar a tu madre.

La primera categoría a analizar⁴² es la de *estereotipos femeninos*: el contenido del texto lírico se presenta el estereotipo de la mujer interesada al referirse a ella como “vieja interesada”, “mujer ofrecida” y “ansiosa”.

La segunda categoría a analizar corresponde al *lenguaje violento* que se manifiesta por medio de insultos y groserías que están presentes a lo largo del texto musical:

- caraja (aparece 2 veces).
- pendeja (aparece 2 veces).
- cabrona (aparece 4 veces).
- jodida (aparece 4 veces).
- malagradecida (aparece 4 veces).
- babosa (aparece dos veces).
- por eso vas a chingar a tu madre (aparece 1 vez).

Esta forma de describir a la mujer está insertada dentro de la denominada violencia psicológica que puede consistir, entre otras cosas, “en insultos, humillaciones, devaluación, marginación, indiferencia, infidelidad, comparaciones destructivas, rechazo, restricción a la autodeterminación y amenazas, las cuales conllevan a la víctima a la depresión, al aislamiento, a la devaluación de su autoestima e incluso al suicidio” (LGAMVLV, 2008:12).

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas*: como se puede observar la misoginia está presente en todo el discurso de la canción pues se recurre a insultos y comparaciones para inferiorizar lo femenino, un ejemplo representativo de ellos es la estrofa con la que inicia la canción:

Eres como una baraja,
por eso mi amor te deja,
por eso mi amor te olvida.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina*: en este discurso musical la cosificación femenina es abundante pues de manera explícita y recurrente la mujer es comparada como si fuera un objeto:

Eres como una baraja (aparece 2 veces).
Eres como una rueda en el aire (aparece 2 veces).
Eres como el chile verde (aparece 2 veces).
Eres como el vino blanco (aparece 1 vez).

El hecho de inferiorizar a la mujer hasta reducirla a un objeto implica un acto de dominio sobre su persona y la manera de describir su cuerpo está supeditada a la voluntad

⁴² En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

del varón, de esta manera ella es “una baraja”, “una rueda en el aire”, “un chile verde” y “vino blanco”, es decir, la representación femenina obedece a un sujeto empoderado que determina y nombra lo que tiene frente a sí mismo, como afirma Bourdieu “la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación”, por lo tanto, “el orden social funciona como una inmensa maquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya”, de esta manera, “el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales [...] en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres” (Bourdieu, 2010:22-24).

La siguiente canción es interpretada por el Grupo Pesado⁴³ y se titula *Humíllate* (2006), el autor es Mario Alberto Zapata⁴⁴. Esta canción está compuesta por dos estrofas y un estribillo que se repite de manera doble, cuya letra es la siguiente:

HUMÍLLATE

Humíllate
Pídeme perdón llorando de rodillas
Háblame
Dime que sin mí tu vida no es la misma
Implórame
Que vuelva a besar tus labios con ternura
Ruégame
Que vuelva a llenar tu cuerpo de caricias
Convénceme
Que no voy a arrepentirme si te quedas.
Que esta vez no vas a fallarme
Y que lo nuestro va a marchar tan bien

⁴³ El *Grupo Pesado* nace en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, en el año de 1993. Sus creadores, Beto Zapata y Pepe Elizondo, deciden formar esta agrupación porque ellos son verdaderos fanáticos de la música de su tierra natal: la norteña. Así pues, totalmente convencidos de que lo suyo es grabar con dicho estilo musical, poco a poco comienzan a imprimirle a su propuesta los ritmos norteños que los han caracterizado desde siempre. Con varias producciones discográficas en su haber e innumerables Discos de Oro y Platino la agrupación han logrado colocarse desde 1993 en los primeros lugares de las listas de popularidad en toda la República Mexicana y Estados Unidos, se han posicionado como una de las agrupaciones más representativas de la música norteña, apareciendo en el top 10 en la lista Regional Mexicano de la prestigiosa revista Billboard. Entre sus éxitos más destacados están: *A Chillar a otra parte*, *Humíllate*, *Tu sombra*, *Rezaré*, *No tengas miedo de llorar*, entre otros. **Fuente:** <http://www.universalmusica.com/pesado/>

⁴⁴ **Mario Alberto Zapata**, mejor conocido como Beto Zapata, nació un 11 de noviembre, es el acordeonista y primera voz del grupo Que vale lo que pesa, es decir, del *Grupo pesado*, también formó parte de las agrupaciones *Los Valientes del Norte* y *los Aspirantes de Nuevo León*, además trabajó en diferentes empresas de grabación. **Fuente:** <http://www.universalmusica.com/pesado/>

Que de mis heridas no voy acordarme.
Pensaré
Que todo fue un sueño, una pesadilla

Suplícame
Que tenga piedad de ti
Y que me conmueva el corazón.
Pídeme que olvide todo
Y pídeme otra vez perdón
Porque no será tan fácil
Que te dé otra vez mi amor.

Humíllate,
Dime que no vales nada
Que tu mundo he sido yo
Dime que te sientes sola
y que te mueres de dolor
Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor.
Humíllate
Siente lo que yo sentía
Cuando me dijiste adiós
Húndete en la soledad en la tristeza y el dolor
Humíllate del mismo modo como lo hice yo.

Suplícame
Que tenga piedad de ti
Y que me conmueva el corazón.
Pídeme que olvide todo
Y pídeme otra vez perdón
Porque no será tan fácil
Que te dé otra vez mi amor.

Humíllate,
Dime que no vales nada
Que tu mundo he sido yo
Dime que te sientes sola y que te mueres
De dolor
Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor.
Humíllate
Siente lo que yo sentía
Cuando me dijiste adiós
Húndete en la soledad en la tristeza y el dolor
Humíllate del mismo modo como lo hice yo.

En esta canción asistimos a una absoluta expresión de la misoginia expresada por medio de frases que demuestran un total repudio hacia lo femenino.

La primera categoría a analizar⁴⁵ es la de *estereotipos femeninos*: aunque no existan en el texto de manera explícita frases que aludan al estereotipo de mujer infiel, interesada o de la calle, se infiere por el contexto de la canción que esta mujer no está sujeta a las condiciones amorosas del sujeto masculino y por lo tal es agredida.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: la canción está estructurada por un discurso en el prevalece un estado de sometimiento en el que la mujer debe humillarse para ser aceptada, como se muestra en la siguiente estrofa:

Humíllate,
Dime que no vales nada
Que tu mundo he sido yo
Dime que te sientes sola y que te mueres
De dolor
Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor.
Humíllate
Siente lo que yo sentía
Cuando me dijiste adiós
Húndete en la soledad en la tristeza y el dolor
Humíllate del mismo modo como lo hice yo.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se manifiestan por medio de las siguientes frases:

-Humíllate, pídemme perdón llorando de rodillas.
-Dime que sin mí tu vida no es la misma.
-Implórame, que vuelva a besar tus labios con ternura.
-Ruégame, que vuelva a llenar tu cuerpo de caricias.
-Suplícame, que tenga piedad de ti.

-Pídemme otra vez perdón.

-Humíllate,
Dime que no vales nada
Que tu mundo he sido yo,
Dime que te sientes sola y que te mueres de dolor
Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor.

Cabe destacar que el uso de verbos que se utilizan para inferiorizar a la mujer están en modo imperativo, es decir, sirven para dar órdenes, de este modo las acciones remiten a someter a la mujer aun estado de sobajamiento; las órdenes que recibe son: “humíllate, implórame, ruégame, suplícame”, “húndete”, reflejan una imagen denigrada de la mujer que para ser aceptada debe estar prácticamente en el suelo.

⁴⁵ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

Las frases que nulifican a la mujer y reiteran el machismo son las siguientes:

- Pídeme perdón de rodillas
- Que sin mí tu vida no es la misma
- Que esta vez no vas a fallarme
- Que tenga piedad de ti
- Que no vales anda, que tu mundo he sido yo
- Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor
- Húndete en la soledad, en la tristeza y el dolor

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* en la canción no existen de manera explícita frases en las que se haga comparación de la mujer con un objeto o animal ni expresiones que hablen de manera peyorativa del cuerpo femenino.

Como podemos observar, los fragmentos anteriores dan cuenta de la mujer no vale nada sin el amor de un hombre, por tal motivo se construye un discurso con una alta carga de violencia simbólica, a decir de Bourdieu, la violencia simbólica radica en “una violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento” (Bourdieu, 2010:12).

La siguiente canción se titula *Y ahora resulta* (2013), es de la autoría de la compositora mexicana Alma Rosario⁴⁶ e interpretada por el grupo *Voz de Mando*.⁴⁷ Está compuesta por tres estrofas y un estribillo que se compone de dos estrofas y que se repiten dos veces, cuya letra se presenta a continuación:

⁴⁶ De acuerdo con la SESAC (La organización de Derechos de Autor por ejecución pública más progresista del mundo) el *chart* de los diez compositores latinos de mayor éxito en Estados Unidos en el 2013 también incluye el nombre de una mujer, se trata de la compositora mexicana **Alma Rosario**, dejando establecido que el género regional mexicano en sus "múltiples formas" sigue dominando el negocio de la música latina en el país. El *chart* de los compositores latinos más destacados incluye a Alma Rosario, única mujer en la lista, autora del tema "Y Ahora Resulta", grabada por Voz de Mando, que permaneció siete semanas en el #1 de la lista de éxitos del regional mexicano. **Fuente:** http://www.sesaclatina.com/News/News_Details.aspx?id=486

⁴⁷ *Voz de Mando* es un grupo regional norteño con raíces en Sinaloa, Baja California, Michoacán, Nuevo León y Los Ángeles, California. Los integrantes de la banda son: los hermanos Jorge Gaxiola (acordeón, voz) y Miguel Gaxiola (Bajo Quinto, voz), Eduardo González "El Chino" (tuba), Adrián González (batería) y Carlos "Charly" Sigala (teclado). El grupo norteño ha logrado posicionar varias canciones en el Top 10 de Billboard de los cuales dos han sido #1 por varias semanas consecutivas tanto en el Chart General como en el Regional y ha estado nominado en dos ocasiones para el premio Latin Grammy. Algunas de sus canciones han llegado a Hollywood y han aparecido en programas de televisión y películas ganadoras de premios. En 2010, el sencillo "Comandos del M. P. (500 Balazos)" fue el primer éxito comercial del grupo, sencillos como *Muchacho de Campo*, *Y Ahora Resulta* y *Eres Mi Cenicienta* han sido éxitos *crossover* con numerosos premios y reconocimientos. **Fuente:** <http://www.grupovozdemando.com>

Y AHORA RESULTA

Te compré ropa y bolso de diseñador
Unos lentes con brillantes incrustados
Te puse pechos, te puse nalgas
Y una cintura dónde tú tenías llantas.

Te compré más zapatos que para un ciempiés
y pestañas largas, negras y rizadas
Nariz bonita, respingadita
Y pa' blanquearte te aplicaron concha nácar.

Y ahora resulta

Que te sientes el más bello monumento
Fuiste una mala inversión y me arrepiento
Pues tus palabras de amor arrastró el viento.

Ahora resulta

Que no estoy en el nivel que tú pensabas
Me dices eso y otras tantas pendejadas
Ahora resulta, muñequita, ahora resulta,
¡Maldita puta, antes de mí, tú no eras nada!

[¡Voz de mando!]

Te compré un carro
que ni sabes manejar
y aparatos de esos con una manzana
Yo te di joyas
Tangas de Victoria
Y hasta un perro del tamaño de una rata.

Y ahora resulta

Que te sientes el más bello monumento
Fuiste una mala inversión y me arrepiento
Pues tus palabras de amor arrastró el viento.

Y ahora resulta

Que no estoy en el nivel que tú pensabas
Me dices eso y otras tantas pendejadas
Ahora resulta, muñequita, ahora resulta,
¡Maldita puta, antes de mí, tú no eras nada.

La primera categoría a analizar⁴⁸ es la de *estereotipos femeninos*: en esta canción el estereotipo que está presente es el de la mujer interesada y que se hace visible por el tipo de artículos que le compran:

- Te compré ropa y bolso de diseñador,
unos lentes con brillantes incrustados.
- Te compré un carro
que ni sabes manejar
y aparatos de esos con una manzana.
Yo te di joyas,
Tangas de Victoria,
Y hasta un perro del tamaño de una rata.
- Te compré más zapatos que para un ciempiés.

Como podemos observar, un tópico recurrente en la retórica del discurso amoroso es el amor por interés, en este caso vemos cómo se le provee a la mujer de objetos de lujo, lo cual demuestra que la mujer queda reducida a un maniquí o como dice la misma canción a una *muñequita*.

La segunda categoría a analizar corresponde al *lenguaje violento* y apela a formas que al referirse a la mujer le denigran:

- Muñequita (aparece 2 veces).
- ¡Maldita puta (aparece 2 veces).
- Me dices eso y otras tantas pendejadas (aparece 2 veces)

Es decir, una vez embellecida por los artículos que se le han otorgado, la mujer se convierte en una puta e incluso lo que ella habla se reduce a pendejadas.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* que enfatizan la inferioridad femenina como se puede notar en las siguientes frases:

- Fuiste una mala inversión y me arrepiento.
- Antes de mí, tú no eras nada.

Como es evidente, la construcción de lo femenino consiste en una mala inversión y pone de manifiesto la superioridad masculina al afirmar “antes de mí, tú no eras nada”.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina* y se presenta cuando se hace referencia de manera peyorativa a las partes del cuerpo femenino que se da a través de la reconstrucción estética y física del cuerpo:

- Te puse pechos, te puse nalgas
Y una cintura dónde tú tenías llantas.

⁴⁸ En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

- Te compré [...] pestañas largas, negras y rizadas,
Nariz bonita, respingadita.
Y pa' blanquearte te aplicaron concha nácar.

Lo que detona la agresión por parte del sujeto masculino es no reconocerlo como el
hacedor de esa mujer a la que ahora desprecia:

[...] te sientes el más bello monumento
Fuiste una mala inversión y me arrepiento
Ahora resulta
Que no estoy en el nivel que tú pensabas
Me dices eso y otras tantas pendejadas
Ahora resulta, muñequita, [...]
¡Maldita puta, antes de mí, tú no eras nada!

En suma, la canción *Ahora resulta* del grupo *Voz de mando* presenta una imagen
femenina que es tratada como si fuera un maniquí al que se le ha vestido y provisto de
artículos de lujo, además, se le ha modificado el cuerpo hasta convertirla “en el más bello
monumento”, la idea que subyace dentro de este discurso es la manifestación de un tipo de
rebeldía por parte del sujeto femenino pues al proveerle de cierto estatus económico y
corpóreo ella se empodera y la pone en la misma posición de quien la hizo así, por tal
motivo ella es agredida de manera verbal por parte de quien le proveyó de todo para tenerla
sujeta a su voluntad.

La última canción de este bloque se titula *Ni las moscas se te paran* (2014), es de la
autoría de Horacio Palencia⁴⁹ y José Alberto Inzunza, mejor conocido como "Joss

⁴⁹ **Horacio Palencia Cisneros** nació un 4 de septiembre en Rosario, Sinaloa; es el menor de cuatro hijos de los señores Ramiro Palencia Vargas y Pompeya Cisneros Magaña. Entre sus éxitos más sonados destacan Más distinciones que lo han posicionado como compositor destacado de música regional mexicana son la presea Éxito SACM (Sociedad de Autores y Compositores de México) por *Ya es muy tarde* (2010); *Niña de mi corazón* (2011), incluida en la telenovela *Cuando me enamoro*; *Me gusta todo de ti* (2011); *Me cambiaste la vida*, en coautoría con Río Roma (2013), tema que forma parte de la novela *La fuerza del destino* y con el que incursiona en el género pop; *Mi razón de ser*, escrita en colaboración con Eduardo Palencia (2014); *Ya te perdí la fe*, coautoría con Edén Muñoz (2017); *Solo con verte* (2017), y *Me va a pesar*, escrita en colaboración con Giovanni Cabrera Inzunza (2017), además del Premio Billboard a la Música Mexicana como Compositor del Año (2012 y 2013), y el Premio BMI como Compositor del Año (2012 a 2017, ininterrumpidamente). Otras obras de su autoría son *Cuidaré de ti*, *Bienvenida* (en coautoría con Jerónimo Pérez), *Qué pensabas*, *Ganas de volver*, *No me pidas perdón* y *Hermosa experiencia*. Entre sus intérpretes se encuentran La Arrolladora Banda El Limón, Banda El Recodo, Banda MS, K-Paz de la Sierra, Río Roma, Banda Cuisillos, El Trono de México, Los Huracanes Del Norte, Banda Pequeños Musical, AK-7, El Coyote y su Banda Tierra Santa, Banda La Costeña, Maluma, Luis Fonsi, Germán Lizárraga, Lupillo Rivera, Pablo Montero, Tito Nieves, Fidel Rueda y varios más. **Fuente:** <http://sacm.mx/biografias/>

Favela",⁵⁰ es interpretada por la Banda MS⁵¹ y está compuesta por tres estrofas y un estribillo que se repite dos veces, la letra se presenta a continuación:

NI LAS MOSCAS SE TE PARAN

No quiero ofenderte
ni faltarte el respeto
pero sinceramente
ya se pasó tu tiempo
tu fama de bonita
ya se te está acabando
y pensar que en un tiempo
yo te anduve rogando.

Gozabas de la vida
tuviste buenos ratos
y siempre me trataste
con la punta del zapato
decías que no era nadie
que tú eres muy hermosa
que bueno que te veo
pa' decirte algunas cosas.

Donde quedó ese par
de atributos que tenías
dónde está esa cintura
que tanto me seducía
se te acabó la gracia
te quedó la pura fama
porque hoy ni aunque me pagues
dormirías en mi cama.

⁵⁰ **José Alberto Inzunza Favela**, mejor conocido como "Joss Favela", nació un 10 de diciembre en Caitime, Sinaloa. Algunas de sus canciones son *Me vas a extrañar* (en coautoría con Horacio Palencia) con Banda MS; *Mi vicio más grande* (escrita en colaboración con Luciano Luna) y *Sin ver atrás* (coautoría con Ricardo Orrantía) con Banda El Recodo; *Te dejo libre* (escrita en colaboración con Fernando Camacho) y *Déjame amarte* con La Arrolladora Banda El Limón; *¿Por qué terminamos?* (en coautoría con Luciano Luna) con Gerardo Ortiz, y *La niña más linda* (escrita en colaboración con Ricardo Orrantía) con Kevin Ortiz, por mencionar algunas. Entre sus intérpretes se encuentran también Julión Álvarez y su Norteño Banda, Banda Los Recoditos, La Séptima Banda, Voz de Mando, Los Invasores de Nuevo León, Noel Torres, Larry Hernández, Jonathan Sánchez y Adriel Favela. Joss Favela ha sido acreedor a premios ASCAP, Bandamax y la presea Éxito SACM (Sociedad de Autores y Compositores de México) por sus canciones *Te hubieras ido antes* (2015), *Me sobrabas tú* (2016) y *Si no es contigo* (2017), todas escritas en coautoría con Luciano Luna. **Fuente:** <http://www.sacm.org.mx/biografias/>

⁵¹ **La Banda MS** se formó en el año 2003 en el puerto de Mazatlán, en el estado de Sinaloa con 15 integrantes. Las siglas MS en su nombre provienen de las iniciales de Mazatlán, Sinaloa. Uno de los fundadores e integrante de la agrupación fue Julión Álvarez, el cual estaba dando sus inicios como cantante del género de banda. En el año 2004 se unió Alan Manuel Ramírez Salcido, como integrante número 16. La banda ha tocado canciones compuestas por Edén Muñoz, Horacio Palencia, Joss Favela y Espinoza Paz, entre otros. En septiembre de 2013, la Banda MS fue nominada a los premios Lunas del Auditorio en la categoría de Música Grupera. **Fuente:** <http://www.bandams.com.mx/>

Donde está el vientre plano
y las idas al gimnasio
el tiempo te hizo estragos
todo se te vino abajo
yo ahora vivo feliz
me casé con una dama
y a ti ni quien te pele
Ni Las Moscas Se Te Paran.

[Y todo por servir se acaba,
pero tú serviste de más,
Chiquitita]

Te pido mil disculpas
por ser tan majadero
pero es que quién te manda
a darme atole con el dedo
muy a pesar de todo
yo he salido ganando
porque ahora tú estás sola
y yo estoy bien acompañado.

Donde quedó ese par
de atributos que tenías
dónde está esa cintura
que tanto me seducía
se te acabó la gracia
te quedó la pura fama
porque hoy ni aunque me pagues
dormirías en mi cama.

Donde está el vientre plano
y las idas al gimnasio
el tiempo te hizo estragos
todo se te vino abajo,
yo ahora vivo feliz
me casé con una dama
y a ti ni quien te pele
Ni Las Moscas Se Te Paran.

La primera categoría a analizar⁵² es la de *estereotipos femeninos*: aunque no existan en el texto de manera explícita frases que aludan al estereotipo de mujer infiel, interesada o

⁵² En anexos se puede observar la tabla completa de codificación correspondiente.

de la calle, se infiere, una vez más, por el contexto de la canción, que esta mujer es despreciada por no cumplir con los estereotipos de belleza y juventud:

el tiempo te hizo estragos
todo se te vino abajo
[...] tu fama de bonita

Como podemos ver, las mujeres que no cumplen con los estereotipos de belleza establecidos son violentadas.

La segunda categoría a analizar corresponde a *lenguaje violento*: a diferencia de las demás canciones hasta aquí analizadas, esta canción inicia con dos líneas que se enmarcan dentro de las formas de respeto:

No quiero ofenderte
ni faltarte el respeto.

No obstante, son sólo el pretexto para iniciar con un discurso en el que se evidencia un absoluto desprecio hacia el cuerpo femenino, la idea que permea en esta canción es el rechazo hacia la mujer porque ya no está físicamente en su mejor momento, como podemos ver, las mujeres que no cumplen con los estereotipos de belleza establecidos son violentadas de manera verbal lo cual es una manifestación de la violencia psicológica.

La tercera categoría de análisis corresponde a la de *frases misóginas* y se presenta cuando se utilizan expresiones que denigran la conducta femenina:

- Ya se pasó tu tiempo,
ya se te está acabando.
[...]
- Quien te manda
a darme atole con el dedo.
Ni las moscas se te paran.

La fama, que en este caso es “la opinión que la gente tienen de alguien” (Diccionario de la Lengua Española, 2001:703), radica en la belleza de la mujer, pero se le está acabando, por lo cual queda en entredicho: “tu fama de bonita ya se está acabando”. La expresión “dar atole con el dedo” equivale a engañar (Gómez de Silva, 2008:16), de esta manera cuando ya no cumple con los prototipos de belleza estandarizados, la mujer es rechazada y se le inferioriza:

- Se te acabó la gracia
te quedó la pura fama,
porque hoy ni aunque me pagues
dormirías en mi cama.

[...]

- Y a ti ni quien te pele
- Y todo por servir se acaba,
pero tú serviste de más.
- Yo he salido ganando
porque ahora tú estás sola
y yo estoy bien acompañado.

La cuarta categoría de análisis corresponde a la *cosificación femenina*: como es evidente, una mujer que ya no cumple con los estereotipos de belleza carece de gracia y ya no sirve de compañía, por tal motivo a la hora de mencionar su cuerpo se le hace de manera despectiva:

- ¿Dónde quedó ese par
de atributos que tenías
dónde está esa cintura
que tanto me seducía?

[...]

- ¿Dónde está el vientre plano
y las idas al gimnasio?

Los estragos que el tiempo hace en el cuerpo no son perdonados, por este motivo el hombre abandona a la mujer en la que alguna vez tuvo interés, el desprecio es tan grande que incluso ahora se iguala a la mujer con un objeto al cual “ni las moscas se le paran”. Es decir, a la mujer se le cosifica se le considera un artículo de belleza; y una vez que su cuerpo no cumple ya con los estereotipos de belleza y juventud es desechado, pues deja de cumplir con la función principal, en este caso, ser un objeto de ornamento al servicio de un hombre.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

El propósito general de esta investigación ha sido analizar cómo está representada la figura femenina en el discurso de la música popular mexicana. Para el análisis de las canciones hice uso de la metodología cualitativa y la herramienta que me sirvió de utilidad fue el análisis del discurso.

Después de analizar el corpus, el cual consistió en dieciséis canciones de tres géneros de la música popular mexicana, se encontraron los siguientes hallazgos:

a) Respecto a las canciones de corte ranchero, podemos inferir lo siguiente: la música ranchera posee en su discurso un alto contenido misógino, y es que desde los títulos de las canciones se manifiesta un estado de inferioridad hacia lo femenino: *Bala perdida*, *La media vuelta*, *La puntada*, *Señora de tal* y *La farsante* sirven como marco de referencia en el que la cosificación, los estereotipos y el lenguaje violento son una constante, es decir, este tipo de discurso demuestra la dominación de género, que es

La capacidad de controlar y decidir sobre la vida del otro género. En un sistema de género, donde el dominio es patriarcal, se establecen relaciones no equitativas entre hombres y mujeres. Además se asegura el monopolio de poderes de dominio al género masculino y a los hombres, mientras el género femenino y las mujeres quedan sujetos al dominio masculino. Por eso los hombres suelen normar a las mujeres, dirigir las y controlarlas, casi de manera incuestionable (Diccionario de Género, 2010:11).

Un estereotipo recurrente en este tipo de discurso musical es el de la mujer infiel o interesada, razón por la cual se orquesta a su alrededor un discurso para denigrarla y cosificarla puesto que no cumple con el estereotipo de mujer fiel y abnegada, por ello se recurre a la oralidad para retomar elementos que están introyectados en la cultura mexicana y que al momento de escucharlos sean aceptados de manera general.

b) Respecto al género de bolero, el análisis arrojó que el discurso lírico está estructurado de tal manera que en sus letras están presentes las pasiones humanas, el despecho y la misoginia. El estereotipo femenino recurrente en este género es el de la prostituta que ejerce el oficio por despecho, ejemplo de ello son las canciones *Aventurera*, *Amor de la calle* y *Cabaretera*, en este tenor, concuerdo con Marcela Lagarde quien argumenta que “las prostitutas están cautivas de su sexualidad escindida como erotismo para el placer de otros, de la prostitución, en el burdel” (Lagarde, 1997:174); el ejercicio de la sexualidad en estos boleros señala también la decadencia

corporal pues se presenta una figura de mujeres a las que ya “se les ha pasado el tiempo de la agradable primavera”, mujeres perdidas, manchadas por el fango que poseen el amor y la virtud destrozados; mujeres vencidas, cabareteras e hipócritas cuya culpa recae en ellas por haber creído en el engaño de una relación fallida o “por no tener un cariño que les diera ilusión”, en esta retórica del idilio amoroso se construye un ambiente en el que

La imagen del nuevo amante que propone el bolero se encumbra entonces porque su entrega y fidelidad se dirigen a alguien que se supone menos digno: una mujer que, además de mala, es una mala mujer [...] desde ese momento el discurso del bolero será el de quien ama, odia y sufre en una acumulación de imposibles, fetichismos focalizados o que abarcan todo, constancias de amor eterno, destinos fatales, destinatarios terribles, ausencias y nostalgias sabiamente cultivadas, incertidumbres y cuestionamientos de ambas partes, estoicismos *cortesés* y reservas compartidas, amores totales y siempre hiperbólicos (Bazán, 2002:32-34).

El uso del lenguaje violento determina la imagen de lo femenino cuya representación es calificada como hipócrita y perversa, que hace uso de su “carita pintada”, además de ello, se cosifica a la mujer al compararla con una “hiedra del mal y venenosa”, por lo tanto, es evidente que lo único que le espera a este tipo de mujeres, que se construye en este tipo de discurso lírico, es la infamia de un ruin destino.

c) En lo que se refiere a la música de banda o actualmente conocida como regional mexicano; las seis canciones analizadas evidenciaron, entre otras cosas, la utilización de un lenguaje más explícito para agredir a las mujeres, fijado en expresiones que aluden a mentadas de madre, “vengo a decirle a la que no me supo amar, ¡que chingue a su madre!”, a amenazas con abandonarla, y asimismo, se le insulta por su manera de ser: “maldita puta, antes de mí tú no eras nada”, lo que permite comprobar que “la mujer que por cualquier circunstancia deja de ajustarse a la supuesta 'feminidad' pierde, junto con otros privilegios, el trato galante y se convierte en el blanco de la agresividad masculina (Hierro, 2003:22).

El recorrido musical que se hizo en esta investigación abarcó un periodo de más de medio siglo, y permitió evidenciar que aunque las mujeres ocupan un lugar protagónico en la construcción del texto lírico, la forma de ser tratadas y referirse a ellas está cargada con un alto contenido agresivo, esto dejó ver cómo la agresión verbal en un principio matizada fue subiendo de tono hasta hacerla completamente explícita; en estas canciones se pudo constatar que las mujeres son representadas como traidoras a las que se les puede maltratar, no sólo física sino también emocionalmente, para ello, de los diferentes tipos de violencia

enunciados con anterioridad el que más se ejerce dentro del discurso lírico es la denominada violencia simbólica, ya que:

La violencia simbólica y concretamente la violencia en el lenguaje es más indirecta e inconsciente, menos visible y más tolerada por ello, pero igual de opresiva. No es violencia física, pero sí coerción que perpetúa la discriminación, la desvalorización, la dependencia y el control. Se trata de una violencia que estructura tanto la psique personal como la mentalidad y el imaginario cultural. No se limita a la violencia emocional de gritos, humillaciones, burlas, amenazas, intimidaciones e insultos o vejaciones, tiene que ver con invisibilizar —androcentrismo— y desvalorizar —sexismo— a la población femenina en general, y a adjudicarles roles y estereotipos como modelo a seguir, o denunciar y erradicar en su caso (Fernández, 2012:141).

Otro aspecto que quiero destacar es que en este tipo de canciones existe una agresión explícita hacia el cuerpo de las mujeres, la mujer es atacada porque su cuerpo ya no cumple con los estereotipos de género establecidos, es decir ya no es bella ni atractiva, además de ello, otra forma de agresión que persiste en las canciones ocurre cuando se compara a las mujeres con animales “toda mula descarriada”, o se le cosifica hasta convertirla en basura, en este sentido, “el cuerpo de la mujer se convierte en el espacio del deber ser, de la dependencia vital y del cautiverio, como forma de relación con el mundo y de estar en él, como forma del ser social mujer y de la existencia de las mujeres particulares” (Lagarde, 1997:174), de ahí que se ataque de manera constante su cuerpo.

También es necesario señalar que si la ideología consiste en “las creencias fundamentales de un grupo y sus miembros (Van Dijk, 2003:14), también es cierto que “son creencias populares pero equivocadas, inculcadas por la clase dominante para legitimar un *status*” (Van Dijk, 2003:14), en este sentido, la ideología que persiste en el discurso musical contradice de manera abierta los estereotipos de una mujer dulce, fiel y abnegada, es decir, “a los llamados ‘valores femeninos’ de pasividad, docilidad pureza e ineficacia, se les confiere un significado profundo, cuando en realidad no son más que rasgos negativos y el instrumento de manejo ideológico de la mujer (Hierro, 2003:21).

Queda demostrado que en el discurso de las canciones analizadas las mujeres aparecen como las culpables de la conducta violenta de los hombres y cualquier acto que afecte la integridad femenina es justificado por no estar sujetas a la voluntad del hombre, por no tener un cuerpo ideal, por ser infieles, pero, sobre todo, por una cuestión de orgullo, “este orgullo que tengo no lo vas a dejar en el suelo tirado como una basura”. De esta manera, las mujeres son sometidas a una constante dominación cuya opresión “se

manifiesta y se realiza en la discriminación de que son objeto. Consiste en formas de repudio social y cultural, de desprecio y maltratos a los cuales están sometidas las mujeres por estar subordinadas, por ser dependientes, por ser consideradas inferiores y por encarnar simbólicamente la inferioridad y lo proscrito (Lagarde, 1997:97).

El objetivo principal de la investigación consistió en evidenciar la forma en la que el discurso de la canción popular mexicana contribuye a construir una imagen denigrada de las mujeres, el análisis de las canciones ayudó a alcanzar el objetivo, para ello fue indispensable identificar los diferentes estereotipos femeninos promovidos en el discurso de la música popular mexicana y analizar las frases del discurso musical que denigran a las mujeres por medio del uso de un lenguaje violento, misógino y de cosificación.

Con respecto al supuesto de partida, quedó demostrado, una vez hecho el análisis, que la canción popular produce y reproduce en su mensaje un discurso que denigra la imagen de lo femenino o el ser mujer, mediante adjetivos, sobrenombres (apodos), frases y estereotipos que devalúan la concepción de lo femenino y de las mujeres.

También quedó comprobado que, si bien el discurso de las canciones difiere respecto al género musical, lo que sí es cierto es que los unifica el uso de un lenguaje violento como medio y forma de agresión hacia las mujeres. Sin duda, el hecho de que los cantautores fijen su atención en construir un discurso, cuyo objetivo es denigrar a las mujeres, obedece a que los medios en los que se difunden son, como señala MacLuhan (2007), parte del mensaje, pues estas canciones al posicionarse mediáticamente se convierte en un objeto de consumo que se manifiesta en la venta de discos, descargas digitales y venta de boletos para conciertos que reúnen un gran número de asistentes.

En una sociedad tan desigual como en la que vivimos, la tendencia hacia la violencia no disminuye, al contrario, va en aumento, esto se manifiesta no sólo en el alto índice de delitos que a diario se comenten, sino que día a día vemos cómo la violencia ha logrado introducirse en todos los ámbitos, y la música no es la excepción, un ejemplo de ello fue la canción *Fuiste Mía* (2016) del cantante estadounidense Gerardo Ortíz, cuyo video fue considerado como una apología del delito, ya que en el contenido del mismo se manifiesta un feminicidio cuyo análisis queda fuera de los propósitos de este trabajo, no obstante, es una prueba fehaciente de las nuevas manifestaciones de agresión mediática hacia las mujeres.

Quedan muchas cosas en el tintero, pues el tema no se agota, los cuatro ejes de análisis que guiaron la investigación: estereotipos femeninos, lenguaje violento, frases misóginas y la cosificación femenina sirvieron no sólo para estructurar el análisis sino que también permitieron ver qué otras temáticas quedan pendientes por analizar, una de ellas sería investigar cómo este tipo de canciones ayudan a construir una idea equivocada de las relaciones amorosas, además, otras líneas de investigación pendientes serían: analizar cómo se representa a las mujeres en los textos de música religiosa; el papel que juegan los diferentes juegos de poder y roles de género presentes en las canciones de corte popular conocido como “Las contestadas”, y la representación que se hace de las mujeres en el narcocorrido y el denominado movimiento alterado.⁵³

Así mismo, es necesario escudriñar las diferentes manifestaciones genérico-culturales que también se hacen de los hombres en los diferentes géneros musicales, que en el caso de la música mexicana parten de la concepción del macho mexicano en la música ranchera, pasando por el amante reflejado en el bolero, hasta llegar al estudio y exploración del detrimento que, en perjuicio de los hombres, se hace en los diferentes géneros musicales restantes.

⁵³ De acuerdo con Juan Rogelio Ramírez Paredes (2012), se denomina movimiento alterado a un movimiento musical surgido en Sinaloa en 2008 y se caracteriza por alusiones al placer de matar, cercenar y torturar, que hace uso de la estructura narrativa de lo corrido mexicano para hacer y difundir la apología del delito. Los cantantes o agrupaciones más destacados son: El Komander, Calibre 50, Los Buitres de Culiacán, Los Bukanas, Los Buchones, Luis Silvestre, Los Cuates de Sinaloa o Los Dos Primos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMSON, HOEBEL, E. (1975). “VII La naturaleza de la cultura”, en SAPHIRO, Harry. L., *Hombre, cultura y Sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ANDERSON S, Bonnie; ZINSSER, Judith P. (2007). *Historia de las mujeres, una historia propia*, Barcelona: Crítica-EGEDSA.
- ARAUZ MERCADO, Diana. (2015). “Primeras mujeres profesionales en México”, en *Historia de las mujeres en México*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, pp.181-199.
- ARENDT, Hannah. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo. (2002). *Y si vivo bien años... Antología del Bolero en México*, Compilación y prólogo de Rodrigo Bazán Bonfil, México: Fondo de Cultura Económica.
- BENVENISTE, E. (1984). *Problemas de lingüística general (I)*. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena. (2004). *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Betancourt Cid Carlos. (2012). *México contemporáneo. Cronología (1968-2000)*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP)/ Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).
- BETHELL, Leslie. (2000). “La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana”, en *Historia de América Latina*, T.4., América Latina Colonial: Población, sociedad y cultura, Barcelona: Crítica.
- BIERDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*, España: Paidós.
- BOURDIUE, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*, Traducción de Martha Pou, México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Los noventa.
- BOURDIUE, Pierre. (2010). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- CHÁVEZ, Pedro. (2006). *Compresión y Razonamiento verbal*, México: Mc. Graw Hill.
- CASAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; TUSÓN VALLS, Amparo. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, España: Editorial Ariel.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. (1958). *Historia antigua de México*, T. II, México: Porrúa.
- DALARUN, Jacques. (2005). “La mujer a ojos de los clérigos”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, T. 3, del Renacimiento a la Edad Media, México: Taurus.
- DELGADO DE CANTÚ, Gloria M. (2007). *Historia de México. De la era revolucionaria al sexenio del cambio*, 5ta Edición, México: Pearson/Prentice Hall.
- DE FLEUR, Melvin L. y BALL-ROKEACH Sandra J. (2009). *Teorías de la comunicación de masas*, México: Paidós.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. (2001). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en *Obras completas*, T. IV, México: FCE-Biblioteca Americana
- DE SAHAGÚN, Fray Bernardino. (2006). *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México: Porrúa.

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA / Real Academia Española. (2001). España: Real Academia Española.
- DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO. (2011). Vol. I y II, México: El Colegio de México.
- ELLIS Richard; MCCLINTOCK Ann. (1993). *Teoría de la comunicación humana*, 1ra Edición, España: Paidós.
- GALLEGO, Juana (Dir.). (2002). *La prensa por dentro. Producción informativa y transmisión de estereotipos de género*, Barcelona: Los libros de la frontera.
- GARCÍA, Genaro. (2007). *Apuntes sobre la condición de la mujer / Desigualdad de la mujer*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas / Porrúa.
- GARGALLO, Francesca (1993). “El ensayo feminista en México: análisis de la revista Debate como heredera culta de Fem”, en *El ensayo en Nuestra América*, México: UNAM, pp.77-114.
- GEERTZ, Clifford. (2005). *La interpretación de las culturas*, Barcelona, España: Gedisa.
- GIDDENS, Anthony. (2010). *Sociología*, Traducción de Francisco Muñoz de Bustillo, Sexta Edición, Madrid: España.
- GIMÉNEZ, Gilberto. (2007). “XII La lírica amorosa popular en tiempos de don Porfirio”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Coahuilense de Cultura.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. (2008). *Diccionario breve de Mexicanismos*, México: Fondo de Cultura Económica / Academia Mexicana.
- GONZÁLEZ LEZAMA, Raúl. (2015). “Las mujeres durante la Reforma”, en *Historia de las mujeres en México*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, pp. 93-115.
- GRAN DICCIONARIO enciclopédico ilustrado Grijalbo. (1997). Barcelona: Mandatori.
- HAIDAR, Julieta. (1998). “Análisis del discurso”, en Galindo Cáceres, Jesús (Coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México: Peerson Adison Wesley.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Pilar. (2006). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.
- HESÍODO. (2008). *Los trabajos y los días*. Madrid: Biblioteca de Clásicos, Terramar Ediciones.
- HIERRO, Graciela. (2003). *Ética y feminismo*. México: Universidad Autónoma de México.
- HOBSBAWM, Eric. (2007). *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Memoria crítica.
- IBÁÑEZ GRACIA, Tomás. (2014). “El giro lingüístico”, en *Análisis del discurso, Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial UOC (Universitat Oberta Catalunya).
- ÍÑIGUEZ RUEDA, Lupicinio. (2014). “El análisis del discurso en las ciencias sociales: variedades, tradiciones y práctica”, en *Análisis del discurso, Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial UOC (Universitat Oberta Catalunya).
- KURY-ALDANA, Mario; MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente. (1987). *Cancionero Popular Mexicano*, Volumen 1 y 2, México: Secretaria de Educación Pública.

- LAGARDE, Marcela. (1997). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 3ra Edición, México: UNAM.
- LAMAS, Marta. (1996). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. (1ª .ed.) México: Porrúa.
- LAMAS, Marta. (2003). “Cultura, género y epistemología”, en VALENZUELA ARCE, José Manuel, (Coord)., *Los estudios culturales en México*, México: FCE.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca. (2008). “El drama demográfico de la Nueva España en el siglo XVI: el espacio de la mujer”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México.
- LOYO, Engracia. (2008). “De sierva a compañera: la imagen de la mujer en textos y publicaciones oficiales (1920-1940)”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México.
- MCLUHAN, Marshall. (2007). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, España: Paidós, Comunicación 77.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. (2008). “¿Hacia una unos estudios coloniales globales?: entrecruces, aportes, limitaciones”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México, pp.55-77.
- MELGAR, Lucía, (Compiladora). (2008). *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México.
- MENDOZA, T., Vicente. (1982). *La canción mexicana, ensayo de clasificación y antología*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- MENDOZA, T., Vicente. (2003). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONSIVÁIS, Carlos. (2010). “Yo soy un humilde cancionero”, en: Tello Aurelio (Compilador), *La música en México*, México: FCE/CONACULTA.
- MORENO RIVAS, Yolanda. (1989). *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA.
- MUÑIZ, Elsa. (2008). Del micrófono al aire, trayectorias de quimeras: Lupita García (1930-1950)”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México, pp. 215-253.
- MUÑOZ GARCÍA, Ángel. (1999). “El goliardo, un letrado nada idiota”, en *Discursos y representaciones en la Edad Media: (Actas de las VI Jornadas Medievales) / Coord. por Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno*, Concepción Company, ISBN 968-36-7862-9.
- PASTOR, Reyna. (2005). “Mujeres en España y en Hispanoamérica”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, T. 3, del Renacimiento a la Edad Media, México: Taurus.
- PAZ, Octavio. (2003). “IV Los hijos de la Malinche”, en *El laberinto de la soledad*, Edición de Enrico Mario Santí, España: CÁTEDRA, Letras Hispánicas.
- PAZ, Octavio. (2006) “La llama doble”, en *Obras completas, Ideas y Costumbres II, Usos y símbolos*, T. 10, México: Fondo de Cultura Económica, (Círculo de Lectores).
- RAMOS, María Dolores. (2003). “Historia de las mujeres, saber de las mujeres: la interpretación de las fuentes en el marco de la tradición feminista”, en *Feminismo/s*, No.1, junio de 2003, pp. 19-32.

- RAMOS ESCANDÓN, Carmen. (2008). “Veinte años de *Presencia: la historiografía sobre la mujer y el género en la historia de México*”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México, pp.31-53.
- REUTER, Jar. (1983). *La música popular de México*, México: Panorama Editorial.
- ROMEU, Vivian. (2006). “Estructura y discurso de género en tres deidades del panteón afrocubano”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, No. 197, México: UNAM, Mayo – Agosto, 2006.
- RUIZ ROMERO, Rubí. (2014). “*Y arriba las mujeres, pa' que se cansen ellas...*”, *La misoginia en la música grupera: análisis del discurso lingüístico y de la recepción de las canciones*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Cultura, del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, (UACM).
- SANTA BIBLIA. (1994). Versión Reina-Valera, (Rev.1960). México: Sociedades Bíblicas Unidas.
- SAU, Victoria. (2000). *Diccionario ideológico feminista*, Vol. I, 3ra Edición, Barcelona: Icaria.
- SCOTT W, Joan. (2005), “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, T. 4, El siglo XIX, México: Taurus.
- SHOWALTER, Elaine. (1999). “La crítica feminista en el desierto” en *Otramente: Lectura y escritura feministas*, Coordinación de María Fe, Programa de estudios de género, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, FCE.
- STAPLES Anne. (2008). “Sociabilidad femenina a principios del siglo XIX mexicano”, en *Persistencia y cambio, Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: El Colegio de México, pp. 99-119.
- TAYLOR, Steve J., y BOGDAN Robert. (1996) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significación*, Barcelona, España: Paidós.
- TELLO, Aurelio. (2010). *La música en México*. México: FCE/CONACULTA.
- TOLEDO, M, Víctor. (1999). “Universidad y sociedad sustentable. Una propuesta para el nuevo milenio”, en *Tópicos de Educación Ambiental*. México: UNAM.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta. (2002). *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas! El sufragio femenino en México, 1935-1953*. México: CONACULTA-INAH, PLAZA Y VALDÉS.
- VAN DIJK, Teun A. (2003). *Ideología y discurso*. España: Ariel Lingüística.
- VAN DIJK, Teun A. (2009). *Discurso y poder*, México: Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*, México: Gedisa.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- AGUDELO, Pedro Antonio. (2011). “(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones, en *Uni-Pluri/Versidad*, Vol. 11, No. 3, Facultad de Educación – Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia. Obtenido el 03/05/2016 de

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/view/11840/10752>

- ALVARADO, María de Lourdes. (2003). “La educación secundaria femenina desde las perspectivas del liberalismo y del catolicismo, en el siglo XIX” en *Perfiles Educativos*, vol. XXV, núm. 102. México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Obtenido el 23/02/2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/132/13210204.pdf>
- BONILLA, VÉLEZ, Gloria. (2007). “La lucha de las mujeres en América Latina: Feminismo, ciudadanía y derechos”, en *Palabra PALABRA QUE OBRA*, No. 8, agosto, 2007. Obtenido el 13 febrero de 2016 de: <file:///C:/Users/Personal/Downloads/Dialnet-LaLuchaDeLasMujeresEnAmericaLatina-2979331.pdf>
- CABRAL, Blanca Elisa; GARCÍA, Carmen Teresa. (1993). *Masculino/Femenino... ¿Y yo? Identidad o Identidades de Género*. Obtenido el 13 de julio de 2015, de http://www.fongdcam.org/manuales/genero/datos/docs/1_ARTICULOS_Y_DOCUMENTOS_DE_REFERENCIA/A_CONCEPTOS_BASICOS/Masculino_femenino_y_yo_Identidad_o_identidades_de_genero.pdf
- CÁRDENAS CABELLO, Fernando. (2005). *El discurso de género en la música popular mexicana, “del te solté la rienda al te quedó grande la yegua”*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación y periodismo, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Obtenido el 13/03/2014 de <http://132.248.9.195/pd2005/0601710/Index.html>
- CARVAJAL ARAYA, María Isabel. (2011). “Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular, en *Comunicación*, Enero- Junio, año 32 / vol. 20, número 001. Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 21-31. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974. Obtenido el 12/04/2014, de <http://www.tecdigital.itcr.ac.cr/servicios/ojs/index.php/comunicacion/article/view/820/734>
- CASTILLO VELASCO, Nubia. (2007). *¿Y todo para qué?... Para conocer la otra cara de lo grupero*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Comunicación, de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM. Obtenido el 23/03/2014 de <http://132.248.9.195/pd2008/0626992/Index.html>
- CASTORIADIS, Cornelius (1997). “El imaginario social instituyente”, en *Zona Erógena*, No. 35. Obtenido el 12/04/2014, de <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- COBO BEDÍA, Rosa, (1995). “Género”, en *10 Palabras claves sobre mujer*, Editorial Verbo Divino. Estella Navarra, obtenido en línea el 16/05/2016 de http://portales.te.gob.mx/genero/sites/default/files/G%C3%A9nero%20Rosa%20Cobo_0.pdf
- CÓDIGO CIVIL DE 1884, obtenido el 16/05/2016 de <https://archive.org/details/cdigocivildelidi00mexgoog>
- CONVENCION INTERAMERICANA para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer “Convención de Belém do Pará”, obtenido de <http://www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/D9.pdf>

- CRUZ, Itai. (2015) *Un poco de historia: El Cabaret*, Obtenido el 6 de noviembre de 2017, de <http://carteleradeteatro.mx/2015/un-poco-de-historia-el-cabaret/>
- DE LA PEÑA, PALACIOS, Eva Ma. (2009). *¿Reproduces sexismo?*, Instituto canario de la mujer, pp. 71-140. Instituto Canario de la Mujer. Consejería de Bienestar Social, Juventud y Vivienda. Gobierno de Canarias. Obtenido el 13/05/2014, de http://www.observatorioviolencia.org/upload_images/File/DOC1279879611_mp4web.pdf
- DERREZA, Salomón, (2010). “Guía de revistas femeninas olvidadas” en *Letras libres*, agosto de 2010, Obtenido el 2/05/2016, de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/guia-revistas-femeninas-olvidadas>
- DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER, (2017), ONU, Obtenido el 19/07/2016 de <http://www.unwomen.org/es/news/in-focus/international-womens-day>
- DICCIONARIO DE GÉNERO, (2010), obtenido el 04/05/2016 de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14094544/>
- DOMÍNGUEZ CHÁVEZ, Humberto. (2011). *La música popular de 1940 a 1970*, documento obtenido en línea el 9/09/2015 de <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Musica1940.pdf>
- EL IMPACTO DE LOS ESTEREOTIPOS Y LOS ROLES DE GÉNERO EN MÉXICO, (2007). México, Instituto nacional de la Mujeres, México, INMUJERES. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100893.pdf
- ENCUESTA NACIONAL sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares del Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2016). Obtenido el 19/05/2014, de http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2017/endireh/endireh2017_08.pdf
- ESCOBAR SÁNCHEZ, Saúl (2005). *Análisis del discurso musical del trío Los Panchos*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación y periodismo, México: Facultad de Estudios Superiores Aragón de la UNAM. Obtenido en línea de <http://132.248.9.195/pdtestdf/0346766/Index.html>
- ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL... DÍA DEL NIÑO (30 DE ABRIL)” (2016), México: INEGI, Obtenido en línea de http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2016/ni%C3%B1o2016_0.pdf
- FEMENICIDIO EN MÉXICO. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009. (2011). México: ONU MUJERES – INMUJERES, obtenido en línea de http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/00_femicidMx1985-2009.pdf
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. (2005). “Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica”, en *Boletín americanista*, ISSN 0520-4100, N°. 55, pp. 101-122. Obtenido el 18/04/2014, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1261684>
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. (2006). “Mujeres y política en América latina dificultades y aceptación social”, en *Nueva Época*, Año 19, No. 51, Mayo-Agosto 2006, México UAM-X. Obtenido el 27/02/ de 2015 de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v19n51/v19n51a5.pdf>
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. (2011). Prejuicios y estereotipos. Refranes, chistes y acertijos, reproductores y transgresores, en *Revista de Antropología Experimental*, n° 11, Texto 22: pp. 317-328. Universidad de Jaén,

España. Obtenido en línea el 13/03/2016

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1932/1682>

- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. (2012). “Violencia, sexo, edad y refranero”, en *Desacatos*, núm. 38, enero-abril 2012, pp. 139-156. Obtenido el 17/08/ de 2016 de: <http://www.redalyc.org/pdf/139/13923155010.pdf>
- GALÁN, Ch., Guillermo (2010). “50 años de la píldora anticonceptiva”, en *Revista Chilena de Obstetricia y Ginecología*, 75(4): pp.217 – 220, Obtenido el 29/03/2016 de: <http://www.scielo.cl/pdf/rhog/v75n4/art01.pdf>
- GALEANA, Patricia. (2004). “La lucha de las mujeres latinoamericanas, democracia y derechos humanos”, en *Latinoamérica*, No. 38, México: UNAM. Obtenido el 24/10/2016, de http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat38-207.pdf
- GALLUCCI, María José. (2008), “Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón”, en *Opción*, Año 24, No. 55, pp. 84–100. ISSN 1012-1587. Obtenido el 17/04/2014, de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S101215872008000100006&script=sci_ar_ttext
- GONZÁLEZ, RÍO, María José. (2001). “Pobreza y perspectiva de género”, en *Revista del ministerio de trabajo y asuntos sociales*, coord., por José María Tortosa Blasco, 2001, ISBN 84-7426-513-4, págs. 87-112. Obtenido el 19/05/2014, de http://www.empleo.gob.es/es/publica/pub_electronicas/destacadas/revista/numeros/35/Recensiones5.pdf
- GOTHMANN, Katrin. (2001). *Manual de género en el periodismo*. Fundación F. Ebert, Quito, Ecuador. Obtenido el 14/07/2014, de [http://www.unicef.org/argentina/spanish/EDUPAScuadernillo-1\(1\).pdf](http://www.unicef.org/argentina/spanish/EDUPAScuadernillo-1(1).pdf)
- INMUJERES, (2008). *Guía metodológica para la sensibilización en género: Una herramienta didáctica para la capacitación en la administración pública*. Obtenido el 13/03/2017 de http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100973.pdf
- HIDALGO, MÁRQUEZ, M^a Belén. (2010). “Influencia de los estereotipos de género en la descripción psicológica de los personajes que aparecen en el texto de las canciones tradicionales”, en *XXI, Revista de Educación*, 12, ISSN: 1575 - 0345. Universidad de Huelva. Obtenido el 19/05/2014, de <http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/xxi/article/viewFile/1272/1768>
- JAIVEN LAU, Ana. (2014). “La Unión Nacional de Mujeres mexicanas entre el comunismo y el feminismo: una difícil relación”, en *La ventana, Revista de Estudios de Género*, vol. V, No. 40, pp.165-185. Obtenido el 21/04/2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/884/88435817007.pdf>
- JIMÉNEZ, GÁLVEZ, Paloma. (2011). *Me cansé de rogarles, Imágenes de la mujer en las canciones de José Alfredo Jiménez*. Obtenido el 22/03/2014, de <http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/e2809cme-cansc3a9-de-rogarlese2809d-imc3a1genes-de-la-mujer-en-las-canciones-de-josc3a9-alfredo-jimc3a9nez.pdf>
- JIMÉNEZ, ORNELAS, René. (2012). *Misoginia*. Obtenido el 19/05/2014, de <http://www.iis.unam.mx/pdfs/iismedios/octubre2012/Misoginia%20%20renejimen ez.pdf>

- KARAM, Tanius. (2005). “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso”, en *Global Media Journal*, Vol. 2, núm. 3, primavera, 2005, pp. 1-19, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey. Obtenido el 11/06/2015 <http://www.redalyc.org/pdf/687/68720305.pdf>
- LAGARDE, Marcela. (1990). *Identidad femenina*. Obtenido el 22/05/2014, de http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf
- LEY GENERAL DE ACCESO DE LAS MUJERES A UNA VIDA LIBRE DE VIOLENCIA (2008). México: Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES), Obtenido el 17/04/2016 de <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/178863/ley-general-acceso-mujeres-vida-libre-violencia.pdf>
- LEY GENERAL DE ACCESO DE LAS MUJERES A UNA VIDA LIBRE DE VIOLENCIA (2015). México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión / Secretaría General / Secretaría de Servicios Parlamentarios Obtenido el 11/02/2016 https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/209278/Ley_General_de_Acceso_de_las_Mujeres_a_una_Vida_Libre_de_Violencia.pdf
- LLAMAS, Julio César (2005). "La violencia contra las mujeres en las canciones populares", en *Eufonía*, No., 34. Obtenido el disponible en línea en: <http://magisteriocreacionprimaria.wikispaces.com/file/view/la-violencia-contra-las-mujeres-en-las-canciones-populare.pdf>
- MANZANO, Vicente. (2005). *Introducción al análisis del discurso*, disponible en línea, obtenido el 12/02/2015 de <https://es.scribd.com/doc/133078807/Introduccion-Al-Analisis-Del-Discurso>
- MARTÍN SÁNCHEZ, Raquel. (2001). *Traicioneras y abandonados en la ranchera: el rol diferenciado de mujeres y hombres...*, obtenido el 11/04/2013 de http://bvirtual.ucol.mx/descargables/12_traicioneras.pdf
- MONTERO MOGUEL, Dulce Carolina; ESQUIVEL ALCOCER, Landy Adelaida. (2000). “La mujer mexicana y su desarrollo educativo: breve historia y perspectiva”, en *Nueva época*, Vol. 4. No. 8. Julio – Diciembre 2000. Obtenido el 22/03/2016 de <http://educacionyciencia.org/index.php/educacionyciencia/article/view/150/pdf>
- PLAZA, VELASCO, Marta. “Sobre el concepto de “violencia de género”. Violencia simbólica, lenguaje, representación”, en *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm. 2. Universitat de València, ISSN: 1886-4902. Obtenido el 16/03/2016 de https://www.uv.es/extravio/pdf2/m_plaza.pdf
- REPORTE DE RESULTADOS, EVALUACIÓN DEL INSTITUTO MEXICANO DE LA RADIO (IMER) 2016. Obtenido el 15/06/2017, de http://www.imer.mx/wp-content/uploads/sites/36/reporte_resultados_evaluacion_imer_2016.pdf
- RAIGOZA, Claudia. (2014). *Explorando el liderazgo femenino en América Latina: Lo que podemos aprender de Michelle Bachelet, Cristina Fernández de Kirchner y Dilma Rousseff*, Obtenido el 03/04/2016, de http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1939&context=cmc_theses
- RAMÍREZ, NOREÑA, Viviana Karina. (2012). “El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico”, en *Lingüística y literatura*, ISSN 0120-5587, No. 62, 2012, 227-243, pp. 227-243. Obtenido el 15/04/2014, de <http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=>

[1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4236110.pdf&ei=Pc6WUqbAGMXxkQfakIBI&usg=AFQjCNG7MmGg4H1XU3YEjMQotl0Ubf7lfg&bvm=bv.57155469,d.cGU](http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4236110&ei=Pc6WUqbAGMXxkQfakIBI&usg=AFQjCNG7MmGg4H1XU3YEjMQotl0Ubf7lfg&bvm=bv.57155469,d.cGU)

- RAMÍREZ-PIMIEN TA, Juan Carlos. (2010). *Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido*, obtenido el 16/05/2013 de http://spanish.colorado.edu/sites/default/files/images/stories/pdf/colorado_review_pdfs/Volume_8/pimienta.pdf
- RODRÍGUEZ ESCALANTE, Michael. (2011). *¿Casualidad o Causalidad? América Latina y sus mujeres presidentes. Cinco casos específicos*, Obtenido el 17/05/2016, de http://skemman.is/stream/get/1946/7425/19843/1/TESIS_FINAL.pdf
- ROJAS GALDÁMEZ, Nadia Samantha. (2004). *Cosificación de la mujer en los medios de comunicación impresos en Guatemala*, Tesis de Licenciatura, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Ciencias de la Comunicación. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/16/16_0445.pdf
- SALOMA GUTIÉRREZ, Ana. (2000). “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX”, en *Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril, 2000, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, pp. 1-18. Obtenido el 17/05/2016 de <http://www.redalyc.org/pdf/351/35101813.pdf>
- SERRET, Estela. (2000). “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”, en *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 100, marzo-abril, 2000, pp. 42-51, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Obtenido el 6/11/2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/325/32510006.pdf>
- TORRES AGUILAR, Morelos; ATILANO VILLEGAS, Ruth Yolanda. (2015). “La Educación de la Mujer Mexicana en la prensa femenina durante el Porfiriato”, en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 17, núm. 24, enero-junio, 2015, pp. 217-242, Boyacá, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Obtenido el 6/11/2016, de <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v17n24/v17n24a11.pdf>
- URANGA, Washington. (2007). *Mirar desde la comunicación. Una manera de analizar las prácticas sociales*. Obtenido el 09/06/2015 de <https://catedrab-dcv.wikispaces.com/file/view/mirar-desde-la-comunicacion.pdf>
- VAN DIJK, Teun A. (2008). “Semántica del discurso e ideología”, en *Discurso y sociedad*, Vol. 2(1), Traducido por Cristina Perales, Universidad Pompeu Fabra, Departamento de Traducción y Filología, ISSN 1887-4606, pp. 201-261. Obtenido el 6/11/2016 de [http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2\(1\)Van%20Dijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2(1)Van%20Dijk.pdf)
- VÁZQUEZ, Rubén. (2014). *¿Qué música escuchan los mexicanos?*, <https://www.forbes.com.mx/que-musica-escuchan-los-mexicanos/>
- VIOLENCIA FEMINICIDA EN MÉXICO. Características, tendencias y nuevas expresiones en las entidades federativas, 1985-2010, (2012), obtenido el 22/05/2016 de <http://observatoriofemicidiomexico.org.mx/wpcontent/uploads/2013/09/violFemicidMx-1985-2012-nal.pdf>

ANEXOS

HOJA DE CODIFICACIÓN 1.

1. Título de la canción: Bala Perdida. 2. Autor: Tomás Sosa Méndez. 3. Intérprete: Francisco, “El Charro Avitia”. 4. Año: 1959. 5. Género: Ranchero.		
6. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
6.1 Estereotipos femeninos.	6.1.1. Mujer infiel.	- Bien haya el mauser Que te ha tronao Para acabar con mi vida
	6.1.2. Mujer interesada.	
	6.1.3. Mujer de la calle.	
6.2 Lenguaje violento.	6.2.1. Apodos / sobrenombres.	-Bala perdida.
	6.2.2. Insultos (groserías).	- Bala perdida.
	6.2.3. Amenazas.	
6.3 Frases misóginas.	6.3.1. Hacia la conducta femenina.	- Me estás acabando. - Bien haya el máuser Que te ha tronao Para acabar con mi vida.
	6.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Cuatro despedidas Las tengo para ti escritas - Que ahí te las dejo pa’ que llores
6.4 Cosificación femenina.	6.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	6.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	- Bala perdida - Las balas perdidas Pegaron siempre en mi pecho.

HOJA DE CODIFICACIÓN 2.

1. Título de la canción: La media vuelta. 2. Autor: José Alfredo Jiménez. 3. Intérprete: José Alfredo Jiménez 4. Año: 1962. 5. Género: Ranchera.		
6. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
6.1 Estereotipos femeninos.	6.1.1. Mujer infiel.	
	6.1.2. Mujer interesada.	
	6.1.3. Mujer de la calle.	
6.2 Lenguaje violento.	6.2.1. Apodos / sobrenombres.	
	6.2.2. Insultos (groserías).	
	6.2.3. Amenazas.	Si encuentras un amor que te comprenda y sientas que te quiere más que nadie, entonces yo daré la media vuelta y me iré con el sol, cuando muera la tarde.
6.3 Frases misóginas.	6.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	6.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Te vas porque yo quiero que te vayas, a l' hora que yo quiera te detengo, yo sé que mi cariño te hace falta, porque quieras o no yo soy tu dueño. - Yo quiero que te vayas por el mundo, y quiero que conozcas mucha gente, yo quiero que te besen otros labios
6.4 Cosificación femenina.	6.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	6.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	

HOJA DE CODIFICACIÓN 3.

1. Título de la canción: La puntada. 2. Autor: Antonio Escobar. 4. Intérprete: Antonio Aguilar. 3. Año: 1967. 4. Género: Ranchero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	- Qué puntada te alcanzaste, pérfida mujer Al dejar abandonado todo mi querer.
	5.1.2. Mujer interesada.	Y tú que pensaste que el hombre vino al mundo pa' trabajar, Y la mujer pa' gastar el dinero del pobre trabajador, ¿no?
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- pérfida mujer
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	-La puntada que tuviste Te ha de arder toda la vida. - Has de regresar conmigo
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- tus malas intenciones - pérfida mujer - Lástima que seas tan loca
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Has de regresar conmigo Arrastrándote en el suelo - 'Tas loca, loca, loca, loca, loca
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	

	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	Eres como las campanas Todos llegan y te tocan. Toda mula descarriada Vuelve siempre al bebedero.
--	---	--

HOJA DE CODIFICACIÓN 4.

<p>1. Título de la canción: Señora de tal. 2. Autor: Roberto Cantoral. 4. Intérprete: Vicente Fernández. 3. Año: 1978. 4. Género: Ranchero.</p>		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	- felicito su avaricia. -Señora de tal usted sabe que la quiero pero me faltó el dinero para su felicidad.
	5.1.3. Mujer de la calle.	- mujer galante.
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- Señora de tal
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	- si por cosas del destino se me cruza en el camino, no me vaya a saludar.
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- usted debe ser señora, si le queda dignidad.
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- mas no basta un apellido para ser mujer leal.
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	

	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	
--	---	--

HOJA DE CODIFICACIÓN 5.

<p>1. Título de la canción: La farsante. 2. Autor: Alberto Aguilera Valadez. 4. Intérprete: Juan Gabriel. 3. Año: 1983. 4. Género: Ranchero.</p>		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	- yo te di mi cariño resultaste traicionera. - tú que me traicionaste sin razón y sin motivo.
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- farsante - traicionera
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	- yo me quito hasta el nombre y te doy mi palabra de honor que de mí no te burlas, yo te juro por todo lo que sucedió, que te arrepentirás de este mal que me has hecho. - Ya verás, traicionera, lo vas a pagar muy caro. - Y es que tú ya de mí no te vas a burlar. - Ya verás que hasta vas a aprender cómo debes amar a Dios en tierra ajena. - hoy por eso te voy a quitar lo farsante.
	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- Tú a mis espaldas me hiciste traición. - no quisiste ser buena.

<p>5.3 Frases misóginas.</p>	<p>5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - no descansaré hasta verte a mis pies. - tú tienes la culpa. - hoy de puro capricho yo haré que me quieras. - voy a hacer que tu hincada me pidas perdón y me imploras amor.
<p>5.4 Cosificación femenina.</p>	<p>5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.</p>	
	<p>5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.</p>	

HOJA DE CODIFICACIÓN 6.

1. Título de la canción: Aventurera. 2. Autor: Agustín Lara. 4. Intérprete: Agustín Lara. 3. Año: 1930. 4. Género: Bolero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	- Da el precio del dolor, a tu pasado.
	5.1.3. Mujer de la calle.	- Vende caro tu amor, Aventurera.
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- aventurera.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- la infamia de tu ruin destino. - haz menos escabroso tu camino. - Y aquel, que de tú boca, la miel quiera Que pague con brillantes tu pecado.
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Ya que la infamia de tu ruin destino
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	

HOJA DE CODIFICACIÓN 7.

1. Título de la canción: Perdida. 2. Autor: Chucho Navarro. 4. Intérprete: Los Panchos. 3. Año: 1942. 4. Género: Bolero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	- Perdida, te ha llamado la gente. - Perdida, porque al fango rodaste.
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- Perdida. - Vencida.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- porque al fango rodaste, después que destrozaron, tu virtud y tu honor.
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Vencida, quedaste tú en la vida, por no tener cariño, que te diera ilusión. - No importa, que te llamen perdida. - Yo le daré a tu vida, que destrozó el engaño.
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer como animal u objeto.	

HOJA DE CODIFICACIÓN 8.

1. Título de la canción: Amor de la calle. 2. Autor: Fernando Z. Maldonado. 4. Intérprete: Fernando Fernández. 3. Año: 1945. 4. Género: Bolero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	- Amor de la calle, Que vendes tus besos a cambio de amor.
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	-Amor de la calle.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- Amor de la calle, Que buscando vas cariño Con tu carita pintada, Con tu carita pintada, Y tu corazón herido. - Tú olvidas tu pena Cantando y bailando, fingiendo reír
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Si tuvieras un cariño, Un cariño verdadero, Tú serías tal vez distinta Como o igual a otras mujeres.
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	- Con tu carita pintada Y tu corazón herido

	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	
--	---	--

HOJA DE CODIFICACIÓN 9.

1. Título de la canción: Cabaretera. 2. Autor: Félix Manuel Rodríguez Capó, (Bobby Capó). 4. Intérprete: Fernando Fernández. 3. Año: 1948 4. Género: Bolero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	Y tú, soñando como sueñas Con lujos y riquezas Ni te fijas en mí.
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- Cabaretera, Mi dulce arrabalera.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	- A Dios tan sólo pido Que tus sueños y caprichos Con lágrimas no tengas que pagar
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	

HOJA DE CODIFICACIÓN 10.

1. Título de la canción: Hipócrita 2. Autor: Carlos Crespo. 4. Intérprete: Fernando Fernández. 3. Año: 1949. 4. Género: Bolero.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	Hipócrita, sencillamente hipócrita, perversa, te burlaste de mí.
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	
	5.2.2. Insultos (groserías).	- hipócrita - perversa
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- Con tu savia fatal, me emponzoñaste, y sé que inútilmente me enamoré de ti.
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con animal u objeto.	- Como hiedra del mal, te me enredaste.

HOJA DE CODIFICACIÓN 11.

1. Título de la canción: La eché en un carrito. 2. Autor: Alfonso Villagómez y Homero Guerrero Jr. 4. Intérprete: Los Cadetes de Linares 3. Año: 1985 4. Género: Banda.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	
	5.2.2. Insultos (groserías).	- Que chingue a su madre.
	5.2.3. Amenazas.	- la voy a abandonar.
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- a la que no me supo amar
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Pero mi orgullo es que yo no le sé rogar, que chingue a su madre, ya la voy a abandonar. - para que se fuera su derrota a lamentar.
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	- La eché en un carrito que la fueran a tirar lejos muy lejos donde no vaya a apestar.

HOJA DE CODIFICACIÓN 12.

1. Título de la canción: La cabrona. 2. Autor: D.A.R. 4. Intérprete: Banda Jerez. 3. Año: 2000. 4. Género: Banda.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	- Dices que ya no me quieres, cabrona Eso yo ya lo sabía. Ya no me fío en tus quererres, cabrona Que era lo que yo quería
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- cabrona.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con animal u objeto.	- De cabronas como tú, cabrona Tengo las talegas llenas. - Aunque te mire parada, cabrona

		<p>Me gusta mirarte a gatas.</p> <p>- En el árbol de mi casa, cabrona Tengo un caballo tordillo. Para montarlo seguido, cabrona Como me enseñé contigo.</p>
--	--	---

HOJA DE CODIFICACIÓN 13.

1. Título de la canción: La baraja. 2. Autor: D.A.R. 4. Intérprete: Banda Jerez. 3. Año: 2004. 4. Género: Banda.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	- vieja interesada
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- cabrona
	5.2.2. Insultos (groserías).	- caraja - pendeja - jodida - malagradecida - por eso vas a chingar a tu madre
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	- Eres como una baraja - Eres como una rueda en el aire - Eres como el chile verde - Eres como el vino blanco

HOJA DE CODIFICACIÓN 14.

1. Título de la canción: Humíllate. 2. Autor: Mario Alberto Zapata. 4. Intérprete: Grupo Pesado. 3. Año: 2013. 4. Género: Banda.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Humíllate, Pídeme perdón llorando de rodillas. - Dime que sin mí tu vida no es la misma. - Implórame, que vuelva a besar tus labios con ternura. - Ruégame, que vuelva a llenar tu cuerpo de caricias. - Suplícame Que tenga piedad de ti. - Pídeme otra vez perdón. -Humíllate, Dime que no vales nada

		<p>Que tu mundo he sido yo Dime que te sientes sola y que te mueres de dolor Que tu vida está vacía y necesitas de mi amor.</p>
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	

HOJA DE CODIFICACIÓN 15.

1. Título de la canción: Y ahora resulta. 2. Autor: Alma Rosario. 4. Intérprete: Voz de mando. 3. Año: 2013. 4. Género: Banda.		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	- Te compré ropa y bolso de diseñador Unos lentes con brillantes incrustados. - Te compré un carro que ni sabes manejar y aparatos de esos con una manzana Yo te di joyas, Tangas de Victoria, Y hasta un perro del tamaño de una rata.
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- Muñequita.
	5.2.2. Insultos (groserías).	- ¡Maldita puta - Me dices eso y otras tantas pendejadas
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- Fuiste una mala inversión y me arrepiento. - Antes de mí, tú no eras nada.
	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	- Te puse pechos, te puse nalgas Y una cintura dónde tú tenías llantas. - Te compré [...] pestañas largas, negras

<p>5.4 Cosificación femenina.</p>		<p>y rizadas, Nariz bonita, respingadita. Y pa' blanquearte te aplicaron concha nácar.</p> <p>- Te sientes el más bello monumento</p>
	<p>5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.</p>	<p>- Te compré más zapatos que para un ciempiés</p>

HOJA DE CODIFICACIÓN 16.

<p>1. Título de la canción: Ni las moscas se te paran. 2. Autor: Horacio Palencia y José Alberto Inzunza. 4. Intérprete: Banda MS. 3. Año: 2014. 4. Género: Banda.</p>		
5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS	FRAGMENTO DE LA CANCIÓN
5.1 Estereotipos femeninos.	5.1.1. Mujer infiel.	
	5.1.2. Mujer interesada.	
	5.1.3. Mujer de la calle.	
5.2 Lenguaje violento.	5.2.1. Apodos / sobrenombres.	- Chiquitita.
	5.2.2. Insultos (groserías).	
	5.2.3. Amenazas.	
5.3 Frases misóginas.	5.3.1. Hacia la conducta femenina.	- ya se pasó tu tiempo tu fama de bonita ya se te está acabando. - quien te manda a darme atole con el dedo.
	5.3.2. Enfatizando la inferioridad femenina.	- se te acabó la gracia te quedó la pura fama porque hoy ni aunque me pagues dormirías en mi cama. - el tiempo te hizo estragos todo se te vino abajo - y a ti ni quien te pele - Y todo por servir se acaba, pero tú serviste de más. - yo he salido ganando

		porque ahora tú estás sola y yo estoy bien acompañado.
5.4 Cosificación femenina.	5.4.1. Mención peyorativa de las partes físicas del cuerpo femenino.	- Donde quedó ese par de atributos que tenías dónde está esa cintura que tanto me seducía. - Donde está el vientre plano y las idas al gimnasio.
	5.4.2. Comparación directa de la mujer con un animal u objeto.	- Ni Las Moscas Se Te Paran

NOTAS

