

El discurso de identidad en “El retorno de los chúntaros” y “Las pochadas de California”, una aproximación lingüístico-cultural.
Guillermo Lozano y María Eugenia Flores Treviño.

Introducción

El propósito principal en el presente artículo es analizar dos canciones, una del rock mexicano (en la letra de la canción “El retorno de los Chúntaros”), y otra de la llamada “música texana” (en la canción “Las pochadas de California”)¹.

Nuestras perspectivas de estudio se sustentan en propuestas de los siguientes autores: Para revisar el sentido retórico-discursivo de los textos, utilizamos planteamientos de Helena Beristáin (1996-1997); para el examen semiótico, posturas de J.J. Greimas(1979); para revisar las formaciones imaginarias, nos apoyamos en Pêcheux (1978); para el estudio semántico, en Stephen Ulmann(1976); para construir la contextualización lingüístico-cultural, en Iuri Lotman(1982-1996), Clifford Geertz(1973), J. B. Thompson(1998) y Mattelart (2004). La preponderancia de una teoría u otra depende de su grado de significación respecto a nuestros objetos de estudio, es decir, las canciones.

Para fines de este artículo entendemos las canciones como discurso, ya que, tomando como referencia a Lotman (1982), Escamilla (2006) y García Berrio (2005), se les estudia como sistemas secundarios de la lengua donde se precisan las representaciones socioculturales que se desprenden de su contenido, e incluye diversos recursos retóricos, alusividad intertextual y estructuras genéricas de la literatura para desarrollar sus historias y presentar — implícita y explícitamente — los puntos de vista del autor. Asimismo las definimos como textos dinámicos con una función estética determinada por su contexto social (Lotman, 1982-1996) y como significantes simbólicos sustentados en una

¹ Aclaremos que, al retomar la visión de ‘cultura fronteriza’ de “El retorno de los chántaros”, canción del grupo regiomontano El Gran Silencio, la primera parte del artículo es material de la tesis que está siendo elaborada por Guillermo Lozano. Su título es: “El rock mexicano como discurso intertextual (un estudio aplicado a canciones de El TRI, La Maldita Vecindad, Café Tacuba y El Gran Silencio)”, y se desarrolla en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.. La segunda parte no proviene de la tesis dado que la canción “Las pochadas de California” no pertenece al género del rock mexicano. Musicografía: Canción 1 El Gran Silencio(2000). *Chúntaros Radio Poder*, Monterrey, Nuevo León México: Virgin-tómbola. Canción 2: Tayer fonogramas (1997). *Río Grande, Río Bravo*. Agave Music.

estructura socializada (Geertz, 1973; Thompson, 1998); y, con el fin de darle el giro cultural a nuestro enfoque, consideramos como formas del 'discurso periférico' a las letras de las canciones sometidas a estudio, ya que éstas no incurren en las temáticas más aceptadas, esto es, en el 'discurso nuclear' — amor, desamor, soledad, diversión — sino que, por el contrario, incorporan contenidos que de alguna manera transgreden este último tipo de discurso, y ofrecen perspectivas diversas para el estudio de la cultura norestense. Asimismo consideramos que la calidad plurisignificativa de las canciones se interpreta a través del lenguaje; y, con Beristáin (1997), definimos 'estribillo' como: “una figura de construcción que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o más versos...”(109).

Al extraer las temáticas significativas a que aluden las canciones estudiadas, nos hemos propuesto definir sus principales líneas isotópicas, que entendemos como: “cada línea temática o de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso” (Beristáin: 288); y observamos que, en general, se han hecho pocos estudios respecto a estos temas, mientras que sí los hay en materia de historia geo-política, industrias, economía, mercados y estudios de lenguaje. Por tanto, hay importantísimas y novísimas temáticas por desarrollar e investigar relacionadas con nuestro espacio cultural específico (la región norestense); y, por otro lado, surge el cuestionamiento acerca de cierto inconsciente colectivo a partir del cual nuestros artistas construyen sus rasgos de identidad. Creemos al respecto que los medios masivos de comunicación juegan un papel importante en este sentido. En la televisión -en cualquier canal regionmontano- pueden hallarse anuncios de consumo, programas de entretenimiento o con enfoque turístico que pretenden documentar, referir o contar “nuestras tradiciones e historia” basándose, primordialmente, en la música popular. Así, las siguientes vinculaciones referenciales se mencionan como parte de nuestra identidad en la canción de El Gran Silencio: “acordeones, tambores”, “la cumbia y la polka”, “el aire huele a carne asada”, “Ponte a Celso Piña o a La Tropa Colombiana, a los Cadetes de Linares y a Los Beatles...” , “Hemos regresado con la raza y a mi casa, al Nuevo Reino de León, Monterrey

de mis sueños y de mi corazón”. Como evidenciaremos en el análisis- estas referencias remiten a las formaciones imaginarias (Pecheux,1978: 44-50) que animan las imágenes de sujeto colectivo e individual proyectadas en los versos que se cantan ².

En este sentido, tanto para la canción de El Gran Silencio como para la del Grupo Tayer, aplicamos la concepción de ‘verso’ de Tomás Navarro Tomás (1965: 10-13), quien, se trate de un estilo poético o se trate de un estilo narrativo, entiende a la versificación como un tipo especial de construcción que es enteramente rítmica porque está hecha sobre pautas melódicas para cantarse. Además, la versificación tiene, en el caso de las canciones que trabajamos en este artículo, un estilo narrativo, ya que los cantores en cuestión se dedican, más que a brindarnos imágenes y sensaciones propias de lenguaje poético o la lírica subjetiva y personal, a contar, cantando, situaciones específicas a través de sus personajes, es decir, a narrar breves historias.

La canción resulta ser, por tanto, una hiperestructura que se construye a través de la alusión y anclaje de otras estructuras — que brindan los medios masivos de comunicación — recontextualizadas a manera de “producto nuevo”³. Entendemos la hiperestructura como la define Umberto Eco (2005: 122-123): Al código lingüístico se le suman otros códigos (estructuras) porque su alusividad depende de la competencia del hablante que, en este caso, es la voz narrativa convencional, colectivizada en las canciones y que hace de la *parole* un hiper-código.

En los siguientes apartados se precisan los rasgos de identidad cultural emergentes en cada una de las canciones que sometemos al análisis, y (en la conclusión) las ubicamos dentro de la propuesta de investigación general de la

² A grandes rasgos estos temas son las líneas isotópicas de las canciones sometidas a estudio. Algunas referencias bibliográficas de su estudio son: a) sobre los grupos marginados en Monterrey, Olvera, José Juan (1998); b) sobre la gastronomía e historia en Monterrey: Helia, María, Corral(1979); c) sobre la cultura y la identidad regiomontana, Iglesias Gonzalez, Leonardo (2000); entre otras.

³ Las comillas pertenecen a los autores de este artículo. Las usamos para dar detalle próximo tanto al tipo de estructuras musicales —o géneros- que retoma “El Gran Silencio” del acervo de música popular latina. Las usamos además para resaltar el código lingüístico, mismo que, como iremos detallando, construye de otros discursos que le son anteriores, el sentido de lo dicho en la canción.

tesis — el discurso periférico en el rock mexicano — al evidenciar funcionamientos ideológicos en su materialidad discursiva.

El retorno de los Chúntaros

Además del código musical — factor que ponderaremos más adelante —, en la canción “El retorno de los chúntaros” de El Gran Silencio, la expresividad verbal es asistémica y simbólica porque, al recrear el habla y modos de enunciación de grupos sociales marginados y su caló juvenil, su estilo discursivo trasgrede de manera natural reglas de dicción que La Real Academia de la Lengua considera como no apropiados dentro del sistema del español (por ejemplo mediante el uso excesivo de gerundios o de términos descontextualizados de la jerga *hippie*, como ‘yezca’). La expresión verbal asistémica — y simbólica — salta a nuestro encuentro desde el primer verso que precede al estribillo:

...Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.
A lo lejos ya se escucha, para oreja y ponte trucha
Acordeones y tambores ya se acercan los olores
Y sabores de la cumbia y la polka...

Versos que podemos intercalar con los de la segunda estrofa:

...Más fuerte y reforzado El Gran Silencio ha llegado
Acelerado y desbordado aplastando al que se crezca
Van gritando: pura yezca!...

En estos ejemplos podemos ver cómo la lengua popular logra transposiciones semánticas creadas por uso e introduce pies métricos propios que dotan de nuevos significados e intensidades al lenguaje, al tiempo que alude y refuerza identidades. En esta canción de El Gran Silencio ocurre lo mismo que en el uso cotidiano, donde los hablantes, muchas veces de manera inconsciente, dejan en implícito una serie de indicadores que permiten ver sus raíces culturales: “prender la vela”, por ejemplo, resulta una antiquísima costumbre de índole mítico-religiosa propia del catolicismo primario, y fue adoptada después por la sociedad latinoamericana en general. Esta práctica cultural, donde el fuego

simboliza 'esperanza' para quien ve partir a sus seres queridos, aún tiene vigencia entre los estratos bajos de la sociedad. De este modo, la oralidad singular que recrea el Gran Silencio, es, a su vez, lo que le da culturalmente el carácter simbólico y significativo dentro de un espacio social específico, y constituye un estilo de dicción.

En un orden lingüístico, el excesivo uso de participios y gerundios altera las reglas del estilo formal para ser, en "El retorno de los Chúntaros", muestra del *argot*, de lengua viva que se apoya principalmente en el ritmo, una vez que se adopta el habla coloquial dentro de una cumbia colombiana. Esta canción es cumbia en cuanto a la estructura musical, pero corresponde al rap en cuanto a su oralidad y es, por momentos, una redova si se toma en cuenta el repiqueteo de la tarola en las partes del fraseo.⁴ Ni el uso de la lengua, ni los lenguajes implicados pueden interpretarse entonces de manera unívoca, debido a su referencialidad múltiple e hibridez en el sentido y significado de lo que se canta. Nuestro texto adquiere calidad plurisignificativa y es "una entidad tan manifiesta como lo material", ya que sus estructuras alusivas constituyen hechos tangibles (Geertz, 1973: 10).

Los *mass media* se convierten, quizá de manera inconsciente, en el principal referente del texto de esta canción para la constitución de un discurso que es propio, significativo y alusivo al mismo tiempo; de manera paradójica, al definirse a si mismo mediante frases e instrumentación que se creen regionales, en un sentido intertextual, el texto se construye de otros textos y logra a su vez un amplio rango de susceptibilidad receptiva. Alguien oriundo de Monterrey Nuevo León puede afirmar, a partir de "El retorno de los chantaros": "Así somos los nuevoleonenses", o ser escéptico y aun decir que lo que se canta ahí son *clichés*. En todos los casos reafirmará una identidad que se vuelve identidades,

⁴ Tres de los grupos seleccionados en el *corpus* de canciones para la tesis, presentan características similares en este sentido. Si bien la hibridez de los géneros musicales ha sido un factor común para el nacimiento de los mismos, sucede que, bajo la designación general de "música alternativa" se volvió una forma de clasificación o etiqueta en el mercado de la música masificada más o menos desde finales de los años ochenta: en opiniones extremas significó "la muerte del rock"; o, de géneros delimitados conocidos con anterioridad (bolero, balada, ranchera, etc.) pero, la hibridez como concepto, parece extenderse —en un mercado globalizado— hacia muchas más esferas de nuestras actividades y sociedades (Véase García Canclini, 2004: III-XI).

en cuanto se conforma un metaconstructo de ideas que se creen propias; en todo caso, podría proponerse que las alusiones en los versos de la canción representan cultura que, de acuerdo con ciertas ideas de Geertz, se construye en estructuras de significación socialmente establecidas (1973:26). Estas estructuras controlan las ideas de los individuos que las emiten y sirven como regulación y delimitación de la estructura propia de su enunciación — que es la canción — y de su discurso como hablantes. Así, la referencialidad inmediata — y cotidiana — de identidad a partir de los medios de comunicación, no demerita su riqueza folklórica en cuanto a musicalización y enunciación verbal, es decir, la función emotiva de su discurso; cuya finalidad última es provocar diversión y entusiasmo de acuerdo a su isotopía central — el retorno de los chúntaros —, acontecimiento general vivencial que se emite en un vaivén entre la tercera persona del plural y la primera persona del singular y cuenta que El Gran Silencio está de vuelta a su ciudad natal.

Hay, por supuesto, otras enunciaciones lingüístico-retóricas y referenciales importantes: “A lo lejos ya se escucha/ para oreja y ponte trucha/ los olores y sabores de la cumbia y la polka...”, versos donde destaca la aliteración, la transferencia intencional por apariencia y la sinestesia (Ullmann, 1979); y “las morritas colorean sus boquitas...”(contagio semántico por etimología popular). Se introducen imágenes de la flora y la geografía: “Como rama de mezquite o palo seco del ocote...”; “vamos por la raza de La granja, de la Indepe”; referencias de orden histórico: “Nuevo Reino de León”, “La raza Chichimeca...”; y una de naturaleza contracultural que, dado el contexto, no deja de ser divertimento: “ y gritamos: pura yezca!”, conocido lema del grupo y otra forma de llamarle a la marihuana, término descontextualizado de algún tipo de revolución sicodélica o experiencia mística intersubjetiva.

La identidad en la canción de El Gran Silencio — entendido como grupo social — se nos presenta como alteridad: amalgama de discursos públicos en los que ellos mismos se incluyen y que, a su vez, tiene por receptor ideal al “gran público”; de aquí también el condicionamiento de los mecanismos de recepción de su discurso. Así pues, para aspirar a la significación de “El retorno

de los chúntaros”, no basta concebir la canción como acto sígnico de la lengua y hacia adentro del texto en sí mismo, sino, con Thompson (1998), entenderla como manifestación cultural, como una forma simbólica que emerge de su espacio social y cuyo soporte depende de “contextos estructurados” (184-185). Al formar parte de una antología de canciones dispuestas al mercado de consumo de masas — finalidad que al mismo tiempo subyace de manera implícita en el sentido de su discurso — se vuelve un formato estructurado que utiliza los medios de comunicación para transmitir su contenido ya que:

...el surgimiento y desarrollo de la comunicación de masas puede considerarse como una transformación fundamental y continua de las maneras en que se producen y circulan las formas simbólicas en las sociedades modernas (:184-185).

Además, al mismo tiempo que nuestro objeto de estudio deviene en producto de y para la cultura de masas, su realización en el mundo resulta un momento histórico concreto que denota rasgos significativos donde se incluyen prácticas y costumbres de diversos grupos de individuos (no es parco ni efímero). Al estudiar la plurisignificación de las canciones popularizadas y sus rasgos de identidad, la concepción clásica de cultura — que se basa en “valores superiores” y obras eruditas — amplía sus restricciones, ya que de aquí resulta que “lo culto” no está sólo en los conciertos de música de cámara o en las galerías autorizadas, y no reside ciertamente en expresiones poéticas de carácter críptico. Significa también plasmar el idiolecto perteneciente a cualquier estrato social, en tanto que sus imágenes cantadas dan testimonio de un momento histórico en su acontecer: cada línea alusiva en “El retorno de los chúntaros” se constituye — en un orden macrotextual — en un conjunto de textos porque alude a fragmentos de historias que conforman su historia propia es decir, lo que narran cuando cantan. Sin embargo, su difusión depende de la condición socio-histórica de poder, de su *status* como objeto de arte y de consumo, ya que:

...los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y de conflicto. Los enunciados y las acciones cotidianas, así como fenómenos más elaborados como los rituales, son producidos o actuados

siempre en circunstancias socio-históricas particulares, por individuos específicos que aprovechan ciertos recursos...y una vez que se producen, son difundidos, percibidos e interpretados por otros individuos... (201).

Al presentarse el discurso dentro de una canción éste se vuelve una manifestación simbólica en un contexto social estructurado; es decir, un mecanismo para su producción, transmisión y recepción.

Los elementos alusivos de la canción la constituyen como identidad y como producto vendible para cierto espacio social o mercado potencial de consumo: el público regiomontano. El Gran Silencio es oriundo de Monterrey Nuevo León — “Monterrey de mis sueños de mi corazón”— y mezcla ritmos regionales como la redova, y la polka, pero canta como los raperos estadounidenses. El “raggamufin” o “chúntaro style” — como El Gran Silencio denomina su estilo — resulta de convenciones genérico - musicales previamente establecidas (ska, *hip-hop*, ritmo colombiano, cumbia, entre otras); de aquí que su mercado mayoritario sea el público que gusta de estos géneros.

De acuerdo con Thompson, estos factores brindan a su manifestación simbólica el “carácter convencional”, ya que, en el caso de la canción en cuestión, la incorporación de estos ritmos y estas temáticas es el resultado de implicar lo que el autor llama “reglas, códigos o convenciones de diversos tipos que van desde las reglas gramaticales y las convenciones estilísticas...hasta convenciones que gobiernan la acción e interacción de los individuos que buscan expresarse e interpretar las acciones de los demás” (208).

Si bien en su discurso musical El Gran Silencio incorpora géneros que nacen genuinamente de las calles y su discurso verbal — entendido como macro acto de habla — denota y alude grupos de hablantes y espacios sociales específicos: “...los chúntaros,...la raza de *la indepe* y de Cedros, Valleverde...”, dicha decodificación no es suficiente para explicar su discurso como transgresor o periférico. Siguiendo propuestas de Lotman(1996: 21-60), consideramos que el proceso artístico del grupo musical que se comenta se encuentra inserto en el

dinamismo de la cultura, en el universo semiosférico. Es de gran mérito que artistas como los de El Gran Silencio rescaten e incorporen géneros populares de la música — como el *ska*, la *redova* y la llamada *cumbia colombiana* — y les incorporen al mercado de masas. Los géneros musicales que pertenecían a la periferia intentan, a través de su interpretación, convertirse en el centro de su discurso implícito; discurso que lleva una memoria de cultura; sin embargo en su discurso explícito, es decir, en el sentido de lo dicho, este breve rescate de la cultura de los marginados queda subyugado ante el discurso central: en la cultura de masas de la música y la lírica para el divertimento.

El discurso en esta canción emite, *grosso modo* dos líneas de significación no contracultural: identidad (factor que hemos explorado hasta el momento) y diversión, es decir que no hay ningún rasgo en su discurso general que pueda ejercer algún tipo de crítica social. A diferencia del discurso testimonial de EL TRI en “Abuso de Autoridad” o de los contextos situacionales cargados de humor y parodia lingüística y retórica en los personajes marginales de las canciones de Café Tacaba, en esta canción de El Gran silencio no existe el “factor subversivo” (en el sentido propuesto por Mattelart 2004: 152): Es híbrido y plurisignificativo, pero sin emitir crítica social; es populista en medida que parece enaltecer a los grupos de ciudadanos de clase media baja, dada su alusión a ciertas colonias específicas de la ciudad de Monterrey, es decir, pretende ambiguamente, como expresa Mattelart: “un rescate de la cultura de los dominados” (155).

De acuerdo a estos hallazgos, podemos concluir que, en un orden explícito, la temática de la canción de El Gran Silencio forma parte del discurso nucléico por aludir sólo el divertimento y la hibridez a través sus contenidos; aunque, en un orden implícito, su musicalización y su enunciación verbal son constructos de elementos sonoros y actos de habla que representan a las capas bajas de la sociedad: la llamada “música colombiana”, el rescate de la *redova* y el *rap* como un modo de enunciación para la letra de su canto.

Más que el mero entendimiento inherente al significado de cada frase y el conjunto de las mismas, puede apreciarse que El Gran silencio rescata e

hibridiza instrumentos y géneros musicales populares particulares de la región norestense, como el ritmo de cumbia con repiqueteo de redova en la tarola, o el uso del acordeón fusionados con *rap*. Lingüísticamente su canción proyecta un *argot* particular, un idiolecto — que es también sociolecto porque su proyección lingüística es a la vez individual y social — que autodefine a los hablantes mismos.⁵

Una intertextualización sociolectal — es decir, la recreación de oralidad de ciertos estratos sociales de individuos en la letra de las canciones — se da, por ejemplo, en las siguientes frases de la canción de El Gran Silencio:

A lo lejos ya se escucha
para oreja y **ponte trucha**.
Acordeones y tambores,
ya se acercan los olores y sabores
de la **cumbia y la polka**.

Como rama de **mezquite**
o palo seco del **ocote**
encendiendo la avenida
con su ritmo bien **padrote**
y de su barrio: **La Artillero**
y también de **La Unidad Modelo**,
y de **Cedros, Valle Verde**.

Se resaltan en negritas las palabras y/o frases que manifiestan este fenómeno lingüístico que hemos convenido en llamar intertextualidad sociolectal y que representa la fusión individual y colectivizada que Greimas (en Beristáin, 1997: 296) llama idiolecto y sociolecto, en las canciones populares: lo que Bajtín

⁵ Helena Beristáin (262), quien a su vez retoma a Greimas, presenta una definición de idiolecto opuesta a la de sociolecto: la primera expresa “el lenguaje idiosincrático y privativo de una persona”; mientras que la segunda expresa las “connotaciones de un grupo de personas”, de una clase social, etc...; pero al ser nuestras canciones producto de una colectividad cuya voz se expresa a través de los compositores, ocurre que no podemos estar totalmente de acuerdo en presentar de manera opuesta lo individual de lo colectivo, puesto que el habla de los cantores es producto de ambas cosas de manera simultánea.

(1997: 296) llama “lenguajes sociales” o jergas y que no es otra cosa que la representación, la puesta discursiva de la oralidad de ciertos grupos sociales.

Las pochas de California

De manera similar al inicio discursivo musicalizado que da pie a desarrollar una historia, — *leit motiv* (Beristáin, 1997:350) que también ocurre en la canción del Gran Silencio — la voz cantante en “Las pochas de California” se enuncia desde la primera persona del singular y canta la aventura de un viajero mexicano que está por encontrarse con su amada:

Ya me voy para California o al estado de Nevada
donde no se habla español nomás la americanada.

Me enamoré de una pocha pa´ que me enseñara inglés
cuando le traté de amores ella me contestó: *oh yes Honey*.

La otra noche la invité a pasear en mi carrito
ella me dijo que sí, quiero un vestido bonito.

A las pochas de California no les *like it* la tortilla
a la mesa les arriman puro *bread* con mantequilla...

Con significantes diferencias en el orden de dicción que hay entre cantar una cumbia — soporte rítmico en la canción de “El retorno de los Chúntaros”— y un corrido — que es a su vez soporte rítmico de la música texana en “Las pochas de California”— ambas canciones se emparentan en lo que se refiere al modo en que re-presentan sus usos lingüísticos acorde a los contextos sociales de los cuales emanan. En el caso de “Las pochas de California”, la memoria cultural (Lotman, 1996: 157-161) se da musicalmente definida, ya que se rescatan todos los elementos del corrido a través de la Música Texana;⁶ esto es que se interpreta a esta música como lo que es: una variación del corrido. Sobre esta misma estructura, que consiste en una o dos coplas extensas sin estribillo cuyo *tempo* rítmico es de $\frac{3}{4}$ o $\frac{4}{4}$, se desarrollan historias que poco tienen que ver

⁶ La adjetivación “música texana” lleva una doble función: la identitaria y la mercadotécnica; esto para diferenciarse de otros géneros musicales que están dentro del fenómeno cultural masificado que se conoce como Música Norteña (Para más información de estas diferencias y caracterizaciones véase: Jas Reuter, 1994: 182-187).

con asesinatos o descripciones vivenciales de “héroes” que nadie conoce (como ocurre por ejemplo con los llamados narco-corridos). Tienen que ver más — como en el caso de “Las pochadas de California” — con descripciones ciudadanas de costumbres, amoríos y vivencias en general de mexico-norteamericanos residentes en los estados fronterizos. Se nos presentan también a veces a ritmo de cumbia y hay, en su contenido, una relajación del discurso social y/o desenlace trágico de las historias para dar lugar a versiones humorísticas y sentimentales de los personajes en cuestión.

Como podemos apreciar en las estrofas de “Las pochadas de California” que citamos con anterioridad, en un orden lingüístico, los pochismos (“A las pochadas de California no les *like* —*laik*— la tortilla”; “A la mesa les arriman puro *bread* —*bre*— con mantequilla”) y el *spanglish* (“Cuando le traté de amores, ella me contestó *oh yes honey*”), representan la expresividad de los migrantes mexicanos en su *hábitat*, que es la frontera norte en contacto directo con el idioma inglés. Esta fusión sonora entre ambas lenguas es la peculiaridad estilístico-discursiva de la canción que, a la vez, define su cultura. Es la proyección más peculiar del lenguaje, que identifica tanto a los cantores como al espacio social al que pertenecen y aluden.

Siguiendo a Bajtín⁷ y en un orden dialectal — que también es dialógico — el caso peculiar de “Las pochadas de California” es, desde su puesta discursiva, un acto de dialogismo en, al menos, tres dimensiones: la del escritor — que en este caso no conocemos —; la del destinatario, que viene a ser el público que disfruta de este tipo de música; y la del contexto cultural, puesto que el público que gusta de este tipo de música es preferentemente texano. La dialogicidad se da de manera centrífuga dentro y fuera del texto, ya que el narrador personaje además de describir su entorno, proyecta él mismo un idiolecto particular que recrea un hipotético estatuto de clase. Lo que se intertextualiza es la oralidad colectiva de determinados grupos de individuos.

⁷ A decir de Beristáin (1997: 296), es Mijail Bajtín quien describe las jergas en relación con la geografía de los hablantes. La estamentación social y el oficio. Es él quien llama “dialectos” o “lenguajes sociales” a estos sociolectos e idiolectos de una comunidad específica y que representan quizá el más importante fenómeno social comunicativo, tanto para la vida diaria de los habitantes del estado de Texas, como para la propia literatura que de ahí emerge. Retomamos esa propuesta de Bajtín (citado por Navarro, 1997:2).

El empleo del español que se usa en Texas se manifiesta de manera bastante evidente en el siguiente fragmento de “Las pochadas de California”:

...donde no se habla español **nomás la americanada**.

Me enamoré de una **pocha pa'** que me enseñara inglés cuando le traté de amores ella me contestó: **oh yes honey**.

La otra noche la invité a pasear en mi carrito ella me dijo que sí, quiero un vestido bonito.

A las pochadas de California no les **like it** la tortilla a la mesa **les arriman puro bread** con mantequilla.

Mientras que las líneas temáticas que arrojan símbolos culturales en “El retorno de los Chántaros” ocurren de manera casi atropellada por la inserción del rap sobre el ritmo de cumbia para crear un efecto vivencial a su retorno, en “Las pochadas de California” hay — por influencia del sonetillo sobre el corrido — una tendencia a homologar la métrica de dicción y, en ocasiones, a buscar la rima consonante:

A las pochadas de California no les *like* la tortilla.
A la mesa les arriman puro *bread* con mantequilla.

Aunque ambos estilos discursivos son de índole descriptiva y tono poco intimista, el Gran Silencio arroja las líneas isotópicas como imágenes representativas de lo regiomontano, por influencia de los medios masivos de comunicación; mientras en “Las pochadas de California”, si existe una preocupación por narrar — con principio, nudo y fin, aunque sea brevemente — la historia del viajero que se va a California a ver a su amada:

Ya me voy para California o al estado de Nevada
donde no se habla español, nomás la americanada.
Me enamoré de una pocha pa que me enseñara inglés
cuando le traté de amores ella me contestó: *Oh yes Honey*.

(Principio)

La otra noche la invité a pasear en mi carrito
ella me dijo que sí, quiero un vestido bonito.

A las pochadas de California no les *like* la tortilla
a la mesa les arriman puro *bread* con mantequilla.

(Medio o nudo)

Sale el marido a pasear a la plaza o algún bar
luego llega la pochita y de un botín lo va a sacar.
Qué bonito es California y se goza de placeres
Lo que no me gusta a mi es que allá mandan las mujeres.

A manera de discurso implícito, las formaciones imaginarias (Pechaux, 1978: 44-50; Ducrot, cit. en Beristáin, 1996: 26-27) que participan en la experiencia narrativa en “Las pochadas de California”, tienen más que ver — a diferencia de las descripciones de costumbres y cultura que arroja el Gran Silencio por influencia mediática — con enunciaciones afectadas por cuestiones genéricas de los sexos que connotan a las mujeres de California como interesadas y manipuladoras:

La otra noche la invité a pasear en mi carrito
ella me dijo que sí, quiero un vestido bonito.

...Qué bonito es California y se goza de placeres
Lo que no me gusta a mi es que allá mandan las mujeres.

Y al hombre como proclive a la bebida:

Sale el marido a pasear a la plaza o algún bar
Luego llega la pochita y de un botín lo va a sacar

Las líneas isotópicas de “Las pochadas de California” manejan de manera un tanto más implícita que como lo hace El Gran Silencio, cuestiones que tienen que ver con género, gastronomía y costumbres de cortejo⁸.

Ahora a bien, las estructuras de contenido simbólico de acuerdo con B.Thompson (1998) — es decir la memoria de cultura y el contenido temático de la canción — sobre las que se sustenta “Las pochadas de California”, resultan, tanto musical como isotópicamente, una mezcla menos heterogénea que las de

⁸ El cortejo no es un tema que se aborda en la canción de El Gran Silencio.

“El retorno de los Chúntaros”. Pero estamos de acuerdo con Thompson, quien va más allá de la revisión del contenido memorial e implícito en el discurso del texto, cuando afirma que estas estructuras simbólicas, que regulan consciente o inconscientemente el discurso de los hablantes, están insertas e influenciadas por los *mass media* (:184-185), cuestión que también pudimos atestiguar con más claridad en el estudio de la canción de El Gran Silencio.

Si bien la memoria del corrido y la descripción anecdótica acerca de ciertos roles imaginarios de cortejo funcionan como estructuras reguladoras del propio discurso sógnico-cultural, en “Las pochas...”, no ocurre la posibilidad de que sean los medios masivos de comunicación — o bien, los programas televisivos y otras canciones — los que constriñan el discurso implícito que da identidad a los hablantes, como sí sucede en el caso de la canción de El Gran Silencio que analizamos.

La canción del grupo Tayer está inmersa en relaciones de poder y de conflicto (de acuerdo con Thompson :201) por la anécdota respecto a los roles sexuales que cuenta, mas no por sus condiciones de circulación y recepción, es decir, no de la misma manera que la del Gran Silencio (donde se persigue el propósito de aprovechar los mercados masivos). La razón es que la casa difusora de esta agrupación es independiente y se mueve más en las elites culturales y bohemias; aunque cierto es que la alusividad que proyecta el mensaje total lleva un destinatario ideal: los habitantes México-norteamericanos de la frontera norte. .El Grupo Tayer surge en medio de la nebulosa cultural de la década de los 90 como otra opción. Su público compuesto lo mismo por ancianos y rockeros, campesinos y clase medieros románticos, ignora que para definir a Tayer fue necesario que también eligieran. Eligieron como forma de expresión la canción nortense de tradición oral. Eligieron un membrete, un lema de batalla al que designaron *el viejo canto norestense*. Eligieron una imagen distintiva que es al menos distinta: la de la cotidianidad total. Eligieron que hacer, la recopilación (*pepena* en palabras de ellos) de las viejas canciones que aún se conservan vivas en la memoria popular para luego difundirlas en programas

artísticos que presentan en conciertos con sabor a reunión bohemia familiar (El viejo canto norestense incluye canciones antiguas de los estados de Nuevo León y Tamaulipas que en algunos casos contienen reminiscencias de la época de la colonia y otras del siglo XIX.)”⁹.

Pero el hecho de que el impacto mediático del grupo Tayer sea menor que el de El Gran Silencio no hace diferentes a las canciones analizadas en cuanto al formato de estructuración y difusión de las formas simbólicas; es decir, que coincidimos con Thompson(201) en la idea de que los contenidos de cultura sólo cambian sus modos de difusión y que, por tanto, la edición de un *CD* — sea en disquera independiente o no — lleva, como lo especificamos anteriormente, un mercado implícito que también constituye su identidad al proyectar, desde el contenido de su discurso, costumbres y prácticas de un grupo social específico.

Aunque el tema amoroso no sea el *leit motive* en la canción de El Gran Silencio, y los géneros musicales que abordan sean distintos, otro punto de coincidencia entre “El retorno de los Chúntaros” y “Las pochás de California “ es que, también en la segunda, la memoria musical implícita del corrido en el estilo texano y la alusividad de su contenido — entiéndase, además de la descripción de costumbres, la intertextualidad sociolectal y las formaciones imaginarias respecto a los roles genéricos— le dan a la canción del grupo Tayer lo que Thompson denomina “el carácter convencional como producto estructurado de cultura”(1998: 208). Este carácter, aun con la incorporación de jergas y el rescate de dialectos sociales de grupos marginados, en “Las pochás de California” no lleva de manera explícita un discurso periférico en su contenido.

⁹ Información obtenida el 12 de Septiembre de 2008 del sitio: “Publicaciones Discográficas de la DGCP, Grupo Tayer: <http://www.conaculta.gob.mx>”.

Breve confrontación de horizontes a manera de conclusión

Pudimos constatar como, en el caso de ambas canciones, el uso del lenguaje oral es materia viva que logra trasgredir la norma en el sentido pragmático de la lengua y que — al retomar la concepción simbólica de la cultura — se adapta a nuestra idea inicial de literatura para la interpretación de la canción como un hecho social y con rasgos genéricos peculiares.

Aunque los estilos de dicción son muy distintos y la memoria musical de ambas también lo es, dimos cuenta, por el tono descriptivo de los dos textos, de cómo las canciones representan géneros híbridos de la literatura y se sitúan en un punto intermedio entre la narración épica y su función lingüístico-referencial, dada su cualidad para relatar anécdotas propias y describir — mediante yos narrativos, por oposición a líricos — sus contextos sociales: dar sentido a cada canción como discurso total.

En el caso de *El Gran Silencio*, las imágenes que, a estructura y ritmo de redova, cumbia y rap, cantan la llegada de los Chúntaros a Monterrey, y, en el caso de *El grupo Tayer*, la travesía del amante que va en busca de su novia a California, cantada en primera persona y con sustento en el corrido. Asimismo, el análisis nos ha permitido evidenciar la relación entre el corrido y la música texana, así como la tendencia a relatar y extender un tema dentro de la canción, cuestión que, a diferencia de las estructuras o líneas temáticas en la canción de *El Gran Silencio*, hermana a “*Las pochas...*”, en un orden genérico-literario, a los relatos épico-referenciales más propios del corrido, ya que se trata de una hazaña (acto épico) que realiza un personaje, quien, a su vez describe en la voz cantante, todo un contexto que arroja costumbres simbólicas de cultural.

A modo de intertexto — y de estructura socializada — esto sucede en ambas, también, en cuanto a la musicalización: La memoria rítmica y melódica que rescata y a la vez sustenta la canción de *El Gran Silencio*, se hibridiza entre la cumbia colombiana, la redova y el *hip-hop*, quizá, este último, el ritmo más popular en años recientes por influencia de los Estados Unidos; mientras que la

canción del Grupo Tayer, tiene su base en la forma versal del corrido para interpretar la música texana.

Todos estos ritmos y estilos musicales, entre otros que también son de dicción, constituyen artísticamente la comunidad hispanoparlante que habita y canta hacia ambos lados del Río Bravo: frontera geográfica que al mismo tiempo se difumina y brinda, como lo pudimos revisar, rasgos peculiares de identidad a través de la sola instrumentación de las canciones.

Estos géneros musicales (el corrido, la música texana, la redova, la cumbia colombiana y el rap), se ejecutan por numerosos grupos, pero la singularidad identitaria, al menos en los casos particulares de estas dos canciones y grupos que seleccionamos, la brinda el sentido de lo dicho en cada canción, cuyo contenido concreta nuestra aserción de entenderles como discurso.

Aunque partimos del orden lingüístico — es decir de la lengua en su uso situacional — para aspirar a una significación más completa de los textos, además de precisar rasgos de identidad a través de su música y de la propia construcción de sus mensajes en un orden genérico-discursivo, damos cuenta de otras “estructuras de significación socialmente establecidas” (Thompson, 1998: 184-185) que nos son dadas en el discurso explícito: en el caso de los textos analizados que corresponden a El Gran Silencio, sus líneas isotópicas o de significación resultaron ser producto de los intereses expresos de los medios masivos de comunicación y, en el caso del Grupo Tayer, las formaciones imaginarias se constituyeron a partir de los roles sexuales presentes en el discurso.

Siguiendo a Lotman (1996: 21-25), podemos plantear que ambas canciones se sitúan en el discurso central, ya que la finalidad es el divertimento. Sin embargo conviene aquí puntualizar que, en ambas es engañosa la polarización entre lo que suponemos es el discurso central o amoroso y el social o periférico, ya que implícitamente si procuran un rescate de “la cultura de los marginados” (Mattelart, 2005: 155) mediante el uso de la intertextualización sociolectal del *spanglish* (en “Las pochas de California”) y la instrumentación e

inserción de ritmos periféricos como el ska, o la cumbia colombiana (El Gran Silencio). Hacia el interior de las canciones, las fronteras entre el discurso nucleico y el periférico se vuelven ambiguas, dinámicas.

No obstante su carácter simbólico como objetos de cultura, no sólo dependen de sus estructuras alusivas ni del sentido explícito e implícito en el contenido de su discurso, sino de su *status* como objetos de consumo que entra en relaciones de poder y de conflicto. Ambos textos forman parte de antologías dispuestas para el mercado de consumo de masas que, al mismo tiempo, subyace de manera implícita en el mensaje de las canciones. En “El retorno de los Chúntaros”, la identidad se refuerza mediante la simbolización de lo que se cree comúnmente nuevoleonés y que evocan los *mass media*: “...el aire huele a carne asada”, “ponte a Celso Piña...a los Cadetes de Linares....”, “la cumbia, la polka...” etc. En el caso de “Las pochás de California”, la identidad y la alusividad hacia un público determinado de la sociedad, se presenta desde el título: nominación mediática del género musical que se ejecuta (“música texana”), el relato de costumbres de cortejo y el uso del *spanglish*. Así es que obtenemos una relación identitaria directa de acuerdo a un mercado de consumo.

Ambas canciones pueden entenderse como formatos estructurados que utilizan a, y son utilizados por los medios de comunicación para transmitir su contenido. En un orden macrotextual, se constituyen como un conjunto de textos porque se construyen de elementos isotópicos que conforman su propia narrativa; misma que se vuelve discurso al aludir a contextos sociales específicos, a los cuales pertenecen sus receptores. Todos los componentes de estructura y contenido se vuelven alusivos y les dan identidad; mientras que las constituyen al mismo tiempo como producto vendible para cierto espacio social o mercado potencial de consumo.

Aunque “Las pochás de California” y la canción de El Gran Silencio son diferentes en un orden temático (la primera manifiesta discurso de identidad sin contenido amoroso y la segunda si) ambas incluyen isotopías que se relacionan con costumbres, idiosincracia, creencias y gastronomía; sólo que la primera de la cultura regiomontana y la segunda de la texana, como iremos contrastando a

continuación. Es su peculiar frontera cultural lo que les da a ambas canciones su expresión verbal asimétrica: más que la pronunciación correcta y las formas versales precisas, el estilo discursivo es narrativo; procuran describir la llegada de los Chúntaros (El Gran Silencio) y la partida de un narrador-personaje hipotético a California o el estado de Nevada (Grupo Talyer).

Si bien desde su código musical incorporan géneros que nacen genuinamente de las calles (en el caso de El Gran Silencio); o que permanecen arraigados en la música popular periférica (como sucede con los corridos, memoria cultural que retoma el grupo Talyer); y su código lingüístico alude a determinados grupos sociales, en el sentido de sus discursos no se encontraron indicios de significación que puedan ejercer algún tipo de crítica social. La enunciación tanto de “El retorno de los chúntaros” como la de “Las pochas de California”, más que expresar un sentir individual, llevan como objetivo implícito describir el entorno social específico desde el cual se emiten. Sus discursos, plurisignificativos, enaltecen a los grupos de ciudadanos de clase media baja, dada su alusión a ciertas colonias específicas de la ciudad de Monterrey (como ocurre en la canción de El Gran Silencio), y la intertextualización sociolectal del *spanGLISH* (que puede encontrarse en la canción interpretada por El grupo Talyer); es decir, manifiestan ideología, mas no así crítica social: pretenden brevemente “un rescate de la cultura de los dominados” (Mattelart, 2004: 155); pero aún, de acuerdo a estos hallazgos, podemos concluir que los contenidos de sus mensajes soportan el discurso que hemos llamado nucléico o central al ponderar primordialmente el divertimento y la hibridez a través del contenido de su discurso musical, que resulta ser la estructura — o código — dominante.

Si bien hemos precisado algunos de los rasgos lingüísticos sociolectales que más dan identidad tanto a ambos grupos musicales como al entorno social del cual emergen; la plusignificación isotópica — de donde se desprende la caracterización simbólica de acuerdo con Geertz(10) de la cultura texana y la regiomontana, — se manifiesta diferente en ambas enunciaciones discursivas, ya que depende del estilo de dicción que le es propio a cada canción.

En cuanto a los “lenguajes sociales” o jergas, en las canciones analizadas se manifiestan rasgos del español nuevoleonés de clase media-baja (en “El retorno de los Chúntaros”) y del mexicano de clase media baja y el mexicano-norteamericano del mismo estatus social en los estados fronterizos que colindan entre Estados Unidos y México (en “Las pochas de California”).

Bibliografía

- B. Thompson, John(1998). *Ideología y cultura modernas*. Traducción de Gilda Fantinati Caviedes. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Beristáin, Helena(1996). *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México: UNAM
- _____ (1997). *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa.
- Eco, Umberto(2005). *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra Cantarel. México: Editorial Lúmpen.
- Geertz, Clifford(1973). *La interpretación de las culturas*. Traducción de Alberto L. Brixio. España: Gedisa.
- Escamilla, Julio; Escorcía Morales, Efraín; Henry Vega, Grandfield(2005). *La Canción Vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Lotman, Iuri(1982). *La estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. España: Itsmo.
- _____ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Mattelart, Armand y Neveu, Erick(2004). *Introducción a los estudios culturales*. México: Paidós.
- Navarro, Desiderio(1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- Navarro Tomás, Tomás(1965). *El arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- Nebot Francisco, Abad (1981). *Géneros Literarios*. Barcelona: Salvat.
- Pecheux, Michel(1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Versión española de Manuel Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos.
- Reuter, Jas(1994). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Ed.
- Ullmann, Stephen(1979). *Significado y Estilo*. Madrid: Aguilar.

Musicografía.

- El Gran Silencio(2000). *Chúntaros Radio Poder*, Monterrey Nuevo León, México: Virgin-tómbola.
- Tayer fonogramas (1997). *Rio Grande, Río Bravo*. Agave Music.
- Fuentes electrónicas.

<http://www.conaculta.gob.mx>

Anexo.

“El retorno de los chúntaros”

(El Gran Silencio).

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan ya...

A lo lejos ya se escucha

para oreja y ponte trucha.

Acordiones y tambores,

ya se acercan los olores y sabores

de la cumbia y la polka.

Como locas las hamacas

con el viento se menean,

las morritas colorean

sus boquitas de colores

pa´ besar a sus amores

que retornan.

Las comadres en la calle

sacan ya las mecedoras

y se hacen acreedoras

del chisme de la vecina

y en la cuadra se avecina

el retorno ya esperado

de los que estaban ausentes

y de nuevo están presentes.

Prende la vela... (Esribillo).

Más fuerte y reforzado
el Gran Silencio ha llegado,
acelerado y desbordado
aplastando al que se crezca
van gritando ¡pura yesca!

Como rama de mezquite
o palo seco del ocote
encendiendo la avenida
con su ritmo bien padrote
y de su barrio: La Artillero
y también de la Unidad Modelo,
y de cedros, Valle Verde.

El Gran Silencio está consciente
Donde nacen las canciones
que se canta en los camiones
y se llevan a pasear por todo México
y lo mágico de su estado
y he estado diciendo y cantando
en el escenario cual canario
las avenidas de la raza chichimeca
porque acá todos somos del norte
y gritamos ¡Pura yesca!
Ya están aquí de nuevo los chúntaros del barrio.
El Gran Silencio de nuevo ha regresado.
Uy qué gusto me da
estar de nuevo con la raza de verdad.
Uy qué gusto me da
estar de nuevo con la raza de verdad.

Saca la graba y empieza el mitote,
vamos a alegrarnos todos bien padrote.
El aire huele a carne asada,
Se armó ahora la fiesta bien pesada.
Ponte a Celso Piña o a La Tropa Colombiana,
a Los Cadetes de Linares o a los Beatles.

Vamos por la raza de La Granja
O de la Indepe, para estar ahora bien felices,
pues hemos regresado con la raza y a mi casa:
al Nuevo Reino de León,
Monterrey de mis sueños
y de mi corazón.

Prende la vela... (estribillo).

“Las Pochas de California”
(Grupo Tayer)

Ya me voy para California o al estado de Nevada
donde no se habla español, nomás la americanada.
Me enamoré de una pocha pa que me enseñara inglés
cuando le traté de amores ella me contestó: *Oh yes Honey.*

La otra noche la invité a pasear en mi carrito
ella me dijo que sí, quiero un vestido bonito.
A las Pochas de California no les *like* la tortilla
a la mesa les arriman puro *bread* con mantequilla.

Sale el marido a pasear a la plaza o algún bar

luego llega la pochita y de un botín lo va a sacar.

Qué bonito es California y se goza de placeres

Lo que no me gusta a mi es que allá mandan las mujeres.