UC Davis
UC Davis Electronic Theses and Dissertations

Title
Banda sonora mexicana: La música popular mexicana en la narrativa mexicana y chicana contemporánea

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/61g0v8mm

Author
Gunn, Barbara A

Publication Date
2021

Peer reviewed|Thesis/dissertation

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Banda sonora mexicana: La música popular mexicana en la narrativa mexicana y chicana contemporánea

By

BARBARA A. GUNN
DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

in the

OFFICE OF GRADUATE STUDIES

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

DAVIS

Approved:

_____
Robert McKee Irwin, Chair

_____
Desirée Martín

_____
Emily Celeste Vásquez Enríquez

Committee in Charge

2021

AGRADECIMIENTOS

Mil gracias a los miembros de mi comité de la Universidad de California, Davis--Profesor Robert McKee Irwin, Chair, del Departamento de Español y Portugués; Profesora Desirée Martín del Departamento de Inglés; y Profesora Emily Celeste Vásquez Enríquez del Departamento de Español y Portugués. Sus críticas perspicaces además de su apoyo moral a través de los años me han ayudado a perseverar y poder completar este proyecto.

A mis queridos amigos--mi verdadera familia--les agradezco por siempre estar conmigo. Un trabajo de muchos años, esta tesis no hubiera sido posible sin Uds. a mi lado, dándome consejos y motivándome a seguir adelante. Un abrazo especial a Eddie, Ellen, David, Carmen, Linda, Sally, Mario, Frances, a los miembros del Mariachi Cielito Lindo y a mi familia postiza de Guanajuato por su apoyo incondicional. Gracias también a mis colegas y profesores de la Universidad de California, Davis.

Finalmente, gracias a la música popular mexicana por siempre inspirarme: ¡Qué viva!

Banda sonora mexicana: La música popular mexicana en la narrativa mexicana y chicana contemporánea

ABSTRACT

El objeto de este estudio es indagar en la función socio-cultural y literaria de la música popular mexicana en novelas representativas de tres tendencias claves de la historia literaria mexicana y mexicano-americana de la segunda mitad del siglo XX a los principios del actual: una de los 50, territorio dominado por una élite de hombres letrados; una de los 80 que representa la participación de las mujeres en el campo literario; y una de los 2000 en la cual intervienen los escritores diaspóricos del gran México. A pesar de sus diferencias, estas tres obras tienen en común la presencia constante del elemento socio-cultural de la música popular mexicana en sus textos.

En *La región más transparente* (1958), Carlos Fuentes emplea una multitud de voces para representar la variedad de residentes que componen la gran Ciudad de México a mediados del siglo XX y entre ellas se destaca la de los grupos de mariachis que tocan y cantan en los fondos y las cantinas de la ciudad. Estos grupos funcionan no solamente como elemento cultural en un momento histórico de creciente sentido de identidad nacional sino también como técnica literaria para hacer comentarios sobre la acción, para hacer transiciones y para presagiar.

En *Arráncame la vida* Ángeles Mastretta (1985) también utiliza el recurso de la música popular para estructurar su novela, pero ella enfatiza el género del

bolero mexicano, y sobre todo, las canciones de Agustín Lara. En esta obra ambientada en el estado de Puebla, se ve cómo la música popular ha viajado desde la Ciudad de México hasta las provincias por medio del cine de la Época de Oro y de la radio transmisora XEW. Como en la novela de Fuentes, la música popular juega un papel tanto temático como literario mientras hace comentarios irónicos sobre la acción y presagia el porvenir.

Por último, en *Loving Pedro Infante* (2001) Denise Chávez sitúa su novela en Nuevo México cerca de la frontera con México, intersección de dos campos de los estudios culturales: la frontera y el gran México. En este espacio especial de creación y cambio, se ve cómo la música popular no se queda al lado mexicano del Río Bravo. Chávez utiliza las canciones de los films del ídolo mexicano, y sobre todo su letra, como otra voz literaria y temática y como materia prima para que su protagonista, hija de inmigrantes mexicanos, logre cambiar su vida.

La ubicuidad de la música popular mexicana en la sociedad se refleja en la literatura mexicana y chicana. En las novelas consideradas en esta investigación, la música popular forma una especie de banda sonora mexicana que funciona de forma temática y literaria para enriquecer la experiencia del lector.

Banda sonora mexicana: La música popular mexicana en la narrativa mexicana y chicana contemporánea

"¡Qué me entierren con música!"

--Pedro Infante (citado en Chávez 153)

Introducción

"¿A qué 'suena' una sociedad?" se pregunta Carlos Monsiváis en *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina* (2000). "¿Cómo se oye? ¿Es dodecafonía, es un vals, es un rock ácido, es un rap o es el ritmo sinuoso, inacabable, cascabelero de los soneros y rumberos" (37)? Aquí el crítico mexicano da por sentado que sí existe el sonido y que este consiste en un amplio repertorio de música regional. Claro que podemos oír en cualquier momento las voces de la gente hablando, gritando, llorando y los sonidos del tránsito o de cualquier otro ruido o susurro ambiental, pero la música también nos acompaña en casi todo momento.

No solamente la crítica mexicana sino también la literatura mexicana y chicana está llena de música, sobre todo de la popular. Sin embargo, de los numerosos estudios literarios sobre la narrativa mexicana contemporánea que se publican cada año, pocos han tomado en serio la música popular como elemento importante, es decir como elemento digno de estudio, y mucho menos han analizado la función de la música popular dentro de la narrativa. Por mi

parte, veo el tema de la música popular no sólo sumamente interesante sino también imprescindible para una comprensión profunda de la literatura mexicana y chicana contemporánea.

Por eso, en esta investigación hago un estudio interdisciplinario que va más allá de un análisis literario tradicional, o un análisis musicológico, para poder considerar el papel que juega la música popular mexicana en la construcción del hilo narrativo de tres novelas: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *Arráncame la vida* (1987) de Ángeles Mastretta y *Loving Pedro Infante* (2001) de Denise Chávez, las cuales representan momentos claves de la literatura mexicana contemporánea. A la vez, pienso indagar en la conexión entre la música popular y la construcción de la identidad nacional mexicana, o de un sentido de la *mexicanidad*, en tanto que es mediada por los medios masivos de comunicación y en el desplazamiento de la mexicanidad hacia el otro lado del Río Bravo. En este estudio, he dedicado un capítulo a cada uno de estos temas con referencia a las tres novelas.

Contexto histórico

A pesar de estar escritas en distintas épocas históricas y dentro de contextos diferentes, estas tres obras están relacionadas con el México posrevolucionario. En el caso de las dos primeras, la acción misma de la novela tiene lugar en el México de los años 20 y 50, mientras la tercera, aunque contemporánea, depende en gran parte de la acción y las canciones de las películas de Pedro Infante del mismo período. Por eso, nos conviene situar estas novelas en su contexto histórico para poder analizarlas.

Varios hilos socio-culturales convergen en México en este momento de gran dinamismo. El primero trata del papel de la música popular y el cine en la época posrevolucionaria. El segundo concierne la relación entre la cultura popular (música, cine, la industria cultural) y el nacionalismo mexicano, tanto para los mexicanos en México como para los emigrados y sus descendientes en el extranjero. Otro trata de los movimientos de mexicanos dentro del país (principalmente migraciones desde las provincias hasta Ciudad de México) y desde el territorio mexicano hasta los Estados Unidos. Finalmente, vale la pena considerar la historia literaria mexicana desde los 1950 hasta la actualidad para poder ver cómo esta refleja grandes cambios sociales. A continuación, examinaremos estas tendencias una por una.

Una consecuencia de la nueva política posrevolucionaria consistió en el apoyo gubernamental para las artes, e incluso las artes populares, tales como la música y el cine. La administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940), sin llegar a nacionalizar el cine, procuró participar activamente en la industria cinematográfica. El gobierno mexicano subvenciona la construcción de los nuevos estudios de CLASA (Cinematográfica Latino Americana, S.A.), que contaban con los aparatos más modernos, iguales a los de cualquier estudio de Hollywood o Europa (Mora 43). En el caso de la música, el desarrollo de la radio, especialmente la poderosa estación XEW de Emilio Azcárraga en la Ciudad de México, ayudó en la circulación de la música popular. Además, como nos recuerda Marvin d'Lugo en "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen,"

> a series of laws promulgated between 1932 and 1936 required that at least 25 percent of the music played on Mexican radio stations consist of "typically Mexican" songs. (174)

Tocadas en la radio una tras otra, día tras día, estas canciones "típicas" se volvieron familiares para todo el mundo. Así que, con el apoyo del gobierno nacional, el cine y la radio empezaron a llevar la cultura popular y la idea de la mexicanidad a todos los rincones del país.

Por eso, se puede relacionar un momento de creciente sentimiento nacional con esta rápida expansión en México de la industria cultural. Las películas de la llamada "época de oro" del cine mexicano tuvieron un gran alcance no sólo nacional sino internacional[1] y llegaron a constituir un puente cultural importante entre los inmigrantes a los Estados Unidos y sus raíces mexicanas. La música popular mexicana no se quedó atrás, en parte por su relación con el cine. En aquel momento, un alto porcentaje de las películas mexicanas más destacadas incorporan las canciones de los galanes/cantantes populares, tales como Tito Guízar, Antonio Aguilar, Jorge Negrete y Pedro Infante. De hecho, gracias al gran éxito en todo el hemisferio de *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, el charro-cantante se convirtió en un símbolo nacional. Como ha notado Carl Mora, esta película no solamente posicionó a México en los mercados de América Latina sino también cambió el curso de la industria: "It demonstrated to Mexican filmmakers that the Latin American publics expected of them 'Mexican' movies" (45), es decir, las películas

[1] Véase, por ejemplo, Irwin y Castro Ricalde, *Global Mexican Cinema: Its Golden Age.* 2013.

que representaban el “national color” único de México (45), no eran simplemente copias de películas estadounidenses. A la vez, por medio de las grandes radioemisoras de la capital, por primera vez la música popular logró una grande extensión, tanto en las provincias mexicanas y como en los Estados Unidos, uniendo así a la gente de los dos lados de la frontera con la idea de lo que significaba ser mexicano.

De hecho, la idea de la identidad nacional llegó a ser sumamente importante en estos años que presenciaron desplazamientos de mexicanos. En términos de la migración dentro del país, mucha gente marginada de los pueblos y los ranchos de la provincia viajaron a la capital del país buscando trabajo con la esperanza de mejorar la calidad de vida de sus familias que se quedaron atrás. Esta tendencia se refleja en la película icónica de unas décadas después, *El mil usos* (1981) de Roberto G. Rivera. Otros cruzaron la frontera, buscando suerte al norte del Río Bravo. Trabajando principalmente en la agricultura, se quedaron aún más alejados de sus familiares y lugar de origen. La música popular mexicana y el cine mexicano les ayudaron a no sentirse tan alejados de su “México lindo y querido” en el país del norte, rodeados de anglohablantes y otra cultura. De hecho, a veces se sentían aún más mexicanos cuando desde lejos podían apreciar las mexicanísimas canciones de José Alfredo Jiménez o de Agustín Lara en una película, en un disco o en un programa de radio en español.

Por último, la trayectoria de la historia literaria mexicana desde mediados del siglo veinte hasta la actualidad refleja ciertas tendencias socio-culturales. Las tres obras escogidas para el análisis en esta investigación son

representativas de estas tendencias. Así que en la época de los 50, cuando Carlos Fuentes publicó *La región más transparente* (1958), el mundo literario mexicano (y latinoamericano en general) era territorio de una élite de hombres letrados. Este mundo exclusivo del llamado "Boom" eventualmente evolucionó, incorporando con el tiempo tanto la participación de mujeres como la de las clases subalternas de la emigración. *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (1987) representa la segunda etapa mientras *Loving Pedro Infante* (2001*)* de Denise Chávez se puede incluir en la tercera. Por eso, aparte de su valor puramente literario, estas tres obras son importantes porque representan de cierta forma estas tendencias históricas.

La música popular mexicana y la literatura mexicana

En el caso de México, no se puede enfatizar más la importancia de la música popular como elemento cultural, e incluso componente integral en la construcción de la nación y de la identidad mexicanas. Junto con factores tan rudimentarios como la comida, es difícil pensar en la mexicanidad sin considerar a los mariachis entonando la música ranchera de José Alfredo Jiménez, los boleros románticos de Agustín Lara, los corridos que cuentan la historia mexicana, la música banda de Sinaloa, la trova yucateca, el son jarocho, el huapango o tal vez las polkas "Tex-Mex" tan populares en la frontera con los Estados Unidos. Por eso, parece raro la escasez de trabajo académico sobre el tema del papel de la música popular mexicana en la literatura. De la música popular en sí existe bastante trabajo. México cuenta con musicólogos de renombre, tales como Yolanda Moreno Rivas, con su estudio clásico *Historia de*

la música popular mexicana (1979). Esta obra traza la evolución de la música mexicana a través de los años y provee una panorama de los múltiples estilos y géneros que conforman la música nacional desde la colonia hasta la actualidad, tomando en cuenta no sólo las mismas piezas musicales sino también los compositores, los letristas y los intérpretes. Además, existen varios estudios importantes sobre distintos géneros de la música popular mexicana—el corrido, el son, la música de banda, la música ranchera, etc. Por ejemplo, Carlos Monsiváis nos proporciona un estudio de Agustín Lara y el bolero en su ensayo, "Bolero: A History" (1997), mientras Elijah Wald ha realizado un estudio sobre un género mucho más reciente: *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs*, *Guns, and Guerrillas* (2001).

Sin embargo, contamos con pocos ejemplos de cómo funciona la música popular mexicana dentro de la literatura. En realidad, en la mayoría de los casos, cuando la crítica literaria menciona la música, lo hace de paso, no como factor integral de la obra. Por ejemplo, una reseña de la novela mexicana *Arráncame la vida* termina con la siguiente observación:

> Una de las cosas que más me hizo disfrutar el libro es la música que mencionaba, cada canción, letra, estrofa era perfecta para el momento que narraba. Una de mis canciones favoritas es "Conmigo en la distancia" o "Arráncame la vida" (Reseña, *Arráncame* 3).

Desafortunadamente, el autor anónimo, después de despertar el interés del lector, deja la idea allá, sin elaborarla, sin analizarla y sin conectarla al resto de

la novela. Por eso, el lector se queda con las ganas de saber más sobre la música en la novela.

Aparte del hecho de que representan pautas importantes en el transcurso de la historia literaria mexicana ¿por qué, en particular, escoger las novelas de Fuentes, Mastretta y Chávez para mi análisis? En primer lugar, quisiera empezar con una novela "clásica" del llamado "Boom" que ha generado tanto interés mundial sobre la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo veinte. De los escritores icónicos de esta época—de entre ellos Carpentier, Cortázar, Donoso, García Márquez y Vargas Llosa—el mexicano que más se destaca por prolífico y reconocido es Carlos Fuentes. Su primera novela, *La región más transparente*, estableció su buen oído tanto para el lenguaje como para la música popular que exhiben los residentes de las distintas clases sociales que habitan la gran Ciudad de México. En esta obra polifacética y polifónica, el autor no sólo reconoce la música popular como fuerza social sino también incluye los mismos músicos como personajes y hace referencia a ellos y a la letra de sus canciones a lo largo de la novela, donde su argumento central expone una problemática en torno a las clases sociales de la ciudad.

Fuentes se ha referido al período posrevolucionario en México como a un bautizo por medio del cual el pueblo mexicano ha podido gestar una nueva conciencia de auto-identidad. Es decir, como nota Maarten Van Delden, "Mexico is now ready to enter the arena of international cultural exchange because thanks to the Revolution the country now has an identity it can call its own" (8). Mientras Elena Poniatowska coincide con la crítica de que el tema principal de la

novela de Fuentes es la búsqueda de la identidad mexicana, añade astutamente que el logro más importante de su primera novela era descubrir otra dimensión entera de la realidad mexicana, ignorada hasta entonces por la literatura mexicana: "Fuentes puts Mexico in our heads . . . . For the first time literature has something to do with real life" (citado en Van Delden 7). Así que entre los personajes de la novela no sólo escuchamos las voces de los bancarios y los funcionarios gubernamentales sino también las de los taxistas arriesgando su vida todas las noches para poder mantener a sus familias y de los jóvenes desempleados que piensan probar suerte al otro lado de la frontera. Y aún más importante para este estudio: se escucha la música popular de cada uno de estos grupos.

La cacofonía de la Ciudad de México en la cual Fuentes envuelve a sus lectores representa un efecto carnavalesco, en términos de Bakhtin, y en mi trabajo pienso estudiar estos elementos para poder llegar a un entendimiento profundo de cómo funciona la música popular dentro de la narrativa de Fuentes.

Un factor musical en particular que sobresale en *La región* son los grupos de mariachis que aparecen en la novela. Fungen varios papeles—tanto sociales como literarios—en la narrativa, y vale la pena estudiarlos detalladamente. Lo cierto es que Fuentes usa los mariachis para demarcar las clases sociales de México, asociándolos con taxistas, con trabajadores y con otros miembros de los grupos marginados que circulan en la oscuridad económica para facilitar la vida de los miembros de las clases más altas. Sin embargo, estos músicos, con sus conocidos boleros rancheros y sus corridos populares, representan, a la vez, la

nacionalidad mexicana, tanto en México como en el exterior, como símbolo cultural—hecho aparentemente paradójico que exploro en este estudio. Al mismo tiempo, Fuentes utiliza los mariachis para hacer transiciones y para presagiar—entre otras funciones más bien literarias frente a la narrativa. En esta investigación, he profundizado en los dos hilos y papeles que desempeñan la inclusión de los mariachis. Esto no solamente resulta en un análisis completo sino también enriquece la experiencia receptiva del lector de la novela. Por estas razones, comienzo mi análisis con la novela de Carlos Fuentes.

La segunda novela que trato en este estudio, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, representa otro hilo en el transcurso de la narrativa mexicana contemporánea. Notablemente, la novelista es mujer. Mientras casi todos los autores del "Boom" eran masculinos, ahora, 30 años después de la novela de Fuentes, la situación ha cambiado. Mastretta presenta una protagonista femenina que también narra la historia. La novela tiene lugar en Puebla, es decir en provincia, en lugar de la ciudad capitalina, lo cual le proporciona la oportunidad de estudiar distintos fenómenos socio-culturales.

Por ejemplo, por medio de esta novela se puede ver el crecimiento de la industria musical mexicana en la época posrevolucionaria y apreciar cómo este permite que la música popular pueda "viajar" desde el centro (la Ciudad de México) hasta las provincias y viceversa.[2] En el caso de *Arráncame la vida*, las piezas musicales de Agustín Lara forman un subtexto que acompaña tanto la historia de México de aquel tiempo como la trama de la novela. El mismo título

[2] Véase, por ejemplo, d'Lugo, Marvin, "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and "Hispanic Transnationality on Screen" en *World Cinemas, Transnational Perspectives.*

de la obra de Mastretta, “Arráncame la vida,” es título de una de las canciones más conocidas del gran compositor veracruzano. Como en el caso de *La región*, esta obra tiene lugar en el período posrevolucionario, una época de creciente conciencia nacional, un reconocimiento sobre lo que significaba ser mexicano: “Ahora el afán de nacionalismo adquiere un sentido de cultura netamente mexicana” (Moreno Rivas 85). Pero esta vez se ve este proceso desde el punto de vista femenino y desde la periferia (la provincia) al ritmo de los dramáticos boleros de Agustín Lara.

Estas canciones icónicas llegan a la provincia principalmente por medio de la poderosa radio emisora XEW de la Ciudad de México, ”La Voz de América Latina desde México,” cuyo propósito se expresaba claramente en el discurso inaugural: “su alcance, claridad y transparencia le permitirían ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras” (Moreno Rivas 85). Esta investigación explora este proceso de dispersión de la música popular, y la teoría de varios estudiosos de los medios masivos, tales como Lawrence Grossberg, Jesús Martín-Barbero y Vanessa Knights, me sirven de entrada. A su vez, un conocimiento del proceso de la mediación de la música popular de esta época puede ayudar a entender con más claridad los grandes cambios sociales ocurriendo en la sociedad mexicana que se destacan en la novela. Tanto Martín-Barbero como Knights analizan este proceso, que enfatiza la recepción por parte del público.

Específicamente con referencia a *Arráncame la vida*, por medio de los discos, el cine y la radio, los boleros de Agustín Lara llegan a la provincia, donde

mujeres como Catalina Guzmán en la novela, miembros de esta clase media-alta, o sea de una élite, los escuchan y forman una parte importante de su público. Como sostiene Knights en "Modernity, Modernization and Melodrama: The Bolero in Mexico in the 1930s and 1940s":

> the Mexican bolero song genre is crucial to the consolidation of national identity because it paradoxically appeals simultaneously to a nostalgic discourse of loss and longing while being orientated [sic] to the future as a product of the modern imagination through its urbane and cosmopolitan sound. It is pivotal to the evolution of an urban sensibility tied in to modernity and modernization through the development of the mass media of the time: radio, the recording industry and film. (127)

El prolífico y talentoso Agustín Lara dominaba la época en la cual los medios masivos de que habla Knights "complement, rather than contradict, the typically pre-modern extolling of love as fiery rapture and unfulfilled possession" (Monsiváis "Bolero" 180). Por eso, el repertorio de Lara, "the central pillar of the new culture industry" (180), llega a ser uno de los más queridos de las tradiciones nacionales. Es también importante notar que a pesar de la identificación del bolero con las clases populares, "it is a cultural product which has transcended divisions to become popular with all social classes" (Knights 133). Por eso, al subir de escala social cuando se casa con Andrés Ascencio, Catalina Guzmán, la protagonista de *Arráncame la vida*, nunca pierde su identificación con el bolero. De hecho, en México la canción romántica llega a

servir una nueva función cultural: "The language of rapture provides a language of community which crosses social classes and regional divides" (134).

Así que se puede ver *Arráncame la vida* como una especie de resignificación en los 1980 de la época posrevolucionaria mexicana. El proyecto de Mastretta, aunque emprendido con mucho afecto, mucha nostalgia y mucho romanticismo, no deja de representar una voz crítica—del patriarcado, paternalismo y sadismo, tanto contra los enemigos políticos y personales como contra la relación hombre/mujer heterosexual. Desde una distancia crítica, la autora puede ver con ojos nuevos unas décadas históricas de México conocidas como la Época de Oro[3], deslustrar y descubrir las manchas en este oro y comunicárselo al lector por medio de la novela. Así que por medio de esta obra, la historia mexicana se re-escribe.

La última novela de este estudio también tiene que ver con los medios masivos, pero esta vez se trata del cine. Después de examinar una novela del "Boom" y una novela de provincia escrita 30 años después, me parece importante reconocer que la música popular mexicana no se quedó al lado mexicano de la frontera después del tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848. Al contrario, la permeabilidad de esta línea representa una de sus características más reconocidas y en términos culturales, una de sus ventajas más destacables. Mary Louise Pratt ha llamado este tipo de espacio especial de la frontera una "zona de contacto". Como ella lo define:

> I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash,

[3] Véase, por ejemplo, *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Eds. Joseph, Gilbert, et al.

> and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today (34).

Tanto ella como Walter Mignolo, Américo Paredes, José Limón, José Manuel Valenzuela Arce y Gloria Anzaldúa, entre otros, han encontrado en la frontera entre México y los Estados Unidos suelo fértil para la producción cultural. Por ejemplo, con referencia en particular a la música fronteriza, Josh Kun ha señalado la importancia de lo que él denomina “the aural border", una especie de escenario donde las relaciones entre la música popular, el lugar, el espacio y el “performance” de las culturas expresivas convergen.

Por eso, la última obra que incluyo en este estudio es una novela chicana de principios del siglo 21: *Loving Pedro Infante* (2001) de Denise Chávez, autora de *The Last of the Menu Girls* (1986) y *Face of an Angel* (1994). ¿Por qué incluir una novela chicana en un estudio de la narrativa mexicana? Cómo nos acuerda Kun, la frontera se trata de una línea artificial, y la cultura popular no para allá. Según el concepto de Limón, podemos pensar en términos de “el gran México” (Greater Mexico), un espacio que incluye los estados de los Estados Unidos que anteriormente a 1848 pertenecían a territorio mexicano entre otros apropiados por la diáspora mexicana en las últimas décadas. En esta área, las tradiciones culturales mexicanas obviamente siguen vigentes.

En estas zonas de la frontera, una manera importante de conservar la cultura mexicana en los Estados Unidos es por medio de las películas

mexicanas y la música popular mexicana. Los canales de la televisión en español pasan las películas clásicas frecuentemente mientras las estaciones de radio tocan las canciones de antaño, así saciando la sed de nostalgia de la generación de inmigrantes que creció en los 1940 y 50 con la música y las películas de Pedro Infante y otros artistas, a la vez enseñandoselas a las generaciones siguientes. En la novela de Chávez, las películas de Pedro Infante, las cuales también incluyen las canciones icónicas que el ídolo mexicano cantaba, juegan esta función. En realidad, la protagonista y sus amigas las han visto tantas veces que se las saben de memoria, incluso la letra entera de todas las canciones (véase, por ejemplo, los estudios de Agrasánchez, Maciel, Irwin-Castro Ricalde).

La obra tiene lugar en un pueblo perdido de Nuevo México, cerca de la frontera con México, y la trama se desarrolla en este espacio intersticial entre los dos países y las dos culturas. Además, la novela tiene como protagonista una joven mexicano-americana, hija de padres mexicanos, quien también se encuentra entre dos culturas y anda en busca de su identidad y su propio lugar en el mundo. Como en las dos novelas anteriores, aquí también las canciones populares mexicanas del ídolo mexicano sirven no sólo para estructurar la obra sino que también funcionan temáticamente en la transformación de la protagonista.

En *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* (2006), el crítico chicano Ramón Saldívar sostiene que

> the transnational imaginary is an epistemically valuable way of

> describing our place in the world and understanding the meanings we ascribe to it and perform on it. When coupled with the notion of social aesthetics, it provides a suitable context for interpreting the complex dialectics of political, racial, and gender forms on the border as reflected in much of the best writing, folklore, popular performance, and music of borderland dwellers. (15)

En su pueblo fronterizo, la protagonista de la novela de Chávez intenta negociar un entorno que ofrece pocas oportunidades para una mujer de su clase social, su etnicidad y su preparación académica. Ni una relación sentimental sin futuro ni un trabajo que nunca va a convertirse en carrera promete remediar esta situación. Sin embargo, Tere sí cambia. Por lo menos en parte por medio de la "transnational imaginary" representada aquí por las películas y las canciones de Pedro Infante, al final de la obra ella logra transformar tanto sus expectativas como su porvenir.

En fin, esta novela tiene mucho que ofrecer frente a un estudio del espacio de la frontera México-Estados Unidos y de su producción cultural, y su conservación, a través del tiempo. La nostalgia del inmigrante y sus descendientes, el papel de los medios masivos, la búsqueda de identidad y los rasgos particulares de la cultura mexicano-americana hacen que la obra de Chávez se convierta en suelo fértil para un análisis profundo de la función de las canciones de las películas de Pedro Infante—y sobre todo su efecto entre los mexicano-americanos nacidos en el lado estadounidense de la frontera.

Así que en esta investigación hago un estudio interdisciplinario que abarca un territorio más amplio que un análisis literario tradicional o un simple comentario sobre la música en sí. Este tipo de trabajo me permite incorporar conocimientos de los campos de los estudios culturales, los estudios fronterizos, los estudios de los medios masivos y los estudios de la música popular dentro de la investigación literaria para poder profundizar en el tema de la función de la música popular en la narrativa mexicana y mexicano-americana. Mi aporte no es solamente explorar cómo utilizan los tres novelistas la música popular mexicana en sus obras, sino también realizar un análisis interdisciplinario y, por lo tanto, relevante para un público más amplio que los estudios ya existentes. A mi parecer, la música popular mexicana juega un papel tan importante en la literatura, la cultura y la vida cotidiana del mexicano que no se puede ignorar. Al contrario, dilucidar aspectos del tema me permite explorar y tal vez sugerir una respuesta a las preguntas de Monsiváis con las que empezamos este apartado.

Obras citadas

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987 Print.

Bakhtín, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981. Print.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee flrwin. *Global Mexican Cinema: Its Golden Age*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Chávez, Denise. *Loving Pedro Infante*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Print.

Chávez, Denise. "Loving Pedro Infante." (book review) *The Bridge: Center for Contemporary Art* home page. http://utminers.utep.edu. Web.

d'Lugo, Marvin. "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen." *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Ďurovičová, Nataša and Kathleen Newman, Eds. New York: Routledge, 2010. Print.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fonda de Cultura Económica, 1958. Print.

Joseph, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov, Eds. *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.

Knights Vanessa. “Modernity, Modernization and Melodrama: The Bolero in Mexico in the 1930s and 1940s.” en *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Eds. Stephen Hart and Richard Young. London: Arnold, 2003. Print.

Kun, Josh. “The Aural Border.” *Theatre Journal* 52 (2000): 1-21. Print.

Limón, José E. *American Encounters: Greater Mexico, the United States, and the Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press. 1998. Print.

Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. Trans: Fox, Elizabeth and Robert A. White. London: Sage, 1993. Print.

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. México: Océano, 1985. Print.

Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.

Monsiváis, Carlos. Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.

Monsiváis, Carlos. “Bolero: A History.” *Mexican Postcards*. Intro. y trans. John Kraniauskas. London: Verso, 1997. Print.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society,1896-1988*. Berkeley: University of California Press, 1982. Print.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Alianza Editorial Mexicana, 1979. Print.

Paredes, Américo. *With a Pistol in His Hand*. Austin: University of Texas

Press 1958. Print.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession*: Modern Language Association, 33-40. 1991. http://www.jstor.org/stable/25595469. Web.

Saldívar, Ramón. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke, 2006. Print.

Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009. Print.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. Print.

Wald, Elijah. Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas. New York: Harper Collins) 2001. Print.

Capítulo 1: "Los mariachis [no] callaron":[4] La música popular mexicana en *La región más transparente* de Carlos Fuentes

Introducción: "Un mundo raro"[5]

> Sonó el clarín, enmudecieron las gargantas, bañaron las lágrimas los rostros, *los mariachis callaron* (énfasis mío), se sublimó el ambiente y el gris ataúd que aprisionaba el cuerpo del ídolo desapareció en el seno de la tierra (*La Prensa* 18 de abril de 1957, citado en Monsiváis, *Pedro Infante* 23).

El gran dolor colectivo del pueblo mexicano se queda capturado para la posteridad en esta cita de *La Prensa* que salió bajo el titular "Fue Muy Emocionante el Adiós a Pedro Infante" (Monsiváis 22). En este momento de unidad nacional se nota no solamente la fuerte influencia de la cultura popular en la sociedad. Esta cita también resalta el lugar primordial de la música popular mexicana en la psique mexicana por el número de referencias musicales (sonó, clarín, mariachis) en la misma descripción de la despedida del ídolo mexicano y sus canciones inolvidables. En realidad, no se puede negar que la música popular mexicana juega un papel sumamente crucial en la vida del pueblo, y la literatura mexicana refleja esta realidad.

---

[4] Letra de"Ella", canción popular mexicana del compositor guanajuatense, José Alfredo Jiménez, interpretada con frecuencia por los grupos de mariachi.

[5] Título de una canción de José Alfredo Jiménez, otra favorita de los mariachis.

De hecho, una de las grandes novelas de la Ciudad de México, *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958) destaca la importancia de la música popular, empleando un grupo de mariachis no solo como personajes recurrentes en la trama sino también como técnica literaria para estructurar la novela. En este capítulo, se examina la función de la música popular mexicana en la obra de Fuentes y cómo su presencia constante ayuda que el lector logre descifrar una historia tan compleja y multifacética.

La novela de Fuentes nos concede la oportunidad de conocer, y aún más importante para este proyecto, de *oír* personajes de cada uno de los estratos sociales de la gran ciudad y de presenciar no solamente sus diálogos sino también sus gustos musicales y del contrapunto entre estos dos elementos. Mientras la narrativa en tercera persona forma el pegamento para unir varios de los elementos literarios, los sonidos—junto con los efectos visuales y olfatorios—forman una parte fundamental de la novela que casi no se ha tratado por la crítica. La cacofonía del Distrito Federal en la cual Fuentes envuelve a sus lectores representa un efecto carnavalesco, en términos de Bakhtin, y vale la pena estudiar sus elementos constituyentes para poder llegar a un entendimiento profundo de cómo funciona la música popular dentro de la narrativa de Fuentes.

Un factor musical en particular que sobresale en *La región* son los grupos de mariachis que aparecen a menudo a través de la novela. Desempeñan varios papeles—tanto sociales como literarios—en la narrativa, y en las páginas siguientes se analizan detalladamente estos roles. Lo cierto es

que Fuentes usa los mariachis para demarcar las clases sociales de México, asociándolos con taxistas, con criados y con otros miembros de los grupos marginados que trabajan en la oscuridad para facilitar la vida de los miembros de las clases más altas.. Sin embargo, estos músicos, tocando y cantando sus conocidos boleros rancheros y sus corridos populares, representan, a la vez, la nacionalidad mexicana, tanto en México como en el exterior, como símbolo cultural. Por otra parte, participan en el desarrollo de la identidad mexicana. Finalmente, Fuentes utiliza los mariachis para hacer transiciones y para presagiar eventos futuros—funciones más bien literarias dentro de la narrativa. En las secciones siguientes, vamos a profundizar en todos estos hilos y roles que juegan los mariachis en la obra de Fuentes. Vale la pena porque esta no es simplemente una ficción idiosincrática de un autor. De hecho, la novela de Fuentes representa algo importante respecto a la cultura nacional mexicana: en realidad, presenta una mimesis--una representación bien realizada de la realidad además de una representación ideológica de mucha influencia. No solamente *refleja* la cultura nacional sino que *inventa* y *fomenta* una cultura nacional. Y este proceso ocurre al acompañamiento de la música popular mexicana.

"Al estilo Jalisco"[6]: Los mariachis y las canciones de José Alfredo Jiménez

Antes que nada, es importante colocar a los mariachis en su contexto histórico. Lo que Ramiro Burr ha denominado "the heartland music of Mexico" (142), la música de los mariachis se originó en el siglo XIX como una forma

[6] Letra de "Ella" de José Alfredo Jiménez.

folklórica tradicional y llegó a ser tocada por un conjunto musical integrado de arpa, violín, guitarra, guitarrón y vihuela. Aunque en su máxima expresión moderna estos grupos musicales han evolucionado en una especie de orquesta, con instrumentos de cuerda, trompas y arreglos sofisticados, sus raíces siguen siendo folklóricas, y en la actualidad, "charros y mariachis are as easily identified with Mexico as cowboys and country music are with America" (Burr 142)

La palabra "mariachi" se refiere tanto al músico individual como al conjunto en su totalidad, pero no necesariamente a un estilo musical. Aunque existen varias teorías acerca del origen de la palabra "mariachi", una explicación común la localiza durante la época napoleónica en México (1864-1867), cuando miembros de la aristocracia contrataron a conjuntos musicales para tocar en bodas y otras fiestas. Estos conjuntos llegaron a asociarse con las bodas, *mariages* en francés, y la palabra, al pronunciarse en español, se convirtió en "mariachi" (Burr 142).[7] Los primeros mariachis, también conocidos como "conjuntos de arpa," tocaron las arpas y los violines, pero debido a la dificultad de transportar el arpa, los grupos que viajaban luego sustituyeron el arpa por el guitarrón, una guitarra baja de cuatro a seis cuerdas. También incorporaron la vihuela, una guitarra pequeña, con la parte de atrás en forma de una "v" que produce un sonido alto y agudo.

---

[7] Otra versión más popular del origen de la palabra "mariachi" se oye en la canción "El principio" del cantautor mexicano Juan Gabriel:

¿Qué quiere decir mariachi?
¿Qué quiere decir mariachi?
Quiere decir 'fiesta'
En la lengua otomí.

Por lo general, los mariachis desde el principio han tocado los géneros musicales que se pueden presentar a distintos ritmos, tales como el son, el huapango, la ranchera y el vals. Su repertorio principal incluye los boleros, las polkas y los corridos, pero la forma con que más se identifica es el bolero ranchero, una especie de balada sentimental, melancólica y conmovedora, o en términos de Burr, "a chugging blusy ballad" (142). Desde los años 30, los grupos de mariachis, que antes se vestían como peones, empezaron a usar los ahora clásicos (y carísimos) trajes de charro (Burr 143), con botonadura de plata.[8]

El máximo exponente del bolero ranchero fue el compositor guanajuatense José Alfredo Jiménez. Nacido en Dolores Hidalgo en 1926, y conmemorado con monumentos no sólo a la entrada de su pueblo natal sino también en las Plazas de Garibaldi en México y Tlaquepaque en Guadalajara, el prolífico Jiménez compuso unas 400 canciones (Burr 121), entre ellas las piezas más asociadas con los mariachis y tocadas por ellos: "Ella," "La media vuelta," "El Rey," "Yo," "Cuatro caminos," "La ley del monte, "Un mundo raro" y "Si nos dejan." En la letra de sus canciones, Jiménez logra describir los temores y las debilidades de los mexicanos de la clase popular (la pobreza, la traición) además de sus anhelos (un amor fiel y una vida mejor). Como describe Carlos Monsiváis la letra metafórica de Jiménez: "es el desafío en la derrota y es la auto-destrucción asumida como la única hazaña al alcance de los marginados"

[8] En su crónica *Zona de desastre* (1986), Cristina Pacheco cita a un mariachi que ella entrevistó en la Plaza de Garibaldi después del sismo en la Ciudad de México de 1985, quien, con referencia a los instrumentos y los trajes perdidos, lamenta: "Estos [los trajes] también valen un dineral: uno de los charros con botonadura de plata, anda por el cuarto de millón de pesos; el más corrientito, treinta o cuarenta mil varos" (90).

(42). Tan mexicanos como el atole, el pozole o los chilaquiles, estos queridos boleros rancheros han llegado a ocupar un espacio permanente en la psique nacional, mismos que se filtran en la novela de Carlos Fuentes al incorporarlos como voz narrativa en *La región más transparente*.

"México lindo y querido"[9]: *La región más transparente* y la formación nacional

El debate sobre el concepto de *nación* tiene una larga historia, tanto en Europa como en América Latina. A diferencia del uso del término en la Antigüedad y la Edad Media para referirse principalmente a vínculos de linaje y parentesco, se emplea en la Edad moderna para referirse a los Estados-nación y,

> por lo tanto, con agrupaciones mayores que viven en un territorio con fronteras trazadas en las que se controla y restringe el tránsito de personas, así con el intercambio de mercancías y capitales, sin respetar necesariamente la pertinencia del individuo (Seydel 189).

Después de la Revolución francesa, el Estado-nación empezó a contar con un grupo social—por lo general la burguesía—capaz de establecer una hegemonía y definir un proyecto político de autodeterminación que aglutinara a todos los demás sectores de la población. Este grupo social evocó discursivamente un origen mítico y prometió el progreso de la nación para el futuro (Seydel 190).

[9] Canción de Chucho Monge, interpretada por Jorge Negrete y emblemática de la mexicanidad.

Sin embargo, el Estado-nación no se basa solamente en un consenso de proyecto político y económico, sino también en que se crea una unidad cultural particular de la que sus miembros son conscientes y por medio de la que distinguen su agrupación social de otras" (Seydel 190). Por eso, sostiene Homi Bhabha, en realidad, las naciones son "ante todo elaboraciones culturales, sistemas de significación cultural y de representación de la vida en lugar de ser representaciones de las formas de gobernar una organización social dada" (Bhabha, citado en Seydel 190). Después de las guerras de Independencia en América Latina, en los nuevos Estados-nación los criollos mantuvieron el poder, y por eso, en países como México, la falta de identificación entre el gobierno y el pueblo se hace patente y aún persiste después de la Revolución. Así que

> las dificultades de aglutinar una población sumamente heterogénea que persistió en México a lo largo del siglo XX, hizo necesario reiterar discursivamente todo aquello que unía a todos los mexicanos . . . así como crear, con apoyo del Estado, una cultura nacional fuerte: por ejemplo, el cine, el muralismo y la literatura nacionales (Seydel 195).

Obviamente, a esta lista se puede—y se debe—añadir la música popular mexicana porque este elemento sirve precisamente para *aglutinar* el concepto de la nacionalidad mexicana.

En realidad, todavía durante la primera mitad del siglo XX, la idea de México como nación coherente casi no existe. Más bien, tanto en la literatura como en el imaginario social del pueblo, la imagen del mexicano reside en el

estereotipo del campesino o del pueblerino folklórico, situación que le conviene al gobierno. Como lo ha notado George Yúdice,

> desde la década de 1930 hasta la de 1960, el populismo siguió aportando la imaginería que permitió aceptar, tanto en el plano doméstico como en el exterior, las identidades nacionales . . . como simbólicas y estereotípicas. Las clases trabajadores fueran idealizadas en la radio y en la pantalla, en parte para cooptar sus crecientes demandas (72).

De hecho, la urbe céntrica y heterogénea raras veces entra en la psique mexicana hasta la publicación de la primera novela de Fuentes. Como sostiene Seymour Menton en *Caminata por la narrativa latinoamericana*,

> El cambio del espacio pueblerino de *Al filo del agua* (1947) al espacio capitalino de *La región más transparente* (1958) refleja el cambio en la imagen de la nación mexicana en una sola década. A pesar de la hegemonía ejercida por la misma capital sobre el Imperio azteca, el virreinato de la Nueva España y el México independiente, la imagen literaria de México, entre 1910 y 1958, era la de una nación de fuerte sabor provinciano y rural, en la cual el campesino y el pueblerino eran los prototipos nacionales. Carlos Fuentes fue el primer novelista mexicano que proyectó la nueva imagen de un México modernizado y urbanizado, con todas sus contradicciones (25-26).

De hecho, Luis Harss ha caracterizado el tema principal de *La región* como “the desperate search for the true face of Mexico” (citado en Van Delden

7), mientras Elena Poniatowska ha sostenido que “Fuentes’s most important accomplishment in his first novel was his discovery of an entire dimension of Mexican reality ignored until then in Mexican literature: ‘Fuentes puts Mexico in our heads . . . . For the first time literature has something to do with real life” (citado en Van Delden 7).

Un elemento de *La región más transparente* que promueve la nacionalidad mexicana es el tema recurrente de la música popular en la novela. Fuentes incorpora títulos y trozos de la letra de distintos tipos de música popular, tanto mexicana como extranjera, como si fuera otra voz narrativa. Y estas voces musicales contribuyen a la descripción y el desarrollo de personajes de los distintos rangos sociales que conforman el mundo novelístico. Así que, por ejemplo, en una fiesta, “Lally, en cuclillas junto al tocadiscos, escogía las piezas. Ahora colocó una docena de blues . . . I love you for sentimental reasons” (391), mientras en otro momento, “y el pelo de Betina se llenaba de estrellas . . . apenas el murmullo del disco favorito . . .the important thing is here and now and our love is here to stay” (427-428). Aquí se nota el fluir natural del cambio de códigos entre el inglés y el español con el que advierte los gustos musicales habla de moda entre los miembros de la nueva clase adinerada: el “pop” y el jazz de los Estados Unidos.

Sin embargo, aunque el México moderno puede abarcar y hasta cierto punto abrazar a todos estos géneros de música popular del extranjero, la novela de Fuentes enfoca la atención en los mariachis, su música y la letra de sus canciones. ¿Por qué? Aunque van y vienen las melodías efímeras de moda

importadas de Europa o los Estados Unidos, como las canciones canciones que escuchan personajes de la nueva burguesía como Pichi y Bobó, la música de los mariachis se oye como una constante, reforzada y reproducida por los medios masivos. En contraste con otros géneros de música popular representados en la novela, como ha notado Carmen Sánchez Reyes, los mariachis y su música "contribuyen a la creación de un mundo virtualmente nacional" (145) y aunque todavía asociada con la clase obrera, ha empezado a permear a toda la sociedad y a representar la nacionalidad mexicana también en el exterior.

Además, en la novela de Fuentes, tanto el lugar donde se escucha lo musical como el género de música que se oye contribuye a dibujar la estratificación social del Distrito Federal representada en la novela. Como nota Sánchez Reyes, en los bares frecuentados por miembros de las clases más altas, siempre hay un pianista, muchas veces tocando piezas populares de Europa o los Estados Unidos. Aquí los clientes "desean romper todos los vínculos que los atan al ambiente auténticamente mexicano porque aspiran a europeizarse totalmente" (Sánchez-Reyes 146). Fuentes contrasta esta clase de lugar frecuentado por la nueva clase adinerada con las fondas y las cantinas del D.F. En estos establecimientos donde se reúnen miembros de la clase obrera, se encuentran los mariachis u otros grupos musicales que tocan las canciones tradicionales en un "ambiente mexicano, autóctono, nacional"(144). Aquí, el pueblo humilde no toma martinis sino tequila o pulque, en "una vuelta a lo nacional." Sánchez Reyes 144).

Así que en el momento histórico tan caótico e inestable representado por la novela, cuando México está tratando de encontrar su propia voz además de su lugar en el mundo, Fuentes, en *La región más transparente*, emplea la voz narrativa de los mariachis como constante e hilo unificador. Entre todos los debates entre los personajes sobre las lecciones de la Revolución, la organización apropiada de la nueva sociedad, el papel del gobierno en la vida cotidiana de la gente, la moralidad y la corrupción, la voz popular de los mariachis tiñe el fondo literario que le ayuda al lector—y por extensión a la sociedad representada por la novela—a afinar los distintos acordes de la sociedad para empezar a definir y construir una nación netamente mexicana.

"Yo soy mexicano"[10]: *La región transparente* y la identidad mexicana

Estrechamente conectada con la idea de México como nación yace la idea de la identidad mexicana. En su estudio fundacional, *El laberinto de la soledad* (1950), el pensador mexicano Octavio Paz, sostiene que por toda su existencia desde la Conquista, de una manera u otra, el mexicano ha intentado contestar a la pregunta, "¿Quién soy?" En realidad, "la historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen." (23) Así que

> Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera, ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día--¿en la Conquista o en la Independencia?—fue

[10] Canción compuesta por Ernesto Cortázar y Manuel Esperón y cantada por Jorge Negrete.

desprendido. (23)

La influencia de la obra de Paz se hace patente en *La región más transparente*, y la mayor parte de la crítica ha visto una búsqueda de la identidad mexicana como uno de los temas sobresalientes de la novela de Fuentes. Así que la mexicanidad no consiste solamente en los residentes de un pueblo aislado y su entorno particular, como los retratados en las ficciones de Juan Rulfo, Agustín Yáñez o Elena Garro. Más bien, muchos de los residentes del Distrito Federal creados por Fuentes en *La región* tienen sus raíces en el campo, pero ahora se encuentran y conviven en un espacio cosmopólito donde se enfrentan, chocan, debaten entre sí y a pesar de todo, forjando un sentido de dependencia interpersonal. En el conjunto de los banqueros, los taxistas, los intelectuales, los nuevos ricos, las criadas y los músicos ambulantes que componen la Ciudad de México, el lector de la novela de Fuentes encuentra la nueva realidad mexicana y también una respuesta a la pregunta ¿qué quiere decir ser mexicano?

La idea de la identidad está relacionada con el concepto de nación en el sentido en que los miembros pertenecen al grupo pero también difieren entre si por tanto que cada miembro tiene que retener su individualidad. Así que

> la identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a otros que no pertenecen a la misma, y por otra, a la consciencia que un individuo tiene que ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se

abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad (Solórzano-Thompson, Rivera-Garza, 140).

A través de la historia mexicana, esta dualidad ha complicado la idea de la individualidad y ha engendrado debate sobre el concepto de identidad entre los pensadores más destacados del país. Después de las guerras de la independencia en el siglo XIX, los intelectuales de países latinoamericanos heterogéneos como México, compuestos de europeos, criollos (los que nacieron en América sin ser de origen indígena), indígenas, africanos y varias combinaciones mezclas derivadas de la interacción de estos grupos, en su afán de crear una nación, intentaron "unir simbólicamente a los habitantes bajo una sola identidad," (Solórzano-Thompson, 142), así integrando y asimilando a los indígenas y los mestizos a la nueva nación a las costumbres criollas. Sin embargo, desde su principio, este proyecto encontró resistencia, y después de la Revolución de 1910, el todavía joven país, enfrentándose a la incipiente modernidad, se encontraba polarizada como sociedad.

Entonces, en los años veinte, llegó el filósofo, Ministro de Educación y rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, José Vasconcelos (1882-1959) con su concepto de "la raza cósmica", una teoría que repercutía y se diseminaba mucho más allá de México. Este concepto "revisaba de manera positiva la mezcla de razas producto de más de 400 años de colonización" (Solórzano-Thompson, 142). Por lo tanto, según Vasconcelos, la llamada raza cósmica "era superior a sus componentes porque incorporaba las mejores características de ambas" (Solórzano-Thompson 42). Sin embargo, aunque el

concepto de la raza cósmica “se convirtió en la retórica estatal” (Solórzano-Thompson 42), e incluso se enseñaba en las escuelas, a través del tiempo, la figura idealizada del mestizo fue manipulado por las clases gobernantes para continuar la dominación de los grupos marginados.

En 1950, el anteriormente mencionado Octavio Paz publicó su estudio clásico, *El laberinto de la soledad*, sobre el tema de la identidad nacional mexicana. Localizando sus raíces en la colonia, Paz sostiene que los mexicanos de la actualidad todavía están marcados por la violencia de la conquista y la colonia. Así que los “hijos de La Malinche (traductora, colaboradora, amante indígena de Hernán Cortez) no han podido superar el estigma de ser el producto de una violación simbólica a gran escala” (Solórzano-Thompson 143).

Esta teoría polémica, aunque ampliamente difundida y discutida entre los intelectuales mexicanos como Fuentes y Paz, todavía estaba en articulación cuando Fuentes publicó *La región* en 1958.[11] Ya se ha notado su influencia en la novela. En realidad, la historia mexicana, incluso sus raíces indígenas pero sobre todo la Revolución, repercute a través de la narración en este momento de crisis política y social representado en la novela. Y se puede inferir que una de las razones por las cuales Fuentes arma su obra con una gama tan amplia de

[11] Todavía no había evolucionado la idea de la identidad con los movimientos sociales de los 60 y los 70 basados en raza, sexo y etnia, y después con el feminismo, con los estudios de sexualidad latinoamericana, con los estudios subalternos y hasta los estudios de performance. Todos estos acercamientos a la cuestión de la identidad latinoamericana, y a la identidad mexicana en particular, servirían, más adelante, para arrojar luz sobre un concepto complejo y difícil de asimilar.

personajes—y tantos personajes (¡80!)—es para que el lector se de cuenta que la identidad mexicana está compuesta de una amalgama de sus antepasados y sus contemporáneos.

La intervención del gobierno mexicano en la construcción de la identidad mexicana por medio de la cultura popular después de la Revolución empujó y reforzó la idea de la mexicanidad dentro y fuera de México. Una consecuencia de la nueva política consistió en el apoyo gubernamental para las artes, e incluso las artes populares, tales como la música y el cine. La administración de Lázaro Cárdenas, sin llegar a nacionalizar el cine, procuró participar activamente en la industria cinematográfica. El gobierno mexicano subsidió la construcción de los nuevos estudios de CLASA (Cinematográfica Latino Americana, S.A.), que contaban con la tecnología más moderna, igual a la de cualquier estudio de Hollywood o cualquier instalación cinematográfica europea (Mora 43). En el caso de la música, el desarrollo de la radio, especialmente la poderosa estación XEW de Emilio Azcárraga en la Ciudad de México, ayudó a la circulación de la música popular. Además, como nos recuerda Marvin d'Lugo en "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen,"

> a series of laws promulgated between 1932 and 1936 required that at least 25 percent of the music played on Mexican radio stations consist of "typically Mexican" songs (174).

Tocadas al aire vez tras vez, día tras día, estas canciones "típicas" se volvieron familiares a todo el mundo. Así que con el apoyo del gobierno nacional, el cine y

la radio empezaron a llevar la cultura popular y la idea de la mexicanidad a cada rincón de la República mexicana.

Aprovechándose de su propio oído adiestrado además de su familiaridad con la música popular del momento en todas sus iteraciones y su conocimiento de la música mexicana tradicional, Fuentes escoge cuidadosamente cada trozo o cada estrofa de música que emplea en *La región más transparente*. No solamente utiliza estas líneas musicales para distinguir entre los estratos sociales elaborados en la novela, como hemos visto anteriormente, sino también para reproducir y reforzar la nacionalidad y la identidad mexicana.

Además, por medio de privilegiar a los mariachis, su música y la letra de sus canciones en la novela, Fuentes muestra su posición frente a la diversidad de estilos musicales que le son disponibles en el momento histórico en el que se desenvuelve la narración. Opta por elevar la voz del mariachi a una posición que destaca de entre todas las voces narrativas-musicales de la obra. Esta voz hace eco a las voces de los charros-cantantes del cine popular del momento para mostrar una cara de la mexicanidad. A pesar de los aires de superioridad que exhiben los nuevos ricos con sus bebidas y canciones importadas, el México representado en *La región* muestra que no se tiene que copiar a los demás; tiene su propia música, de la cual puede estar orgulloso y la cual contribuye a un nuevo sentido de identidad mexicana. Como dice la canción:

> Yo soy mexicano, mi tierra es bravía
> Palabra de macho que no hay otra tierra más linda
> Y más brava, que la tierra mía

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo.[12]

"Entonando . . . el himno del nuevo día"(408): La función literaria de la música en *La región más transparente*

Además de su aportación en explicar y reforzar los temas de la formación nacional mexicana y de la formación de la identidad mexicana en *La región más transparente*, la música popular mexicana también posee sus funciones netamente literarias en la novela. Antes que nada, esta novela, una magnífica obra literaria en sí, representa el primer gran ejemplo de un nuevo tipo de escritura más adelante asociado con el fenómeno literario del "Boom" latinoamericano.

La mayoría de la crítica ha clasificado *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes como una *novela totalizadora*. Este tipo de novela, la cual tiene una historia larga en América Latina, intenta abarcar una sociedad entera con la meta de ser inclusiva y de pintar un retrato polifacético de los residentes de un lugar (por lo regular, una ciudad) y sus rangos sociales. Esta técnica permite que el escritor se mueva entre varios segmentos sociales para poder examinar cuestiones culturales generales en su contexto histórico. Como la define Ryan F. Long en *Fictions of Totality: The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State* (2008), la novela totalizadora, en parte, "focuses on the relationship between subject formation and the reproduction or rejection of originary thinking" (3). Ryan cita la conocida teoría del novelista y crítico literario

[12] "Yo soy mexicano" de Ernesto Cortázar y Manual Esperón, canción hecha famosa por el galán-cantante, Jorge Negrete.

peruano, Mario Vargas Llosa quien argumenta que la novela totalizadora "commits deicide, supplanting reality with a parallel world of the author's creation . . . sustaining the illusion of totality within the pages of a novel, of creating a work whose appearance of autonomy and coherence are so convincing that readers will forget that the book in their hands is fiction." (4)

Tal vez la novela totalizadora mexicana más conocida del siglo XX es *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Este *tour de force* literario representa la gran ciudad capitalina de los años posrevolucionarios y exhibe características novedosas en términos de estructura, forma, desarrollo y voz narrativa. La crítica siempre ha señalado la forma fragmentaria de la obra, convirtiéndola en una especie de rompecabezas que requiere que el lector junte los fragmentos para tratar de dar sentido a la narración. Además, en lugar de seguir el hilo de una cronología lineal de la historia, la naturaleza acrónica del desarrollo de la novela hace que el lector salte entre el pasado y el presente de las historias de varios personajes a la vez, así complicando aún más su tarea. Finalmente, dentro de los distintos fragmentos de la novela, la voz narrativa va cambiando, así incrementando la complejidad de la obra.

Entre todas estas voces narrativas, una de las menos obvias a primera vista, tal vez, pero más importantes, es la voz de los mariachis que se encuentran deambulando por la Ciudad de México a través de la novela, y estos grupos musicales sirven varias funciones literarias dentro de la narración. Como personajes en sí, hombres de carne y hueso asociados con el pueblo mexicano y la clase obrera, los mariachis sirven como presencia constante e hilo

unificador, lo cual ayuda al lector a juntar todos los fragmentos de la narración. Casi invisibles frente a personajes de otros sectores socio-económicos del Distrito Federal, siempre están allá en el fondo (igual que en la vida real), y Fuentes los emplea para hacer transiciones literarias, para presagiar y para asumir el papel de un coro griego, el cual hace comentarios sobre los sucesos narrados.

Cerca del final de la novela, después del velorio para el hijo de Rosa, los mariachis se presentan una vez más en una especie de coda que reúne y resume varias de sus funciones y motivos dentro de la narrativa de Fuentes:

> La ciudad se había descascarado. Los últimos grupos,
> fatigados, de mariachis, se iban caminando, entonando, con
> desidia, entre bostezos, arrimándose a las paredes rosa,
> verde, gris, el himno del nuevo día,
>
> *era de madrugada,*
> *cuando te empecé a querer,*
> *un beso a la medianoche,*
> *y el otro al amanecer* . . . . (408-409)

Como hemos visto en distintas ocasiones antes, los mariachis se encuentran en una calle todavía oscura y casi sola del Distrito Federal, y a esta hora liminal, entre noche y día, sirven como transición narrativa a la próxima sección de la novela, que comienza al amanecer del nuevo día. La misma letra de la canción que andan entonando, con su referencia a “un beso a la medianoche/y el otro al amanecer”, repercute y refuerza esta transición temporal. Como los taxistas, las

criadas y los demás miembros de su clase socio-económica, que por sus oficios forzosamente tienen que trabajar de noche o de madrugada, los mariachis se encuentran agotados, pero no tienen otro remedio que seguir la misma rutina de siempre, ganándose la vida con su talento musical.

Además de usarlos para hacer transiciones entre los fragmentos de la novela, Fuentes emplea los mariachis, junto con la letra de sus canciones, como coro griego para hacer comentarios, directos o indirectos, sobre lo que está pasando en la trama novelesca, y en más de una ocasión para presagiar lo que va a pasar en el futuro discursivo. Así que uno de los primeros personajes que conocemos en la novela es el taxista, Juan Morales, el esposo de Rosa, una de estas personas obligadas por su oficio de criada a trabajar de noche. Juan, al rascarse una "cicatriz rojiza en la frente" (36), piensa

> *No es fácil. Veinte años de ruletear de noche—si lo sabré yo. Ahí está mi bandera en la frente, como quien dice. Cuánto borracho, cuánto hijo de su pelona . . . tres cuatro de la mañana. Y de repente, le sorrajan a uno la cabeza, o hay que bajarse y bajar al cliente, y se acaba con las costillas rotas. Todo por veinte pesos diarios . . . y luego aquellos que tomaron el coche para llevarlo a una emboscada, para robárselo . . . .* (36)

Pero hoy es diferente: Juan tiene dinero. Ha llevado a un gringo al hipódromo, el gringo le ha regalado cuarenta pesos de boletos, y con la suerte del principiante, ha ganado lo que para él es una fortuna: ochocientos pesos. Después de dejar de trabajar temprano, ha invitado a Rosa y a sus tres hijos a

comer en una fonda para celebrar su cambio de suerte y el cumpleaños de uno de los muchachos. Hoy piensa en realizar su sueño de trabajar de día, de llevar una vida normal. Mientras pide la comida, un pollo entero y unos pasteles con fresas y crema que se les antoja sus hijos, sigue pensando en su vida y, sobre todo, en Rosa:

> *Rosa, siempre sola, la pobre. Ni cuando andaba pariendo estuve con ella. Siempre lista, con el café a las siete de la noche, agua para la rasadura a las siete de la mañana (Y las sábanas siempre frías . . . nunca nos veía. Ahora sí, ahora ya cambia la cosa) . . . .* (37)

Sin embargo, nosotros, los lectores, ya sabemos que en realidad, la suerte de Juan nunca va a cambiar, que su felicidad es pasajera, porque cuando Juan le pide al mesero "que vengan a tocarnos los mariachis," sus propios hijos escogen la canción: "Juan Charrasqueado."

Este corrido "muy mentado" de Victor Cordero cuenta la historia de un "ranchero enamorado/que fue borracho, parrandero y jugador." Como el Juan Morales de *La región*, el Juan Charrasqueado del corrido lleva una cicatriz en la cara. Después de haberse llevado "a las mujeres más bonitas" hasta que "de aquellos campos no quedaba ni una flor," como tiene que pasar, un día cuando está borracho, matan a Juan "cuando una bala atravesó su corazón."[13] En la

[13] Las citas son de la letra de la canción. El corrido mexicano es una expresión artística , popular y musical, que se deriva del romance español. Una balada narrativa, se distingue de otros tipos de canciones populares por contar la historia de un héroe histórico (por ejemplo Pancho Villa o Emiliano Zapata) o ficcional, y muchas veces contiene una moraleja explícita o implícita. Se hizo popular durante la Revolución mexicana, pero sigue vigente hasta la actualidad. Sirve como una especie de "periódico" para un pueblo analfabeto además de un foro para criticar al gobierno

novela de Fuentes, mientras Juan mira a su alrededor y se siente orgulloso de sí mismo, mientras cree que los demás clientes del restaurante se fijan en él, mientras platica con Rosa y sueña con un futuro menor, oímos unas líneas del corrido del otro Juan en una especie de contrapunto dialogístico; y las líneas musicales intercaladas en la narrativa presagian otro futuro para Juan y su familia. "De aquellos campos no quedaba ni una flor," la primera línea que escuchamos, nos da una pista. Matan a Juan Charrasqueado por mujeriego, por haber seducido a todas las "flores" del pueblo, dejando un campo como la vida de siempre de Juan Morales: árido, duro, sin esperanza, sin chiste. Justo cuando el Juan de Fuentes pide "una botellita de vino, de ese de la etiqueta dorada, ya sabe . . ." y brinda con su Rosa, "A tu salud viejecita," escuchamos otra línea del corrido: "pistola en mano se le echaron de a montón". Ya estamos advertidos. Aunque Juan Morales sigue soñando, y el narrador nos cuenta que Juan "ahora tenía ochocientos pesos, para empezar con suerte, *para que le tocan los mariachis*, para calentar la cama a Rosa (38, énfasis mío), sabemos que como un coro griego, los mariachis nos han dicho otra verdad, de la que los personajes de la novela todavía no se dan cuenta. Este ejemplo de ironía dramática nos advierte que las cosas no van a quedarse tal como Juan espera. Y desde luego, Fuentes confirma nuestras sospechas. Poco después, matan a Juan en su taxi, y luego uno de sus hijos se enferma y también muere. Como si fuera poco, la pobre de Rosa ni siquiera puede pasar las últimas horas de vida al

---

o la sociedad (Burr, Mendoza, Moreno Rivas). Como nota la investigadora mexicana Yolanda Moreno Rivas, aunque en la actualidad, se considera al corrido como un género académicamente respetable y digno de la atención de eruditos y profesores de literatura, . . . no fue siempre así; en sus orígenes, el corrido fue la expresión, sin afeites ni preciosismos, de la sensibilidad popular" (29).

lado de su hijo moribundo porque su jefa, Norma Larragoiti, le niega el permiso para ausentarse unos días al trabajo. Tal como han predicho los mariachis, termina el sueño de Juan Morales—alter ego intertextual de Juan Charrasqueado. Por medio de este ejemplo extendido, Fuentes utiliza los mariachis y sobre todo, la letra de sus canciones, para presagiar el destino de un personaje importante de la novela, junto con toda su familia.

En una de las escenas culminantes de la novela, otra vez los mariachis desempeñan un papel sumamente importante, no sólo con su presencia y su melodía, sino también con la letra de sus canciones. En esta ocasión, los cuatro amigos que conocimos al principio de la novela—Gabriel, Beto, Fifo y el Tuno—se encuentran reunidos de nuevo en una pulquería cerca de la Plaza Garibaldi la noche del 15 de septiembre, víspera del día de la independencia mexicana. Mientras toman, aprovechándose de las ricas botanas gratuitas que el dueño del local provee, se ponen nostálgicos, como suele ocurrir en estas fechas, platicando, gritando y llorando al tono de la música de un grupo de mariachis que tocan "La vida no vale nada" de José Alfredo Jiménez.[14] De nuevo, en el ambiente caótico de la cantina, entre el humo, la comida, la bebida, los gritos, los suspiros y los sollozos, la música de los mariachis sirve de constante e hilo unificador mientras saca y refuerza las emociones de la clientela; sobre ésta,

> . . . los vasos de pulque amarillo rociado de canela comenzaron a correr por encima de las cabezas. Las uñas

[14] Un clásico del repertorio de los mariachis, también conocido como "Camino de Guanajuato."

> ávidas, las bocas infladas, embarradas de salsa oscura y los hilos espesos rodando por las barbillas y las salsas desperdiciadas en las camisas. *Las guitarras se hacían carne y los dedos con la tensión de un adiós prolongado*. (402, énfasis mío)

Mientras la música y la comida se funden en el calor del momento, Gabriel, desafiando el destino, echa un grito, coreado por la multitud, hacia los mariachis, "--¡Canten como si aquí mero nos fusilaran! ¡Ayaaaaaaaay, ay, ay!" Los mariachis "con sus ojos almendrados y bigotes caídos, de relumbrón, y sus sombreros cuajados de plata oxidada" (402), contestan con un corrido hecho famoso por el cantante e ídolo del cine mexicano, Jorge Negrete:

> Y sentir hervir la sangre
> Por todito el cuerpo entero
> Y al gritar ¡Viva Jalisco!
> Con el alma y corazón . . .[15]

Así que en una especie de fuga cargada de emoción y tensión que va creciendo en una ola de sentimiento que, como los distintos instrumentos de un conjunto musical, se oyen las voces de los mariachis, las voces de los cuatro amigos, la voz del cantinero, la voz de los demás clientes y la voz de "una mujer pintarrajeada, con dientes de oro" (403) que echa un grito hacia Gabriel al reconocerlo,

> Los mariachis se sirvieron sus copas y volvieron a tañer con lentitud, sacándole el nervio a cada cuerda: . . .
> *Xochimilco, Ixtapalapa, ay que lindas florecitas*

[15] "Tequila con limón" por Manuel Esperón y Luis Cortázar.

mexicanas . . . . (404)

Dentro de la cacofonía, apenas nos damos cuenta de lo que está sucediendo, cuando un hombre flaco, siguiendo a la "florecita mexicana con dientes de oro" saca una navaja hasta que "brilló el metal y Gabriel pegó un grito (404). Pero cuando "los mariachis callaron" (404), tanto los personajes de la novela como el lector por fin sabemos con toda certeza que Gabriel, retorciéndose "en el piso de la cantina, regado de pólvora y serpentinas" se va a morir. Y cuando su amigo Beto llega al lado de su compañero caído, "el mariachi volvió a cantar" (404), haciendo un último comentario y subrayando su rol central dentro de la narración de Fuentes: "se agacha y se va de lado, querido amigo" (404).[16]

De manera sutil y compleja a la vez, en esta escena Fuentes entreteje magistralmente las múltiples voces presentes en la pulquería, así "dialogizando la heteroglosia" en términos bajtinianos; pero dentro de la cacofonía del episodio que comienza en una nota festiva y termina en una nota trágica, se queda una constante: la presencia de los mariachis. Su música y la letra de sus canciones no solamente subrayan su importancia omnipresente dentro de este estrato social mexicano sino también proporciona un poco de calor y coherencia—que tanta falta hace—en este mundo de mala suerte, injusticia y violencia azarosa.

Conclusión: "La que [no] se fue"[17]

Como ha señalado Stella Lozano, "la música es parte integral de la cultura de México y no podía faltar en una obra tan mexicana como la novela *La*

[16] Letra de la canción "Que te ha dado esa mujer", compuesto por Gilberto Parra e interpretado por Pedro Infante, Luis Aguilar y Antonio Aguilar, entre otros.
[17] Título de una canción conocida de José Alfredo Jiménez.

región más transparente" (232). De hecho, como hemos visto en las secciones anteriores, la inclusión de la música popular mexicana en la novela no es nada casual. En particular, los mariachis, su música y la letra de sus canciones permiten que se oiga otra voz que forma parte del personaje más importante de la novela: la gran Ciudad de México. Pero aunque la música vernácula contribuye a la cacofonía general que conforma la ciudad, su función no es simplemente ambiental. Al contrario, aunque provee color local, ubica la obra históricamente y sirve como banda sonora al fondo de la acción y de los diálogos de la novela, sus funciones se extienden mucho más allá.

En primer lugar, Fuentes usa la presencia de los mariachis para demarcar las clases sociales que conforman el D.F. en la época posrevolucionaria. Estos grupos musicales se asocian con la clase trabajadora y sus labores nocturnas. Por ejemplo, coinciden en escenas con los taxistas que trabajan de noche y con las criadas que tienen que salir de noche y tomar varios autobuses para llegar a tiempo para hacer el desayuno de la gente rica que reside en Las Lomas de Chapultepec.

Además, mientras los nuevos ricos representados en la novela frecuentan los bares con un pianista que toca las últimas piezas de Irving Berlin, los obreros y sus familias toman cerveza, pulque o tequila mientras escuchan a tríos o grupos de mariachis entonando los boleros o los corridos tradicionales mexicanos. Así que los cuatro amigos que han cruzado la frontera a trabajar sin documentos en los Estados Unidos y piensan volver a hacerlo porque los prospectos de trabajo

son tan escasos en su país natal se encuentran en una fonda de mala muerte tomando pulque y escuchando las melodías de un grupo de mariachis.

Y aunque los banqueros y los intelectuales son los presuntos protagonistas de la novela, estas escenas con los mariachis traen al primer plano la clase que menos se ha beneficiado de los cambios sociales traídos precipitadamente por la Revolución a modo de darles su propio lugar en la nueva sociedad. El lector no tiene otra opción que reconocerlos.

Además, Fuentes incluye la música popular mexicana como otra voz narrativa de la novela para reforzar el incipiente sentido de nacionalidad. Como hemos notado, la nueva cohesión nacional depende tanto o más de la cultura popular que de la política o de las proposiciones promulgadas por el gobierno. Para que el mexicano empiece a sentirse no solamente como ranchero o pueblerino sino también miembro de una entidad más grande, es decir de una nación, la cultura popular juega un rol importante. En *La región más transparente*, Fuentes reconoce el papel imprescindible que desempeña la música popular mexicana en este proceso de creación nacional. Por eso, aprovechándose de la ubicuidad y popularidad de la figura del galán-cantante-charro mexicano del cine y de la radio de la época, incorpora como personajes y como voz narrativa los grupos de mariachis, su música y la letra de sus canciones para reforzar los temas de la identidad mexicana y la formación nacional. Así que, al privilegiar esta voz de entre todas las demás voces musicales que aparecen en la obra, el autor logra subrayar su función

imprescindible al aproximarse a una definición de “lo mexicano” en la imaginación popular, dentro y fuera del espacio novelístico.

Obras citadas

Burr, Ramiro. *The Billboard Guide to Tejano and Regional Mexican Music.* New York: Billboard, 1999.

Domínguez Reyes, María Fernanda. "*La región más transparente*: Las Voces de la Ciudad de México" *Revista de Filología Romántica* VI (II) (2008), 181-187.

Franco, Jean. "La región mas transparente de Carlos Fuentes: Entre el orden y el desorden" en Pol Popovic Karic, Comp., *Carlos Fuentes: Perspectivas críticas*. México: Siglo veintiuno, 2002.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fonda de Cultura Económica, 1958.

Long, Ryan F. *Fictions of Totality: The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State*. Indiana: Purdue University Press, 2008.

Lozano, Stella. "Fragmentación musical en la novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes." *Cuadernos Americanos*. 227:6 (1979), 215-232.

Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Pacheco, Cristina. *Zona de desastre*. México: Océano, 1986.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Sánchez Reyes, Carmen. *Carlos Fuentes y La región más transparente*. Rio Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1975.

Seydel, Ute. "Nación". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo Veintiuno, 2009.

Solórzano-Thompson, Nohemy y Cristina Rivera-Garza. "Identidad". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo Veintiuno, 2009.

Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity.* Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1998.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Capítulo 2: "Con el último beso de amor"[18]: Agustín Lara, Ángeles Mastretta y el esparcimiento de la música popular mexicana

"Arráncame la vida": Un bolero vestido de tango

"'Arráncame la vida' es una canción híbrida", sostiene Marcelo Fuentes (45); es decir, "posee un ritmo de tango pero su contenido y la autoría de [Agustín] Lara hacen que casi todo el mundo la considere un bolero" (45). Arguye el crítico que lo que él denomina el "travestismo" de una canción "puramente amorosa que toma el ritmo de otro estilo con más conciencia social" (45) refleja no solamente la ambigüedad del género de la canción sino también la de la obra de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* (1985), y la de su protagonista, Catalina Guzmán. ¿Es la obra una novela histórica? ¿Una novela rosa? ¿Un ejemplo de la dichosa "literatura 'lite'? "Y ¿es Catalina la típica ingenua de una telenovela? ¿una víctima del poder patriarcal? o ¿una subversiva funcionando en su contra?

El debate crítico sobre estas cuestiones genéricas y temáticas no sólo se refleja en la dificultad de clasificar la obra de Mastretta; más importante aún, la "canción híbrida" que constituye su título sirve nítidamente para reforzar estas ambigüedades, en su propia letra vacilando entre el deseo amoroso y la política. De hecho, en la primera estrofa se ve claramente esta doble vista: aunque la canción parece abrirse al mundo con una referencia a "las quejas del arrabal",

[18] Letra de "Arráncame la vida," (1934) tango popular del compositor veracruzano, Agustín Lara.

de pronto vuelve al “mundo hermético” (45) de los amantes, es decir “el cuarto mío,” mundo a su vez conflictivo, donde “los participantes en la relación de poder se ciegan (‘al fin tus ojos me los llevo yo’) o se quitan la vida, el aliento y hasta la lengua (‘arráncame la vida como el último beso de amor’)” (45). Así que la canción en tanto que un juego de travestismo de Lara y la novela de Mastretta comparten esta ambivalencia.

Ya hemos visto en el capítulo anterior como la música popular mexicana, representada en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, llegó a ocupar un lugar integral en el desarrollo del “nuevo” México en el período posrevolucionario e incluso en el creciente nacionalismo y consecuente consolidación de nociones compartidas de identidad mexicana de la época. Indiscutiblemente, el valor literario de la novela hace que el lector sienta tanto la emoción como la angustia existencial compartidas por este constructo: el pueblo mexicano frente a este momento de crisis nacional. Además, como sostiene Diana Sorensen en *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, una función de la cultura “es proveernos formas y vocabularios que permitan la representación de la experiencia multivocal, individual y colectiva” (77, traducción mía); así que, el estudio tanto de la literatura como de la música popular que representa un lugar dado en un momento histórico en particular, como aspectos de la experiencia cotidiana compartida por muchos, puede servir para elucidar cómo funcionan los mecanismos históricos y socioculturales que operan en la época.

“Dile que me muero/de tanto esperar”[19]

[19] Letra del vals “Noche de ronda” (1935) de Agustín Lara.

A diferencia de *La región más transparente*, *Arráncame la vida* representa otro hilo en el transcurso de la narrativa mexicana contemporánea. Notablemente, la novelista es femenina. Mientras casi todos los autores del llamado "Boom" eran masculinos, ahora, 30 años después de la novela de Fuentes, la situación ha cambiado. Mastretta no solamente escribe la obra sino también presenta a una protagonista mujer y narra la historia desde su propio punto de vista (véase, por ejemplo, Franco, Jean, "Self-Destructing Heroines" para un análisis de la abertura del campo literario mexicano a la participación de las mujeres durante este período). Por último, la novela se desarrolla espacialmente en el estado de Puebla, es decir, en una localidad alejada de la monstruosa capital federal, lo cual proporciona otra perspectiva además de la oportunidad de distintos fenómenos socio-culturales, por ejemplo, como en este lapso de 30 o 40 años, la música popular mexicana ha llegado a permear la cultura a un extenso extraordinario.

"La canción que pedías/te la vengo a cantar"[20]: La música popular como género viajero

En "Popular Culture and Gender/Genre construction in *Mexican Bolero* by Ángeles Mastretta," Salvador Oropesa sostiene que es imposible estudiar la cultura contemporánea de México sin considerar la importancia de la televisión en este país (137). Este medio de comunicación domina la difusión y los códigos de la cultura popular; la televisión se percibe como un medio democrático, un medio que refleja los valores compartidos por el público y sus

[20] Letra de "Arráncame la vida" de Agustín Lara.

creadores y, a su vez, refuerza y crea otros mitos que sirven de sostén entre sí. De manera semejante, se puede decir que en su momento, la radio mexicana ocupó la misma función. Así, como percibe Fernando Mejía Barquera en "Historia mínima de la radio en México (1920-1996)", el desarrollo de la programación diaria atrajo a un público fiel, lo cual, a su vez, atrajo a compañías que anunciaran regularmente sus productos en estos nuevos programas. Por eso, la radio mexicana llegó a ser un negocio serio y provechoso tanto para sus proveedores como para sus inversionistas. Además de la difusión de noticias, radionovelas y música popular, en 1937 se estableció "La hora nacional," transmitido simultáneamente por todas las estaciones del país una vez por semana como la voz oficial del gobierno, para difundir noticias de interés al público nacional. (Mejía Barquera 1). Como señala Oropeza, como medio democrático y democratizante, la radio representa los valores compartidos por el pueblo mexicano (137). Así que por este medio ahora tan poderoso, la música popular llega a la provincia mexicana, donde circula y sirve como hilo unificador de imaginarios culturales y modos de sociabilidad, cuyos ecos cada vez más fuertes irán cimentando una idea de la mexicanidad.

Es por eso, porque quiere que su novela llegue a un público amplio y heterogéneo, y no sólo a un lector élite, que Ángeles Mastretta apela a Agustín Lara,

> a cultural icon shared by all Mexicans and by Latin American people in general. Lara's popular music represents the realm of sentiments, the importance

> of feelings, putting into words the belief that the common people have the need for pleasure and its complement, the healing of their sorrows (Oropesa 138).

Así que esta novela toma como punto de partida el crecimiento de la industria musical mexicana en la época posrevolucionaria. Además, como subraya Marvin d'Lugo en "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen", se puede apreciar cómo éste permitió que la música popular pudiera "viajar" desde el centro (el Distrito Federal) hasta las provincias y viceversa.

En el caso de *Arráncame la vida*, las piezas musicales de Agustín Lara forman un subtexto que acompaña tanto la historia de México de aquella época como la trama de la novela. Como se ha notado anteriormente, el mismo título de la obra de Mastretta, "Arráncame la vida"es título de una de las canciones más conocidas del gran compositor veracruzano. Además, como en el caso de *La región*, esta obra traza su desarrollo en el período posrevolucionario, una época de creciente conciencia nacional, un reconocimiento de qué quería decir ser mexicano: "Ahora el afán de nacionalismo adquiere un sentido de cultura netamente mexicana" (Moreno Rivas 85). Pero esta vez se ve este proceso desde el punto de vista femenino y desde la periferia (la provincia)—no desde el centro—al ritmo de los dramáticos boleros (baladas románticas) de Agustín Lara.

Estas canciones icónicas llegan a la provincia principalmente por medio de la poderosa radioemisora XEW de la Ciudad de México, "La Voz de América Latina desde México," cuyo propósito se expresaba claramente en el discurso

inaugural: “su alcance, claridad y transparencia le permitirían ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras” (Moreno Rivas 85). Explorar con profundidad este proceso de dispersión y difusión de la música popular, y la teoría de varios estudiosos de los medios masivos, tales como Lawrence Grossberg, Jesús Martín-Barbero y Vanessa Knights, nos puede servir como punto de entrada. Grossberg denomina el proceso de “the ways in which the world and the media make each other” (4) como “mediamaking.” Él sostiene que

> the media can only be understood in relation to their context, a context that is simultaneously institutional, economic, social, cultural, and historical. [Therefore] the media are actively helping to produce the context in which they exist, even as they are themselves the product of that context (xxii).

En realidad, la teoría de la comunicación y de los medios masivos está entretejida tan integralmente con su contexto que es imposible separarlos. Por eso, es imprescindible considerar la función de la música popular mexicana tanto en su contexto histórico como en su contexto literario dentro de la obra de Mastretta.

A su vez, el funcionamiento de la mediación de la música popular de esta época puede ayudarnos a entender con más claridad los grandes cambios sociales por los que atravesaba la sociedad mexicana y que en general se destacan en la novela. Tanto Martín-Barbero como Knights analizan este

proceso, mismo que enfatiza la recepción de parte del público. En lugar de ver el movimiento como unidireccional, como solían hacer los críticos tradicionales de la comunicación, Martín-Barbero lo ve situado desde un contexto histórico latinoamericano:

> communication began to be seen more as a process of mediations than of media, a question of culture and, therefore, not just a matter of cognitions but of re-cognition. The processes of recognition were at the heart of a new methodological approach which enabled us to perceive, from its "other" side, namely, reception (2).

Además, como nos acuerdan Mónica Szurmuk y Robert Irwin, Martín-Barbero reconoce que "el público latinoamericano no es mera víctima pasiva de una propaganda ideológica de las industrias culturales sino interlocutor activo con los productores culturales" (21). Siguiendo este hilo, el análisis de Knights coloca el proceso de reconocimiento en su contexto político:

> If popular cultural products such as the bolero are a mediation, rather than a reflection, of lived experience, they can be reappropriated as a means of negotiating the relationships between state ideology, the difficult processes of modernization and urbanization and the people's direct experiences of them. (138)

Específicamente con referencia a *Arráncame la vida*, por medio de los discos, el cine y la radio, los boleros de Agustín Lara llegan a la provincia, donde mujeres como Catalina Guzmán en la novela, miembros de la clase media-alta, o sea de la burguesía, los escuchan, formando así un segmento importante de

su público. Como sostiene Knights en “Modernity, Modernization and Melodrama: The Bolero in Mexico in the 1930s and 1940s”

> the Mexican bolero song genre is crucial to the consolidation of national identity because it paradoxically appeals simultaneously to a nostalgic discourse of loss and longing while being orientated [sic] to the future as a product of the modern imagination through its urbane and cosmopolitan sound. It is pivotal to the evolution of an urban sensibility tied into modernity and modernization through the development of the mass media of the time: radio, the recording industry and film (127).

El prolífico y talentoso Agustín Lara dominaba la época en la cual los medios masivos de los que habla Knights “complement, rather than contradict, the typically pre-modern extolling of love as fiery rapture and unfulfilled possession” (Monsiváis “Bolero” 180). Por eso, el repertorio de Lara, “the central pillar of the new culture industry” (Monsiváis “Bolero” 180), llega a ser uno de los más queridos de las tradiciones nacionales. Es también importante notar que a pesar de la identificación del bolero con las clases populares, “it is a cultural product which has transcended divisions to become popular with all social classes” (Knights 133). Por eso, al subir de escala social cuando se casa con Andrés Ascencio, Catalina Guzmán, protagonista de *Arráncame la vida*, nunca pierde su capacidad de identificarse con el bolero. De hecho, en México la canción romántica llega a servir una nueva función cultural: “The language of rapture provides a language of community *which crosses social classes and*

regional divides" (Knights 134—énfasis mío). O para decirlo de otra manera, "tratándose de esta música, todas las clases son populares" (Monsiváis, *Aires* 42).

El bolero llegó a ser un género sumamente importante en México. En compás de 4/4, con acompañamiento de guitarras y percusión (y más adelante piano), subgéneros como el bolero lariano (de cabaret), ranchero (hecho famoso en las películas de Antonio Aguilar, Tito Guízar, Jorge Negrete y Pedro Infante en el cine mexicano), de tríos (Los Panchos, por ejemplo), yucateco y aun con banda, proliferaron durante de las décadas de los años 20, 30 y 40. La combinación del lirismo literario de su letra y los compositores, intérpretes y cantantes con una gran amplitud de registros y variabilidad de voces convirtió el bolero en uno de los géneros más queridos y más estrechamente asociados con México y la mexicanidad.

"Solamente una vez"[21]: Agustín Lara y el bolero mexicano

Originalmente una forma cubana[22] del siglo XIX, el bolero, importado a México y adoptado y adaptado para hacerlo suyo, llegó a la cima de su popularidad con Agustín Lara. El cantautor veracruzano,[23] conocido como el "Flaco de oro", empezó a tocar el piano y cantar en cabarets y burdeles, y llegó a

[21] Tal vez la canción más conocida de Agustín Lara, compuesta en 1941.
[22] Como nota Yolanda Moreno Rivas en *Historia de la música popular mexicana* (1979), "la cercanía de la isla de Cuba con la península [yucateca] ocasionó una estrecha relación y un juego de influencias de ida y vuelta que determinó no pocas de las formas y ritmos preferidos [por la gente](102)".
[23] Aunque nació en el Distrito Federal en 1897, prefirió asociarse con su ciudad adoptiva, Veracruz, y más adelante escogió a Tlacotalpan, Veracruz, como su "pueblo natal" (Pomade 1).

componer más de 600 canciones (Pomade 1-2). Su fama coincidió con el crecimiento de los medios masivos en México, y sobre todo por medio de la radio, sus canciones clásicas, tales como “Veracruz” y “María Bonita”, llegaron a cada rincón de la República mexicana y eventualmente, a todo el continente americano.

Como nota Yolanda Moreno Rivas,

> Al iniciarse las transmisiones de la radio comercial, Lara quedó automáticamente incrustado en un engranaje publicitario que cubría todo el territorio nacional. No bien iniciadas las actividades del XEW en 1930, Lara obtuvo un programa propio: *La hora azul*, que le atrajo una audiencia gigantesca (142-143).

Este programa le proporcionó la plataforma perfecta no solamente para cantar sino para presentarle a su público sus nuevas composiciones. De hecho, “el programa era diario y, por lo menos, Lara estrenaba una canción cada semana . . . [a] un público que abarcaba todas las clases sociales (Moreno Rivas 142)”. Como sostiene Moreno Rivas,

> De esta manera, Lara también fue un pionero de la difusión masiva. La década de los treinta marcó el principio de una nueva comercialización de la canción mexicana. . . . Una selección estándar de canciones se impuso por primera vez sincrónicamente *a todo el país* (énfasis mío). A partir de este momento, Lara afianzó su propio mito (142).

Así que entretejer la trama de su novela *Arráncame la vida* no sólo con el título de una canción de Lara, sino también con todo el *ethos* y mito de Lara y su música representa un recurso socio-literario lógico para colocar en su momento histórico a su protagonista, Catalina Guzmán. Una mujer joven, ingenua y romántica en los primeros capítulos de la novela, Catalina vive de primera mano el amor en varias de sus iteraciones, el engaño, la violencia y la desilusión. Y en la "radionovela" de su vida, colocada en una época históricamente verdadera y un lugar geográficamente específico, su educación, sus amores y sus desilusiones se parecen a la letra de uno o más de los dramáticos boleros de Agustín Lara, los que forman la banda sonora de sus vivencias.

Incluso en los momentos más claves de la novela, la música popular funciona para reforzar, presagiar, hacer ecos y comentar irónicamente sobre la acción del argumento. Estas funciones literarias subrayan la interconexión entre la música y la literatura y la dificultad--¿imposibilidad?—de separar estos dos aspectos de la cultura mexicana.

"Sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor": Funciones literarias de la música popular

Por ejemplo, en una de las escenas más tensas de la historia, el general Andrés Ascencio y su esposa, Catalina, tienen como invitados en una cena en su casa al gobernador de Puebla, Benítez, el jefe de la policía, Santillana y el fiscal general, Pellico, entre otros. Horas antes, el músico y amante de Catalina, Carlos Vives, ha sido detenido en plena calle y llevado por las autoridades a un lugar desconocido. En el transcurso de la tarde, llega a los oídos de Catalina

que Carlos se encuentra en un una cárcel de mala fama para prisioneros políticos establecida hace años por su propio esposo cuando él era gobernador. Todos los funcionarios, además de Andrés, quien ha dado la orden, saben perfectamente bien dónde está Carlos, pero fingen su ignorancia delante de su anfitriona, Catalina. Toda esta intriga y los mensajes secretos están circulando simultáneamente debajo de la superficie en plena fiesta al acompañamiento de las canciones del invitado de honor: un cantante albino conocido como "El Charro Blanco." La letra de su primera canción presagia claramente el destino de Carlos: "Por la lejana montaña, va cabalgando un jinete, vaga solito en el mundo y va buscando la muerte (175). El cínico de Andrés de pronto manda parar al cantante, comentando, "Charro! Tócate 'Relámpago' y deja de cantar esas penurias, ¿no ves que estamos preocupados"(175)? Pero la próxima canción del Charro, aunque más viva, alterna entre el tema del amor de los amantes y la muerte, reflejada en la misma naturaleza: "Todo es por quererla tanto, es porque al verla me espanto ya no quiero verla más. Relámpago furia del cielo, si has de llevarte mi anhelo . . . " (176).

En toda esta escena, la compleja interacción de los varios hilos narrativos mueve el argumento a su inexorable final. En su función como ex-primera dama de Puebla y anfitriona por excelencia, Catalina se encuentra forzada a cumplir con sus deberes—servir la cena, facilitar la conversación entre los invitados importantes, arreglar el entretenimiento de la noche y sugerir en el momento indicado que los invitados se cambien del comedor a la sala para mejor disfrutar de la música—para que toda la orquestación del evento haga quedar bien a su

esposo, Andrés Ascencio. Mientras tanto, inquieta y perturbada, porque sabe perfectamente bien de lo que es capaz el general, Catalina quiere gritar y llorar su desesperación ante la desaparición del amor de su vida, pero no puede hacerlo delante de los demás. A la vez, los funcionarios fingen su ignorancia porque es importante mantener las apariencias, y sus hijos y la servidumbre quieren apoyar a Catalina (lo muestran por medio de miradas cariñosas y gestos de afecto) aunque no se atrevan a hacerlo en voz alta. Pero dentro de todo esta confusión de mensajes y emociones, *el hilo narrativo que siempre dice la verdad es la música popular*. De hecho, se puede decir que funciona como el coro en el teatro clásico griego. El contrapunto entre la letra de las canciones del Charro Blanco y las otras voces narrativas de esta escena lleva al lector a reconocer lo que realmente ha pasado. Es por eso que este hilo narrativo de la voz musical forma una parte integral—de hecho imprescindible—dentro de la narrativa de Mastretta.

Otro aspecto relevante a la incorporación de la música popular en la novela de Mastretta es el uso de verdaderos músicos populares del momento como personajes en la novela. Así que como novela histórica, no solamente hace referencia a políticos y eventos de la época, sino también coloca a músicos bien conocidos dentro de la ficción de la obra. Dos de los ejemplos más obvios son el compositor/cantante Agustín Lara y la cantante Toña la Negra[24]. Además de inspirar el título de la novela de Mastretta, las canciones de Lara surgen

24 Antonia del Carmen Peregrino Alvarez (1912-1982), o "Toña la Negra", cantante veracruzana de ascendencia africana, conocida por su interpretación de los boleros y otras canciones de Agustín Lara. Entre los muchos artistas populares--además de Agustín Lara y Toña la Negra--mencionadas en la obra están Pedro Vargas, María Félix y Ninón Sevilla. Mastretta toma por sentado la familiaridad de su lector con estos artistas.

varias veces a través de la obra. El mismo compositor, pianista y cantante aparece como personaje en la obra, haciendo el papel de sí mismo. De manera semejante, Toña la Negra llega a ser íntima amiga de la ficcional Catalina. En estas ocasiones se borra la línea entre la ficción y la historia de la cultura popular mexicana mientras añade una nota de verosimilitud a la novela.

Resulta que cuando su esposo era gobernador, Catalina había conocido tanto a Agustín Lara como a Toña Peregrino (Toña la Negra). Cuando estos dos artistas fueron a Puebla, Catalina les invitó a tocar y a cantar a una función de beneficio social y se hicieron amigos y de entonces en adelante, se quedaron con Catalina y Andrés cada vez que visitaban a Puebla. Toña, sobre todo, lo hacía con frecuencia. En una ocasión, ha llegado a la casa sin Lara, y Carlos Vives, el amante de Catalina, ofrece acompañarla cuando el general le pide que cante "Temor", una de sus canciones preferidas. Este detalle es importante porque muestra la ubicuidad de la música popular y su esparcimiento por la República mexicana. Cuando a Toña le sorprende que Carlos, siendo director de la sinfónica, conoce "de estas músicas" (140), cuando empieza a tocar, es obvio que no sólo las sabe, sino que las interpreta con gran maestría. Torna de manera fluida de canción a canción, siguiendo a Toña como si hubieran ensayado juntos un sinfín de veces. Tanto Andrés como Catalina conocen la letra de cada canción. Así que este ejemplo respalda las palabras de Knights que la música popular mexicana no reconoce fronteras de educación, formación o clase social—ni en la Ciudad de México, ni en las provincias.

Aquí, como en la escena anteriormente descrita, varios niveles de narración, incluso el de la letra de la música, convierte una historia aparentemente sencilla en un complejo tejido de voces, el cual lleva al lector a apreciar cómo las mujeres pueden subvertir el sistema macho y patriarcal en el que se encuentren y a ver el papel que desempeña la música popular en este proceso.

En este caso, las dos mujeres—Catalina y Toña—por medio de bromas e indirectas, junto con el músico profesional y amante de Catalina, Carlos, logran emprender un coqueteo extendido entre sí debajo de las narices del general y su otro invitado, el diputado, Alfonso "Poncho" Peña. Aquí la letra de las canciones funciona para reforzar el divertido comportamiento subversivo de las mujeres, con Carlos como cómplice. Carlos

> no sólo la seguía [a Toña] sino que cuando acababa una canción él unía el final con el principio de otra y Toña entraba en su tiempo como si nada. Estaban jugando, se entendían con los ojos (140).

Catalina, no aguantando las ganas de participar en este juego, canta en su "voz de ratón" (141), "Yo estoy obsesionada contigo y el mundo es testigo de mi frenesí" (141), mientras Toña le hace la señal que se acerque. Se sienta en el banquito del piano, junto a Carlos. Alternan versos Toña y Catalina al acompañamiento de Carlos, y cuando Andrés le dice a Catalina que se calle, ella lo ignora. Después de un buen rato de haber tocado canción tras canción, Andrés por fin se queda dormido, y Catalina pide "Arráncame la vida", la cual cantan los tres:

Toña: "Arráncala, toma mi corazón"

Los tres: "Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor"

Catalina: "Ha de ser de no verme porque al fin tus ojos

me los llevo yo".

Mientras Toña y Catalina alternan los versos, "siguiendo el piano de Carlos" (142), Toña se da cuenta de la situación amorosa entre Carlos y Catalina y lo hace explícito: "¿Y ustedes qué?—preguntó ella--. ¿Se quieren o se van a querer"(142)? Esta escena larga funciona no sólo como "una especie de duelo musical" (Fuentes 47) de poder entre Andrés y Catalina sino también como una pieza musical en sí. Comienza de manera juguetona, agarra fuerza en crescendo y el desenlace a la mañana siguiente termina con la promesa entre Catalina y Carlos de verse "mañana." Pero para los amantes, ya se están acabando las mañanas, como ya ha presagiado una de las canciones, "Cenizas," que acaban de cantar:

Y si pretendes remover las ruinas

que tú mismo hiciste, sólo cenizas

hallarás de todo lo que fue mi amor.[25]

Así que se puede ver *Arráncame la vida* como una especie de resignificación en la década de 1980 de la época pos-revolucionaria mexicana. El proyecto de Mastretta, aunque emprendido con mucho afecto, mucha nostalgia y mucho romanticismo, no deja de representar una voz crítica—de la patriarquía, del paternalismo y del sadismo, tanto contra los enemigos políticos y personales como dentro de la relación hombre/mujer heterosexual. Desde una

[25] Letra de "Cenizas", composición de . . . .

distancia crítica, la autora puede ver con ojos nuevos unas décadas históricas de México conocidas como la Época de Oro,[26] deslustrar y descubrir las manchas en este oro y comunicárselo al lector como parte de la trama de la novela. Así que por medio de esta obra, la historia mexicana se re-escribe.

Al final de la novela, después de la muerte de su esposo autocrático, Catalina Guzmán ve hacia el futuro y se declara "casi feliz"(226). Como analiza Jean Franco esta declaración, "this is the antinational allegory, the moment when woman is liberated because the old macho order is dead" (184). Además, añade Franco,

> Mastretta's work, written in the first person, presents the other side of the public allegory—the 'private' life that supports the crumbling national hero whose heroism is mainly displayed in conquering women and murdering rivals (184).

A su vez, aquí se ve claramente como Mastretta juega con lo tradicional y lo nuevo, lo masculino y lo femenino, el opresor y la víctima, la vida público ("el arrabal") y la vida privada ("el cuarto mío"), así reforzando algunos de los temas importantes de la novela y—como en la letra del bolero del título—la lucha constante entre ellos. La naturaleza híbrida de la novela, señalada por Marcelo Fuentes y reflejada en su mismo título, se ve en el incesante contrapunto entre la historia de amor de Catalina Guzmán y la cruel realidad de las normas patriarcales de la sociedad y las inescapables luchas por el poder tanto político como personal. O—para decirlo de otra manera—mientras que *Arráncame la*

---

[26] Véase, por ejemplo, *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Eds. Joseph Gilbert, et al. Durham: Duke University Press, 2001.

vida puede querer decir “sacarme” o “quitarme” la vida o aun “tear this heart out “(una de las traducciones al inglés del título),[27] al mismo tiempo se puede leer como “empezar” o “comenzar” la vida.

A través de la novela, Catalina Guzmán, una protagonista tan difícil de clasificar, alterna entre estas dos interpretaciones. La joven ingenua del principio de la obra arranca una vida nueva cuando se casa con el general; descubre su propia sexualidad a pesar de él, emprende un viaje de descubrimiento a través del cual experimenta el amor, el desamor, la desilusión y la rebelión—tanto en lo personal como en lo político—para llegar a la madurez lista para arrancar una nueva etapa de su vida. Entonces, la ambivalencia del título funciona tanto para presagiar como para comprobar la situación posrevolucionaria mexicana reflejada en la trama de la novela de Mastretta, acompañada y reforzada en todo momento por el compás de la música popular mexicana.

.

[27] Mastretta, Ángeles. *Tear This Heart Out*. Trans. Margaret Sayers Peden. New York: Riverhead Books, 1997. Una traducción más conocida es Mastretta, Ángeles. *Mexican Bolero*. Trans. Ann Wright. London: Viking, 1989.

Obras citadas

d'Lugo, Marvin. "Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen." *World Cinemas, Transnational Perspectives.* Ďurovičová, Natasa and Kathleen Newman, Eds. New York: Routledge, 2010. Print.

De Beer, Gabriella. *Escritoras mexicanas contemporáneas: Cinco Voces.* Trans. Ma. de los Ángeles Orozco Guzmán. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.

DenTandt, Catherine and Ricard A. Young. "Tradition and Transformation in Latin American Music" en *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Ed. John King. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2004. Print.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989. Print."

_____. "Self-Destructing Heroines" en *Critical Passions: Selected Essays*. Eds. Mary Louise Pratt and Kathleen Newman. Durham: Duke, 1999. Print.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Print.

Fuentes, Marcelo E. "La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: La política del bolero." *Taller de letras* 35 (2004): 45-57. Print.

Gilbert, Joseph et al., Eds. *Fragments of a Golden Age: The Politics of*

Culture in Mexico Since 1940. Durham: Duke University Press, 2001. Print.

Grossberg, Lawrence, Ellen Wartella, D. Charles Whitney, and J. MacGregor Wise. Media Making: Mass Media in a Popular Culture. 2nd Ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2006. Print.

Knights, Vanessa. "Modernity, Modernization and Melodrama: The Bolero in Mexico in the 1930s and 1940s." *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Eds. Stephen Hart and Richard Young. London: Arnold, 2003. Print.

Lavery, Jane Elizabeth. *Ángeles Mastretta: Textual Multiplicity*. Rochester, New York: Tamesis, 2005. Print.

Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. Trans: Fox, Elizabeth and Robert A. White. London: Sage, 1993. Print.

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. México: Océano, 1985. Print.

Mastretta, Ángeles. *Mexican Bolero*. Trans. Ann Wright. London: Viking, 1989. Print.

Mastretta, Ángeles. *Tear This Heart Out*. Trans. Margaret Sayers Peden. New York: Riverhead Books, 1997. Print.

Mejía Barquera, Fernando. Online posting. "Historia mínima de la radio en México (1920-1996). *Acerca de la radio: Un espacio dedicado a uno de los medios más importantes de la industria*. radiomex.blogspot.com. 20 sept 2007. Internet.

Monsiváis, Carlos. “Agustín Lara: El harén ilusorio (Notas a partir de la memorización de la letra de ‘Farolito’).” *Amor perdido*. México: Biblioteca Era, 1977. Print.

---. “De las versiones de lo popular.” *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Print.

---. “Bolero: A History.” *Mexican Postcards*. Intro. y trans. John Kraniauskas. London: Verso, 1997. Print.

---. *Pedro Infante: Las leyes del querer*. México: Aguilar, 2008. Print.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Alianza Editorial Mexicana, 1979. Print.

Oropesa, Salvador. “Popular Culture and Gender/Genre Construction in Mexican Bolero by Ángeles Mastretta”. *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*. Foster, David William and Roberto Reis, Eds. Hispanic Issues, 13. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print.

Pomade, Rita. “A Legend in His Time: Composer Agustín Lara.” Mexconnect. http:/www.mexconnect.com/articles/ 1062 1-4. Web 1 April 2004.

Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XX/Instituto Mora 2009. Print.

Sorenson, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007. Print.

Más allá de la república mexicana: La música popular viajera en Denise Chávez, Pedro Infante y la frontera México-Estados Unidos

--"Amorcito corazón/ yo tengo tentación de un beso"[28]

La música popular mexicana en "el gran México"[29]

Carlos Monsiváis, en *Pedro Infante: Las leyes del querer (2008)*, se ha referido a la llamada "Época de oro del cine mexicano" como "madrina y tutora de la nación." (66) Esta observación sonaría exagerada, si no consideráramos cómo el poder del imaginario nacional constituye al tiempo que deshabilita sus redes culturales. Las transformaciones de los medios de comunicación masiva ya han sido tratados en los últimos dos capítulos: en donde trato la formación de la nación mexicana así como su unificación como entidad coherente-federativa. La declaración de Monsiváis en el marco de este capítulo, más que exagerada se entiende como razonable. Es por eso que, a lo largo de este capítulo, examinaremos de qué maneras las palabras de Monsiváis podrían referirse no

[28] Letra de la icónica canción popular mexicana compuesta por Manuel Esperón y los letristas Pedro de Urdimales y Jesús Camacho para la película "Nosotros los pobres" (1948), interpretada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón.
[29] Concepto de José Limón. Véase, por ejemplo, Limón, José E., "Mexicans, Foundational Fictions, and the United States: *Caballero*, a Late Border Romance", en Doris Sommer (ed.) *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1999, pp. 236-250.

solamente a los mexicanos dentro de sus fronteras nacionales, sino también a aquellos mexicanos y mexicano-americanos que residen al norte del Río Bravo.

En esta ocasión, la última novela que trato en este estudio también tendrá que ver con los medios de comunicación masiva y la diseminación de la música popular mexicana, sólo que aquí se tratará el cine y, muy en particular, en la banda sonora de las películas más icónicas de Pedro Infante. Después de examinar una novela del llamado "Boom" (*La región más transparente*) y una novela de provincia escrita 30 años después (*Arráncame la vida*), me parece importante reconocer que la música popular mexicana no se ha quedado al lado mexicano de la frontera después del tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848. Sino por el contrario, tanto histórica como actualmente, la música transita por los medios de la radio, del cine, de los discos, de los grupos musicales y de los mismos migrantes,[30] afectando la vida cotidiana de los residentes en ambos lados de la frontera. La música popular mexicana permea el entorno fronterizo de la novela de Chávez, reflejando así este fenómeno hacia el lado estadounidense.

Una entrada: la frontera y "el gran México"

Dos conceptos del campo de los estudios culturales que nos podrían guiar a la hora de contextualizar tanto temática como territorialmente una obra literaria chicana y las manifestaciones de la música popular mexicana serían: *la frontera* y *el gran México*. En las siguientes secciones examinaremos estos conceptos uno por uno.

La frontera

[30] Hoy en día, obviamente, se incluiría las redes sociales en esta lista.

En las últimas décadas, el concepto de *frontera* se ha ampliado con el crecimiento del campo de los estudios culturales. Mientras anteriormente la palabra *frontera* solía hacer referencia a algo físico y restringido, una línea o demarcación más o menos clara entre dos entidades geopolíticas, por ejemplo, dos estados-nación, o dos estados o provincias dentro de un país bien definido, en los últimos años,

> los estudios culturales han pensado "frontera" *más allá* de su carácter geográfico o geopolítico y lo inscriben como dispositivo esencialmente pedagógico, es decir, vinculado con la propuesta de producción y administración de conocimientos y prácticas que finquen nociones de ciudadanía inscritas en regímenes democráticos particularmente interesados en la equidad en América Latina (Belausteguigoitia 106).

Además, como lo asegura Marisa Belausteguigoita, esta nueva definición del término *frontera* se "refiere a un acto de visibilización de inequidades, resistencias y negociaciones ocultas o explícitas frente al poder" (107). Esta observación es particularmente relevante si se hace referencia a la novela de Chávez y su protagonista, triplemente marginada por ser mujer, latina y de la clase trabajadora. Habiendo crecido en la frontera e internalizado los estereotipos y prejuicios comunes de su entorno geográfico y social, Tere pudo haberse quedado en un callejón sin salida. Sin embargo, ella los transforma en herramientas que la llevan a cambiar positivamente al final de la novela.

De hecho, en el mismo espacio de la frontera, Tere ha logrado encontrar su verdadera identidad porque

> las operaciones de cruce, desborde y límite, posibles a partir de la revisitación del término de frontera y sus implicaciones pedagógicas, han permitido a los estudios culturales reconfigurar y desestabilizar nociones hegemónicas de *identidad* y *espacio* (Belausteguigoitia 107).

Tere, criatura de la frontera, al pasar por una especie de *border gnosis*, en términos de Mignolo, al mismo tiempo se ha convertido en una mujer nueva, una latina segura de sí misma sin miedo de enfrentar un futuro desconocido pero indudablemente mejor. Como sostiene Belausteguigoitia en su definición de frontera,

> la producción de representaciones culturales por chicanas en Estados Unidos [es ejemplo de la] reinscripción del otro en terreno intersticial de la disciplina y la nación (108).

Así que en *Loving Pedro Infante*, Denise Chávez, como veremos a continuación, ha dado un ejemplo de cómo la frontera México-Estados Unidos, por medio de su cine, música y cultura popular, en general, llega a convertirse en un espacio propicio para la creación y la transformación.

"El gran México"

Además del concepto de *frontera* en su más reciente sentido de expansión e inclusión, el otro concepto proveniente del campo de los estudios

culturales que nos serviría a la hora de realizar un análisis de la música popular mexicana en esta novela chicana sería el de *"el gran México"*.

Américo Paredes inventó el término "el gran México" para llenar un vacío que él mismo reconoció en su trabajo sobre la música de la frontera México-Estados Unidos. Algo tan fluido como la música obviamente no obedece ni a las líneas artificiales establecidas por estados-naciones ni las articuladas a partir de nociones políticas e históricas. Para una clara representación de la realidad fronteriza, Paredes acuñó el concepto para referirse tanto a los estados de los Estados Unidos que, antes de 1848, pertenecían al territorio denominado México, como a la diáspora mexicana de estos:

> "Greater Mexico" refers to all the areas inhabited by people of Mexican culture—not only within the present limits of the Republic of Mexico but in the United States as well—in a cultural rather than a political sense (Paredes xiv en Calderón).

Este término logra describir con más precisión la nebulosidad, borrosidad, imprecisión y la variabilidad de la frontera—de hecho, se acercaría más al concepto propuesto por el campo de los estudios culturales.

La convergencia de estos dos conceptos—la frontera y el gran México—nos provee entonces con un lente desde el que se puede mirar la novela de Denise Chávez.

La frontera cultural

La permeabilidad de la frontera México-Estados Unidos constituye uno de los elementos más reconocidos; en términos culturales, uno de mayor ventaja.

Mary Louise Pratt ha llamado esta particularidad espacial de la frontera: una "zona de contacto." Así ella lo define:

> I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths [as] they are lived out in many parts of the world today (34).

Tanto Pratt como Walter Mignolo, Américo Paredes, José Limón, José Manuel Valenzuela Arce y Gloria Anzaldúa, entre otros, han encontrado en la frontera México- Estados Unidos un suelo fértil para la producción cultural. Según Gloria Anzaldúa en *Borderlands/The Frontera* (1987), esta zona de contacto se define en términos del lenguaje de la frontera, cuando se mezclan tres lenguajes—Náhuatl, español e inglés—así articulando y yuxtaponiendo las tres memorias lingüísticas—indígena, mexicana y chicana—que se combinan para articular una categoría de identidad a la que ella se ciñe. La autora lo explica en estas palabras:

> The switching of "codes" in this book from English to Castilian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all these, reflects my language, *a new language—the language of the Borderlands*. There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized; they die and are born. (Preface, italics mine)

Walter Mignolo se refiere al tipo especial de conocimiento, o *gnosis*, creado en los espacios intersticiales, donde dos o más culturas se encuentran, y a la manera en que tal conocimiento se expresa como "languaging." Este tipo de idioma nuevo, tanto hablado como escuchado, se caracteriza y florece en la frontera México-Estados Unidos. Además, posibilita el acto de la conversación cultural entre todos los actores que ahí encuentran. De esta manera, la música popular forma una parte integral de este lenguaje fronterizo.

Es por eso que, con referencia particular a la música fronteriza, Josh Kun ha señalado la importancia de lo que él denomina "the aural border," una especie de escenario donde las relaciones entre la música popular, el lugar, el espacio y el "performance" de las culturas expresivas se desempeñan. Como él sostiene,

> Popular music in the borderlands—whether conjunto, corridos, banda, tejano, nor-tec, or hip-hop—has always been a prime register of border culture-clashing, a prime documentary mode of border history, and a prime stage for witnessing the performance of interstitial hybridities and identities-in-flux that have been generated along the border since it was arbitrarily drawn in 1848. (5)

Las "identidades-in-flux" de las cuales habla Kun se refieren no solamente a los géneros musicales generados y practicados en este espacio liminal y cambiable sino también a las poblaciones que ocupan ese territorio. Casi toda la literatura que brota del espacio de la frontera mexicano-estadounidense trata la búsqueda y la formación de la identidad.

Por eso, la última obra que voy a incluir en este estudio corresponde a una novela chicana más reciente que las dos anteriores: *Loving Pedro Infante* (2001) de Denise Chávez. ¿Por qué incluir una novela chicana en un estudio de la narrativa mexicana? Como nos recuerda Kun, la frontera es una línea artificial, y la cultura popular no se para allá. De hecho, según el concepto de Limón, podemos pensar en términos de "el gran México", un México que incluye los estados de los Estados Unidos que antes de 1848 pertenecían a México, entre otros espacios apropiados por la diáspora mexicana en las últimas décadas. En esta área, la música, entre otros aspectos de la cultura mexicana obviamente sigue vigente.

En estas zonas fronterizas y diaspóricas, dos maneras importantes de mantener vínculos con la cultura mexicana en los Estados Unidos es por medio de las películas mexicanas y la música popular mexicana. Los canales de la televisión en español pasan las películas clásicas repetidamente mientras que las estaciones de radio reproducen las canciones de antaño, así saciando la sed nostálgica de la generación de inmigrantes que creció en los 1940s y 50s con la música y las películas de Pedro Infante y otros artistas al tiempo que se las enseñaban a las generaciones siguientes.

En la novela de Chávez, las películas de Pedro Infante, las cuales también incluyen las canciones icónicas que el ídolo mexicano cantaba, fungen esta función. En realidad, la protagonista y sus amigas las han visto tantas veces que las conocen de memoria, e incluso se saben la letra de todas las canciones. No solamente se están conservando estos conocimientos de la

cultura mexicana en el lado estadounidense de la frontera, sino que también se han hecho expertas (sin maestría o doctorado formal) del tema. En el nido cómodo y familiar del Club de Admiradores, más adelante en la novela van a empezar a utilizar este conocimiento como arma para conocerse mejor a sí mismas así como para realizarse una especie de mapa personal.

El Pedro Infante Club de Admiradores Norteamericanos # 256 representa mucho más para Tere que un simple club de fans del ídolo mexicano; de hecho, funciona en la novela como su principal sistema de apoyo moral de la protagonista, es decir, como una verdadera familia. Juanita Heredia sostiene que se puede ver el club como un microcosmos del pueblo fronterizo donde se desenvuelve la novela (18) porque su membresía consiste en un grupo multigeneracional de chicanas y mexicanas y un chicano gay, así reflejando la composición de su entorno demográfico. En realidad, como dice Tere en la novela,

> The only real family I have, besides Albanita [su madre] and Irma [su mejor amiga], are the members of the Pedro Infante Club de Admiradores Norteamericanos #256. And the characters of Pedro's movies, whom Irma and I know as well as or better than we do our own kin (50).

Este sistema de apoyo también funciona como un espacio propicio para mantener vivas las películas y las canciones de Pedro Infante en el lado estadounidense de la frontera. Aunque el club es un pretexto para reunirse y aunque los miembros lo usan como una familia extendida, como terapia grupal,

como pañuelo de lágrimas para sus fracasos amorosos y como lugar para celebrar sus logros, su enfoque principal, obviamente, es la vida y obra del ídolo mexicano. Así que llega a ser otro vehículo, junto con los medios masivos (radio, televisión y cine), para esparcir y preservar la herencia mexicana al norte del Río Bravo.

La obra tiene lugar en un pueblo perdido de Nuevo México, a "dusty little town near El Paso," (Tipton 3) cerca de la frontera con México, y la trama se desenvuelve en este espacio intersticial entre los dos países y las dos culturas. Además, la novela tiene como protagonista a una joven mexicano-americana, hija de padres mexicanos, que también se encuentra entre dos culturas y anda en busca de su identidad así como de su propio lugar en el mundo. Como en las dos novelas anteriores, aquí también las canciones populares mexicanas sirven no sólo para estructurar la narrativa sino que también funcionan temáticamente en la transformación de la protagonista.

En *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary* (2006), el crítico chicano Ramón Saldívar sostiene que

> the transnational imaginary is an epistemically valuable way of describing our place in the world and understanding the meanings we ascribe to it and perform on it. When coupled with the notion of social aesthetics, it provides a suitable context for interpreting the complex dialectics of political, racial, and gender forms on the

> border as reflected in much of the best writing, folklore, popular performance, and *music* (énfasis mío) of borderland dwellers (15).

En su pueblo fronterizo, la protagonista de la novela de Chávez intenta negociar un entorno que ofrece pocas oportunidades para una mujer de su clase social, su etnicidad y su preparación académica. Ni una relación sentimental sin futuro ni un trabajo que nunca va a convertirse en carrera promete remediar esta situación. Sin embargo, Tere sí cambia. Por lo menos en parte por medio de la "transnational imaginary" representada aquí por las películas y las canciones de Pedro Infante, al final de la obra ella logra transformar tanto sus expectativas como su porvenir.

En realidad, es muy probable que sin un conocimiento íntimo de estas canciones y películas, esta mexicano-americana ficcional no hubiera tomado, por fin, las riendas de su vida. Es que Tere y su mejor amiga, Irma, ven las películas y escuchan las canciones de Pedro Infante y luego aplican un proceso analítico a ellas. Las diseccionan lógicamente, organizándolas en grupos y encontrando patrones y lecciones para aplicarlos a sus propias vidas. Por ejemplo, en una ocasión, al considerar varias películas de su ídolo se dan cuenta de que los personajes femeninos de muchos de estos filmes no terminan bien. Las esposas y las novias del personaje principal, protagonizado por Pedro Infante, suelen morirse o encontrarse abandonadas. Es decir, el guapo galán no resulta ser la pareja ideal. Obviamente, Tere prefiere no terminar como las parejas ficcionales de él, y se da cuenta de que no tiene que conformarse con su novio actual, un hombre casado. Habrán otras opciones; ella solamente tiene

que buscarlas y encontrarlas. Así que por medio de una especie de lo que Walter Mignolo llamaría "border gnosis", esta joven ficcional de la frontera emplea sus destrezas analíticas además de sus habilidades bilingües y biculturales para encontrar su propio destino. Las películas y las canciones de Pedro Infante sirven como una especie de catalizador en este proceso.

Además, esta novela tiene mucho que ofrecer con referencia a un estudio del espacio único de la frontera México-Estados Unidos en términos de la producción cultural y su conservación a través del tiempo. La nostalgia del inmigrante y sus descendientes, el papel de los medios de comunicación masiva, la búsqueda de identidad y los rasgos particulares de la cultura mexicano-americana hacen que la obra de Chávez sea un suelo fértil para incidir en un análisis más profundo de la función de las canciones de las películas de Pedro Infante—y sobre todo su efecto entre los mexicano-americanos nacidos en el otro lado.

"La vida no vale nada"[31]: La música popular mexicana en *Loving Pedro Infante*

La música popular mexicana permea la novela de Chávez, no sólo en las películas de Pedro Infante, o cuando escuchamos a un mariachi tocando en una boda u otro evento formal sino también en las conversaciones informales entre los personajes y sus pensamientos cuando están solos. Además, hay una especie de banda sonora de referencias más sutiles—intertexualidades, por ejemplo—las cuales hacen que el lector *oiga* la novela además de leerla. Por

[31] Línea del estribillo de "Camino de Guanajuato" (1955) de José Alfredo Jiménez.

medio de esta técnica, la autora sobrepone otra capa de complejidad que va más allá que lo que leemos en el texto escrito.

Empezamos con esta última técnica. La novela hace referencia constante a las películas de Pedro Infante, pero casi desde el principio, el lector se da cuenta de que muchos de los títulos de los films vienen de la letra de canciones populares mexicanas bien conocidas por el público. Al reconocer estos títulos, el lector tácitamente oye la canción y aún comienza a cantar o a tararearla. Es difícil evitarlo. Por eso, a través de la narración hay un contrapunto sonoro que enriquece la historia por medio de la experiencia sensorial que despierta el hecho de la lectura.

Por ejemplo, el mismo título de la primera sección de la novela, "La vida no vale nada" (1), viene de la letra del estribillo de una de las canciones más conocidas del querido compositor guanajuatense, José Alfredo Jiménez, "Camino de Guanajuato" (1955). Aunque a primera vista este título refiere solamente a la película del mismo nombre, protagonizada también por Pedro Infante, un lector con conocimiento del tema no puede evitar reconocer y "escuchar" aunque mentalmente, la canción mientras la narradora recuenta el argumento del film:

> No vale nada la vida,
> La vida no vale nada.
> Comienza siempre llorando,
> Y así llorando se acaba.
> Por eso es que en este mundo,

La vida no vale nada.

En realidad, se puede ver este refrán como emblemático de la vida de la protagonista de la novela, Tere Ávila. Aunque los versos representan un recorrido por varios de los más famosos y bonitos pueblos y atracciones turísticas del estado de Guanajuato (León, el Cristo Rey, Santa Rosa, Dolores Hidalgo), todos descritos en términos desde los afectos del orgullo y del cariño, de repente entra una nota sombría: "No pases por Salamanca/ Que allí me hiere el recuerdo" (es en esa ciudad donde murió el hermano del compositor) y siempre vuelve al refrán: "Por eso es que en este mundo/ La vida no vale nada". De igual manera, en la novela de Chávez, Tere pasa por momentos de amor, de alegría, de amistad y de seguridad, sobre todo entre su grupo de aficionados de Pedro Infante; sin embargo, cuando la conocemos al principio de la historia, desde su propio punto de vista, su "vida no vale" mucho. A sus más de treinta años, se encuentra estancada en un pueblo perdido—sin pareja, sin hijos, sin una carrera con futuro, o como ella describe a sí misma: "gastada, apagada y jodida" (11)—con sólo la ilusión romántica pero improbable de encontrar a su propio Pedro Infante, el protagonista de sus sueños.

De manera semejante, cerca del final de la novela, Tere e Irma están planeando una última noche juntas antes de que se case Irma. Cuando Tere le pregunta a su amiga cuál de las películas de Pedro Infante quiere ver, añade, "I know I don't want to see *Un Rincón Cerca del Cielo*" (289). Así como en el caso de *La vida no vale nada*, el título de esta película proviene de otra canción

icónica de José Alfredo Jiménez, “Si nos dejan” (año?), cuyo estribillo dice así:

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

“Oímos” esta canción romántica mentalmente al leer el nombre del film en la narración de Chávez, al tiempo que la escuchamos como parte de la banda sonora de la película, pero muy pronto nos damos cuenta de que este sueño fantástico se basa en una suposición bien hipotética: “si nos dejan”. No sabemos quienes son “ellos”, es decir, estas personas—los padres, la familia, los amigos, la sociedad en general—que al parecer controlan “nuestro” futuro, nuestro destino, nuestra felicidad, pero con cada repetición de la frase, no sólo en el estribillo de la canción sino también en los versos, se hace cada vez más obvio que la vana esperanza representada por la letra acompañada de la dulce melodía probablemente no vaya a realizarse.

De hecho, vemos esta contradicción cuando Tere justifica rechazar la película como opción para ver porqué es demasiado triste. Mientras seguimos tarareando la melodía de José Alfredo Jiménez, ella ofrece una breve sinopsis del argumento del film, la cual respalda definitivamente su posición:

> When you think you can't stand any more poverty and heartbreak, when you think you can't stand to see Pedro and his wife, Margarita, climb that ratty set of stairs up to their dingy attic apartment without heat and running water one more time, then you have to sit through the part where their son dies because they can't get the medicine until too late and Pedro has to steal it but the son dies anyway. I don't want to see anyone cry, Irma (289).

La yuxtaposición de la canción con su dulzura melódica y su promesa de una pareja que al final "viven felices para siempre", haciendo "de las nubes terciopelo" con la cruel realidad representada en la película ficcional, de su manera refleja la vida de Tere. Es decir, existe una brecha enorme entre la vida de sus sueños, un cuento de hadas con Pedro Infante como su galán, y su vida real, con todas sus penas y fracasos. En realidad, tratar de mantener vigente sus sueños poco realistas impide por mucho tiempo su crecimiento como mujer. Pero a pesar de sus puntos ciegos, Tere no es ninguna tonta, y gracias a una película de Pedro Infante y una canción de José Alfredo Jiménez, aún en este punto de la novela está empezando a darse cuenta de la contradicción con la cual ha vivido por tantos años.

Además de la técnica de incorporar canciones populares mexicanas como títulos de capítulos o nombres de películas de Pedro Infante, que también provienen de canciones populares mexicanas, Chávez incluye otras referencias musicales en casi cada página de la novela, así reforzando la ubicuidad de la música popular en la vida cotidiana de la frontera. En realidad, nunca estamos lejos de la música, y la música popular mexicana es un constante en la vida de Tere, aunque sea cuando visita el viernes o el sábado en la noche su bar favorito, Tino's La Tempestad Lounge, con su mejor amiga Irma, con quien baila al ritmo de Bennie and the Barrio Busters o escucha a Los Gatos del Sur tocar su versión inolvidable de "El rey"[32]. Aún cuando viaja a una fiesta en El Paso con Irma y su prima Graciela, la música popular surge a cada momento. En una ocasión, cuando las tres mujeres bailan juntas a un lado de la plaza de Santa Fe "to a really bad version of Clapton's 'Layla'" (185), vemos la fusión y la alternancia entre géneros, estilos e incluso lenguajes típicos de la frontera y cómo estas mujeres, productos de este mismo espacio, negocian sin problema su entorno físico. La música popular permea el entorno de la frontera y de la vida de Tere, su familia y sus amigos. Se oye en casi cualquier momento.

Aun cuando se encuentra sola, Tere nunca está lejos de la música popular mexicana, la cual le da ánimos, la motiva y la consuela. Por ejemplo, después de uno de sus encuentros amorosos con su amante, Lucio, Tere está bañándose en el motel donde se juntan, cuando de repente se escucha a Pedro Infante cantando "Mi Tenampa" (169) en el fondo y la protagonista empieza a cantar con él a todo volumen en lo que Lucio llama su "ugly Mexican voice"

[32] Canción icónica de José Alfredo Jiménez.

(171). Ella cree que su amante le nombra así por envidia: es que aunque los dos son latinos, ella puede echar gritos mejor que él y además se sabe toda la letra de las canciones mexicanas que él ni reconoce (171). Su suposición gana credibilidad en el contexto de la letra del estribillo de la canción:

> Tú qué sabes de parranda
>
> tú qué entiendes
>
> por pasiones?
>
> *¡Tú cuando oyes un mariachi,*
>
> *ni comprendes sus canciones!* (énfasis mío)
>
> . . .
>
> Parranda y Tenampa[33]
>
> mariachi y canciones.
>
> Así es como vivo yo.
>
> Tú qué sabes de la vida,
>
> de la vida entre las copas?
>
> ¡Tú para ser mi consentida,
>
> necesitas muchas cosas!

Empiezan a pelear, con la puerta cerrada entre el baño y la recámara, y mientras él grita que se calle, ella se acuerda de Pedro Infante en *Ahora soy rico*; es a través de esta evocación imaginaria que llega a una conclusión humorística y agridulce a la vez:

[33] Tenampa es un municipio del estado mexicano de Veracruz, a unos 30 kilómetros de la capital, Xalapa.

> I wish I had a dollar for each song Pedro Infante sings in a drunken voice. Which leads me to my theory of why Mejicanos[34] love to drink. It numbs the pain and heightens it at the same time. There is nothing a Mejicano or Mejicana loves more than the burning, stinging pain of thwarted, frustrated, hopeless, soulful take-it-to-the-grave love. Nothing gets us going more than what I call rabia/love of the te-juro-you're-going-to-pay-for-all-the-suffering-you-caused-me variety. We know the pendejo o pendeja is going to regret it someday. But just try to come crawling back, it'll be too late! Just eat your heart out, you had your chance (168)!

Como se ve en esta cita, precipitada por "una canción que Pedro Infante canta en una voz de borracho", Tere analiza el repertorio completo de las canciones del ídolo mexicano y logra generalizar una teoría coherente, la cual tiene que ver con su propia vida y, sobre todo, con su relación con Lucio. Aunque por su falta de educación formal, se considera a sí misma inferior a su mejor amiga, Irma, por medio de este pasaje, el lector se da cuenta de que Tere no es solamente inteligente sino también capaz de pensar críticamente. Además, aunque Tere todavía no está lista para seguir el consejo de Irma y dejar de una buena vez a su amante casado, Lucio, este pasaje presagia el final de la novela, cuando por fin reconoce su autoestima baja y logra dejar a este perdedor que casi no vale nada.

---

[34] Tere Ávila, la narradora de Chávez, usa esta forma alternativa de *mexicano* y *mexicana* a través de la novela.

Hasta ahora, la inclusión de la letra de “Mi Tenampa” en el texto aquí ayuda a que el lector capte y junte todos los hilos de una escena bastante compleja y caótica. Mientras tarareamos junto a Pedro cantando la canción en el fondo, Tere, quien conoce toda la letra, canta junto con su ídolo en una voz fuerte, más que nada para molestar a Lucio. Además, oímos el sonido del agua en el baño y el ruido de la secadora del pelo mientras Tere se arregla. Como si fuera poco, se añade a esta cacofonía los gritos de Lucio desde el cuarto de al lado, mientras él insulta a Pedro Infante y critica a Tere y a su manera de cantar. Por medio de la técnica de emplear “Mi Tenampa” como banda sonora de una escena tan multifacética, Chávez logra conectar todos los elementos narrativos (la relación problemática entre Tere y Lucio, la habilidad de Tere de pensar críticamente, la pasión sexual, el humor y la cultura popular) además de mostrar la ubicuidad de la música popular mexicana en la vida de los personajes y de presagiar el final de la novela.

Así que, en el espacio de la frontera, donde vive y trabaja, chicana de raíces mexicanas y con una educación formal nuevomexicana, es decir, producto del gran México, Tere Ávila, protagonista de la novela de Chávez, experimenta una especie de “border gnosis”, en términos de Mignolo, lo cual le permite aprender, crecer y cambiar su vida. Con la ayuda de las películas clásicas de Pedro Infante, las cuales representan la memoria colectiva de sus antepasados, sus amigos, su familia y los miembros del Club de Admiradores, Tere logra un acto de autodeterminación. Y acompañándola durante todo este proceso se encuentra la banda sonora de la música popular mexicana.

Esta música omnipresente funge varias funciones en la novela y en la metamorfosis de su protagonista. En primer lugar, se establece una conexión directa con las películas de Pedro Infante, el hombre de los sueños de Tere Ávila. El ídolo canta las piezas en los filmes, y a veces las canciones populares proveen el título de la película--además de formar el título del capítulo de la novela de Chávez. Varios de los nombres de las mismas películas vienen directamente de las canciones populares mexicanas. Todos estos elementos se refuerzan mutuamente como principio organizador mientras a la vez sirven para mantener frecuentemente cierta tensión musical en la mente del lector.

Además, la música popular mexicana es una constante en la vida cotidiana de Tere Ávila, ya sea cuando visita su bar favorito o baila al ritmo de una canción popular interpretada por un conjunto musical. Incluso cuando asiste acompañada de sus amigas a una fiesta en otra ciudad, la música popular surge a cada momento. Presenciamos la fusión y la alternancia entre géneros, estilos e incluso lenguajes típicos de la frontera y cómo estas mujeres, productos de este mismo espacio, negocian sin problema su entorno físico.

En realidad, este espacio particular de la frontera del gran México, provee un fondo propicio para la historia de Chávez. En el suelo fértil de esta zona de contacto postulada por Pratt, las “identidades-en-flux” imaginadas por Kun se encuentran, viven, sufren y crecen para convertirse en seres cambiados, capaces de enfrentarse a su nueva realidad sin miedo y con la cabeza en alto. Tere Ávila ya no es la joven que conocimos al principio de la novela, una persona que se desprecia a sí misma y que vive en un mundo de fantasías

protagonizadas por su amor imposible, Pedro Infante, un mundo que nunca va a convertirse en realidad. En cambio, la nueva Tere es una mujer segura de sí misma, dispuesta a salir adelante, de vencer sus miedos y de realizar sus sueños sin tener que recurrir al vino, al sexo gratuito, a las relaciones sin futuro o aun al hacer el papel de una de las protagonistas de las películas de su ídolo. Un análisis de las mismas películas le ha enseñado a Tere que prefiere jugar el papel que ella misma ha construido al pasar por la metamorfosis de perdedora a vencedora en el entorno del Gran México, al tono de la música popular de la banda sonora mexicana.

Como hemos visto, la novela de Chávez nos provee con una entrada al mundo fronterizo al principio del siglo actual. El pueblo ficcional de Cabritoville sirve como microcosmos de esta área tanto física como cultural. Por medio de la historia de Tere Ávila, su familia y sus amigos, y especialmente a través de las películas de Pedro Infante y las canciones que él canta, el lector logra experimentar el papel tan decisivo que la música popular desempeña en la vida de los personajes de Chávez y en la vida cotidiana de la gente que ocupa la zona fronteriza. Este elemento cultural va y viene, cruzando la frontera a pesar de los ríos, las montañas o los muros artificiales. Es por su fluidez y su ubicuidad que la música popular mexicana se convierte en la banda sonora de la vida cotidiana de la gente que habita en ambos lados de la frontera méxico-estadounidense.

Obras citadas

Belausteguigoitia, Marisa. "Frontera". *Diccionario de estudios latinoamericanos*. Eds. Szurmuk, Mónica y Robert Irwin. México, D.F.: Instituto Mora, 2009.

Chávez, Denise. *Loving Pedro Infante*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Print.

Heredia, Juanita. *Transnational Latina Narratives in the Twenty-First Century: The Politics of Gender, Race, and Migrations*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. Print.

Kun, Josh. "The Aural Border." *Theatre Journal* 52 (2000): 1-21. Print.

Limón, José E. "Mexicans, Foundational Fictions, and the United States: *Caballero*, a Late Border Romance," en Doris Sommer (ed.), *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1999. Print.

Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.

Monsiváis, Carlos. *Pedro Infante: Las leyes del querer*. México: Aguilar, 2008. Print.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession: Modern Language Association*, 33-40. 1991 Print. http://jstor.org/stable/25595469. Web.

Saldívar, Ramón. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and The Transnational Imaginary*. Durham: Duke, 2006. Print.

Sommer, Doris. "Cultural Agency in the Americas." Spanish Department/Hemispheric Institute on the Americas Lecture. University of California, Davis. 19 Mar. 2000.

“Los mariachis [no] callaron--*reprise*”: Conclusión

Haciendo eco a Carlos Monsiváis, José Manuel Valenzuela Arce, en *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura* en México (2015), sostiene que

> La música es marco imprescindible de la cotidianidad que desborda los límites
> íntimos marcados por los muros de las viviendas o el espacio móvil del auto, formando parte fundamental del bullicio que define la fisonomía urbana. La música cumple una función de ideologización, de resistencia o de recurso lúdico, pero siempre se encuentra presente en la alegría, la tristeza, el júbilo, el dolor y en las interminables conjunciones de amor y desamor (29).

De hecho, la música nos rodea, y se oye en todo lados: desde salas, foros y anfiteatros (en los conciertos, los clubes, los programas de televisión, el radio del carro y los salones de clase) hasta los lugares menos esperados (el ascensor del edificio de trabajo, el supermercado, el teléfono celular y el autobús, cuando alguien sube a cantar por dinero o cuando se escucha sin querer a la música de hip-hop escapándose de los “earbuds” del joven sentado al lado). Uno puede ignorarla o abrazarla, pero siempre está presente. Y como hemos visto en esta investigación, la ubicuidad de la música popular mexicana en la sociedad se refleja también en la literatura mexicana contemporánea.

El objetivo de este estudio ha sido indagar en la función socio-cultural y literaria de la música popular mexicana en novelas representativas de tres

tendencias claves de la historia literaria mexicana y mexicano-americana de la segunda mitad del siglo XX a los principios del actual: una de los 50, territorio dominado por una élite de hombres letrados; una de los 80 que representa la participación de las mujeres en el campo literario; y una de los 2000 en la cual intervienen los escritores diaspóricos del gran México. A pesar de sus diferencias, estas tres obras tienen en común la presencia constante del elemento socio-cultural de la música popular mexicana en la construcción de sus textos. Por la escasez de trabajo crítico sobre el tema, me parece importante prestarle la atención debida a este fenómeno.

En *La región más transparente*, Carlos Fuentes emplea una multitud de voces para representar la variedad de residentes que componen la gran Ciudad de México a mediados del siglo XX. En la cacofonía creada por la voz indígena, las voces de la nueva burguesía, las voces de los banqueros y los políticos, las voces de los taxistas y los criados, entre otras, se destaca el ritmo de la música popular y en particular, la voz de los grupos de mariachis que tocan y cantan en los fondos y las cantinas de la ciudad. Estos grupos funcionan no solamente como elemento cultural en un momento histórico de creciente sentido de identidad nacional sino también como técnica literaria para hacer comentarios sobre la acción, para hacer transiciones y para presagiar. En una novela tan larga, compleja y fragmentada, los mariachis y la letra de su música sirven como hilo conductor que ayuda a que el lector descifre y comprenda la obra.

En *Arráncame la vida*, Ángeles Mastretta también utiliza el recurso de la música popular para estructurar su novela, pero como lo señala en el título, ella

pone énfasis en el género del bolero mexicano y sobre todo, en las canciones de Agustín Lara. En esta obra histórica-romántica ambientada en el estado de Puebla, el lector puede ver cómo la música popular mexicana ha viajado desde el la Ciudad de México hasta las provincias por medio del cine de la Época de Oro y de lar la poderosa radio transmisora XEW a tal punto que casi todo el mundo reconoce tanto la música como la letra de las canciones populares. Como en la novela de Fuentes, la música popular juega un papel tanto temático como literario; las canciones y su letra se identifican con los personajes (Catalina y su amante, Carlos, por ejemplo), hacen comentarios irónicos sobre la acción y presagian el porvenir. Seguimos la vida de la protagonista desde su joven inocencia y pobreza hasta su matrimonio con el autócrata militar Andrés Ascencio y su subida a la clase medio-alta, hasta que toma a un amante que muere por órdenes de su marido y por fin, arranca su vida de nuevo como viuda cuando se muere su esposo. Y experimentamos toda esta trayectoria de la vida de la bella provinciana al acompañamiento de la música popular mexicana y en particular, a los dramáticos boleros de Agustín Lara.

Por último, en *Loving Pedro Infante*, la autora chicana Denise Chávez sitúa su novela en Nuevo México, cerca de la frontera con México. Esta ubicación nos provee la oportunidad de ver una aplicación práctica de dos campos de los estudios culturales: la frontera y el gran México. Los teoristas de la frontera, tales como Gloria Anzaldúa, Mary Louise Pratt, Walter Mignolo y Américo Paredes, han postulado este espacio intersticial como tierra fértil para la producción tanto literaria cómo musical, y en la obra de Chávez se ve como la

música popular mexicana no se queda al lado mexicano del Río Bravo. En el espacio particular de la frontera, no solo la gente sino también la música va y viene, como han sostenido Américo Paredes y Josh Kun, y en el caso de *Loving Pedro Infante*, la música popular mexicana cantada por el ídolo en los films forma una especie de banda sonora en la novela. Como en las dos novelas anteriores, aquí la música popular mexicana tiene una función tanto temática como literaria, pero esta vez, casi toda la música viene de las películas que protagoniza el galán mexicano, Pedro Infante. Dentro del arco de la narrativa, la música y sobre todo la letra de las canciones, sirven como otra voz literaria para describir, para hacer comentarios irónicos sobre la acción y para presagiar el desenlace de la novela. No solo encabezan el título de varias secciones de la obra sino también constituyen la materia prima que la protagonista, Tere Ávila, puede utilizar para empezar a cambiar su vida. La omnipresencia de la música popular mexicana en esta novela la convierte en elemento imprescindible para que el lector goce con profundidad de la obra de Chávez.

En realidad, esta última idea se puede aplicar a las tres novelas consideradas en este estudio. Las tres son importantes ejemplos de la literatura mexicana y chicana contemporánea de distintos lugares y épocas que pueden encantar a cualquier lector, incluso a un lector sin conocimiento de la música mexicana. Son grandes historias con un valor intrínseco significante en sí. Sin embargo, un lector con el conocimiento de la música popular mexicana puede gozar de ellas a un nivel más profundo. Al ver el título o la letra de la canción en la página escrita, uno puede oír o aún tararear la melodía inconscientemente,

hecho que le lleva a un sinfín de asociaciones afectivas. Es decir, mientras sigue leyendo, la música va reverberando en su mente, llevándolo a memorias, a gente, a lugares y a experiencias significativas de su vida. Estas capas adicionales de significación enriquecen bastante la lectura. Los tres escritores considerados en esta investigación tienen oídos privilegiados tanto para el lenguaje como para la música, y no creo que sea casualidad que sus obras literarias están permeadas por la música.

Aunque en un espacio limitado no ha sido posible hacer una investigación exhaustiva de novelas adicionales y tal vez más géneros de música, la posibilidad de escoger tres ejemplos representativos de tres momentos importantes en la historia literaria mexicana de los últimos años me ha permitido explorar ciertas tendencias socio-históricas en tres momentos históricos importantes para poder llegar a algunas conclusiones.

En primer lugar, la ubicuidad de la música popular mexicana es un hecho, tanto en la vida real como en la literatura y en los dos lados de la frontera. Las tres obras estudiadas solamente reflejan esta realidad. Tanto los grupos de mariachis que tocan en la Ciudad de México en *La región más transparente* de Fuentes como los boleros de Agustín Lara que se escuchan en la ciudad de Puebla en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y las canciones icónicas que cantan Pedro Infante en las películas de la Época de Oro en *Loving Pedro Infante* de Denise Chávez no solamente añaden color local e histórico a las obras sino también proveen otra voz narrativa y un elemento socio-cultural que cumple varias funciones temáticas y literarias.

Además, una investigación interdisciplinaria de este tipo permite hacer una lectura no convencional. En este caso, no solamente es la idea de estudiar la función de la música popular mexicana dentro de la literatura mexicana contemporánea--un tema en sí interdisciplinar--sino también de incluir una novela mexicano americana en el estudio y así poner en diálogo el "canon" con la literatura chicana. A pesar de la relación obvia entre los dos campos, en las universidades estadounidenses tradicionalmente se estudia la literatura chicana en un curso de Estudios Chicanos o de Estudios Étnicos o tal vez en una clase de Español para Hispanohablantes Nativos, mientras se estudian las novelas mexicanas en una clase de literatura latinoamericana en un Departamento de Español tradicional. Un tratamiento que combina elementos de los dos campos puede beneficiar a los dos grupos y ofrecer una perspectiva más amplia para los estudiantes, sobre todo los que comparten las mismas raíces. Los hijos, nietos y bisnietos de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos tienen en común no solo una historia sino también una cultura, y como descubre Tere Ávila en *Loving Pedro Infante*, la música mexicana y el cine mexicano forman una parte integral de su identidad, la cual le ayuda a realizarse como mujer. Ampliar la perspectiva de los dos campos sugiere varias ideas para la creación de nuevas asignaturas académicas que pueden atraer a un grupo más diverso de estudiantes.

Un acercamiento interdisciplinario también permite vincular un análisis literario con la música mexicana y con varios campos de los estudios culturales, tales como los estudios de la nacionalidad y la identidad, los estudios de los

medios masivos, los estudios de la frontera y los estudios del gran México. Por ejemplo, se puede visualizar un curso que se enfoque en las consecuencias del Tratado de Guadalupe Hidalgo en los dos lados de la frontera--en la historia, en la sociología, en el lenguaje, en las migraciones y en otras manifestaciones del cambio de la frontera física y cultural. Por otro lado, se puede imaginar una clase sobre los medios masivos y el vaivén de varios géneros de música entre México (o América Latina en general) y los Estados Unidos. Integrar algunos campos de los estudios culturales en un análisis literario puede empezar a demostrar las conexiones entre los campos de estudio y cómo estos vínculos pueden dilucidar y expandir las posibilidades para futuras investigaciones interdisciplinarias.

Finalmente, un estudio de este tipo permite que llegue a un público más amplio. No solo los académicos tienen interés en la literatura y especialmente en la música popular mexicana. Un gran público en ambos lados de la frontera conoce esta música y la quieren consumir. Por eso, un estudio de este tipo puede servir como entrada para que la gente en general conozca un poco sobre la literatura mexicana y chicana por medio de la música. Un libro como *Loving Pedro Infante*, escrito en inglés, ya atrae a una audiencia chicana/latina que quiere saber más sobre el contenido además de leer más novelas de esta índole. Así que en lugar de ser leído por un grupo reducido de estudiosos, la investigación puede funcionar como puente y empezar a llenar el gran hueco que existe entre la gente común y la academía.

Al principio de este estudio, citamos a Carlos Monsiváis, quien se preguntaba, "¿A qué 'suena' una sociedad?" (37) Ahora, junto a José Manuel

Valenzuela Arce, Josh Kun, Américo Paredes, el mismo Monsiváis y un sinfín de críticos, además de Carlos Fuentes, Ángeles Mastretta y Denise Chávez podemos decir que la música popular mexicana se encuentra en cualquier rincón de la sociedad. Es cuestión de fijarse en ella y escucharla. Además, la literatura mexicana y chicana contemporánea reflejan esta realidad, y si se lee con cuidado, con buen oído, nos damos cuenta de que la música funciona como una banda sonora mexicana para llevarnos, los lectores, más allá de la página escrita a otro nivel de placer y entendimiento.