

La mujer dentro del discurso machista de la música regional: Una nueva forma de
aceptación y los logros que han impuesto dentro de la cultura hegemónica

by

Martín Córdova

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Masters of Arts

Approved April 2015 by the
Graduate Supervisory Committee:

Manuel de Jesús Hernández-G., Chair
David William Foster
Carlos Javier García-Fernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2015

ABSTRACT

The popularity that regional Mexican music has achieved in the last years is impressive. The population increase of Mexican nationals in the United States and the availability to share information via web has increased the popularity of the musical genre, specially the subgenres of *música norteña* and *banda*. Regardless of the low economic class that is associated with the subgenres of *música norteña* and *banda*, nowadays they are a fundamental asset in the music industry, impart to the high volume of sales and popularity. However, even with a high index of popularity at a multinational level, the world of *música grupera*, how is categorized for subgenres of *banda*, *música norteña*, *conjunto* and *duranguense*, there is a low number of feminine artist that participate. The participation of women in the gupera world is very scarce, due to the patriarchal hegemony and machismo that spreads through the subgenres. Because of the low participation of women in the subgenres, they get classified the passive voice. The absence of a strong female representation has caused the expansion of a machista message though the songs implemented in the regional Mexican music. This phenomenon can be clearly appreciated in the songs “El carrito” (n.d.). “Disfruté engañarte” (2013), “La fory fay” (2013) and “Soy un desmadre” (2014). Using the ideology of power of Michel Foucault and complemented with the feminism of Hélène Cixious, the analysis and identification of the marginalized women in this examples can be reached. However, even though there are a low number of feminine artists that participate in the subgenres of *música norteña* and *banda*, their success has achieved the distortion of the hegemonic barrier imposed on society. Artist like Jenni Rivera and Los Horóscopos de Durango are

some of the few artist that have distorted this socio and cultural hegemony that preexist in regional Mexican music. With the success of their songs, they have created a space of feminine expression against the machista message that marginalizes women, and opens new doors of opportunities for others. All this efforts have the intent to create equality of power in the sphere of regional Mexican music.

ABSTRACTO

La popularidad que la música regional mexicana ha logrado en los últimos años es admirable. El alto índice de connacionales mexicanos en los Estados Unidos y la facilidad de transmitir información a través de la Internet, ha logrado incrementar la popularidad de la música regional mexicana, en especial los subgéneros de *banda* y *música norteña*. Pese a que los subgéneros musicales de banda y música norteña, son percibidos como pertenecientes a un nivel social de clase baja, hoy en día son una fuente fundamental en el mercado musical, debido a su alto índice de popularidad y venta de discos. Sin embargo, aun con un alto índice de popularidad a nivel multinacional, el mundo de la *música grupera*, como se le cataloga a los subgéneros de banda, música norteña, conjunto y duranguense, contiene un bajo número de cantantes féminas. La participación de la mujer en el ambiente de la música grupera es muy escasa debido a la hegemonía patriarcal y machista que se propaga dentro de los subgéneros. A causa de la poca participación de la mujer dentro de la música regional, se le cataloga como la voz pasiva. La ausencia de una sólida presencia femenina ha causado la propagación de un mensaje machista a través de las canciones interpretadas en el ámbito regional mexicano. Este fenómeno se puede apreciar levemente en las canciones “El carrito” (s.f.). “Disfruté engañarte” (2013), “La fory fay” (2013) y “Soy un desmadre” (2014). Se utiliza la ideología de poder de Michel Foucault y complementada con el feminismo de Hélène Cixious, se aísla e identifica la marginación de la mujer dentro de estos respetivos temas musicales. Sin embargo, la poca cantidad de artistas que han logrado triunfar en el ámbito de la música grupera, ha logrado distorsionar la barrera hegemónica impuesta ante la

sociedad. Artistas como Jenni Rivera y Los Horóscopos de Durango, son algunas de las artistas que demuestran la distorsión del machismo y la estructura hegemónica que preexiste en la música regional mexicana. Por medio de sus temas dichas artistas crean un espacio de expresión en contra de la represión que las margina a ser la imagen subalterna y a la vez abren las puertas para que otras artistas puedan tener mejores oportunidades y participen con la finalidad de nivelar el poder que existe dentro de la música regional mexicana.

DEDICACIÓN

Dedico este proyecto a mis amigos, hermanos, familia que siempre me han apoyado en las buenas y las malas; en especial, lo dedico a mi madre por todos sus sacrificios y su apoyo incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco de corazón al jefe de mi comité el profesor Dr. Manuel de Jesús Hernández-G. por su orientación, estímulo, y apoyo académico. Les doy igualmente las gracias al Dr. David William Foster y al Dr. Carlos Javier García-Fernández por el apoyo académico.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
1 INTRODUCCIÓN	1
Posibles desafíos y novedad de la investigación.....	2
Contexto histórico.....	3
División en capítulos.....	6
2 UN MUNDO HEGEMÓNICO: EL ESTABLECIMIENTO DE LA HEGEMONÍA Patriarcal dentro de la música	11
3 LA GLORIFICACIÓN DEL MACHO MEXICANO: LA SUBALTERNIDAD Femenina dentro de la música de banda y la música norteña.....	28
4 EL DISTORSIONAMIENTO DEL SISTEMA HEGEMÓNICO: LA MUJER Fuerte e independiente dentro de los subgéneros de banda y norteño.....	45
5 CONCLUSIÓN.....	68
OBRAS CITADAS.....	71

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

En el siguiente estudio se identifica y analiza la estructura social del patriarcado dentro de la música regional mexicana, inclusive en su interpretación mexicanoamericana. Recurro a la teoría de poder de Michel Foucault así como a conceptos de otros críticos para aislar e identificar la fuente de autoridad en el espacio de la música regional mexicana. Este estudio se enfoca en el análisis y la interpretación de la imagen general de la mujer y de la artista dentro de la música regional mexicana, el impacto sociocultural dentro de la cultura mexicana y mexicanoamericana, y los cambios que han animado la participación de la mujer dentro de dicho ámbito hegemónico.

Como temas de referencia, se utilizan distintos recursos, tales como, los reportajes de los medios, autobiografías, canciones, entrevistas y antologías, que contribuyen a la documentación de este estudio. Los subgéneros de banda, los corridos y la música norteña, todo mejor conocido como la música regional mexicana, han sido documentados desde sus humildes orígenes como subgéneros musicales pertenecientes a un nivel social de clase baja. Sin embargo, durante las últimas décadas varios grandes éxitos y reconocimientos a nivel mundial para sus practicantes, en parte de los y las artistas de este tipo de música han logrado convertir a este género musical en la principal fuente de ingresos en los Estados Unidos. En parte esto se debe al estímulo y el crecimiento de la población migrante mexicana en los Estados Unidos, en particular del sudoeste y el noroeste; se desataron el crecimiento y la popularidad de la banda sinaloense como se ve en la actualidad. Es decir, la música grupera, con sus distintivos y

peculiares ritmos pertenecientes a la cultura mexicana y mexicoamericana, ha incrementado su popularidad y expandido su audiencia a otros países alrededor del mundo, tanto en Latinoamérica como la Unión Europea, e inclusive Asia. Las nuevas generaciones de mexicanos y mexicoamericanos continúan manteniendo el legado de la música regional mexicana. Sin embargo, son pocas las artistas féminas que pueden llegar a la cima del éxito internacional en un ambiente predeterminado en su mayoría por los artistas masculinos. La cantidad de mujeres que logran que su música pueda trascender las barreras geográficas, sociales y culturales, es muy escasa. Únicamente, unas cuantas artistas han logrado alcanzar la fama y catalogarse como estrellas de la música regional mexicana a través de sus canciones de amor, desamor y hecho social. Debido a la poca presencia de autoridad como figura artística, las mujeres se ven catalogadas como la voz pasiva. Pese a ser muy escasa la cantidad de mujeres cantantes en la música regional mexicana, sus logros e influencias han abierto las puertas para la aceptación de la mujer dentro de un género musical marcadamente machista hasta la fecha que limita los avances de la mujer.

Posibles desafíos y novedad de la investigación

Entre los varios desafíos, se encuentra la cantidad limitada de estudios académicos sobre la música regional mexicana; en parte, esto se debe a sus humildes orígenes. En su mayoría, las fuentes utilizadas para este estudio son entrevistas, biografías, autobiografías y análisis de canciones. Otro desafío es la poca historia que se ha logrado archivar sobre la música regional mexicana, aunque recientemente se comenzó a volver más popular. La originalidad de esta investigación se basa en

distanciarse de las tendencias de previos análisis sobre la música regional mexicana los cuales analizan los orígenes o impactos sociales de los corridos y los narcocorridos. Este estudio se enfoca en identificar las distintas maneras vía las cuales las mujeres son aisladas y designadas como voces pasivas en el género musical desde sus inicios hasta la actualidad. Se identifican asimismo las maneras vía las cuales se siguen abriendo camino hacia el estrellato y la igualdad; lógicamente, las artistas lo hacen con el fin de lograr una distorsión del patriarcado que domina en dicho género musical.

Contexto histórico

La música regional mexicana también conocida como *música grupera* es un género que consiste de una variedad de sub-géneros musicales. Se constituye mayoritariamente de ciertos subgéneros como la *banda sinaloense*, la música *norteña*, y la música de *conjunto*. En esta música se pueden encontrar famosas agrupaciones y cantantes como El Recodo, La Arrolladora Banda El Limón, Los Tigres Del Norte, Los Invasores de Nuevo León, Gerardo Ortiz, y Montéz de Durango. Como tradición, la banda sinaloense se originó a mediados del siglo XIX en el estado de Sinaloa localizado en el noroeste de México. Su origen, sin embargo, es un poco cuestionable debido a la poca recolección de datos sobre dicha época y el nivel social en el cual se formó.

Se estimula que la banda sinaloense se deriva de la presencia de las bandas militares que no se restringían a tocar únicamente para su respectivo batallón, sino también para distintos eventos sociales fuera del ambiente militar. Sin embargo, Helena Simonett en su libro *Banda: Mexican Musical Life Across Borders* (2001) argumenta que no fue hasta después de la Revolución Mexicana que las características de la auténtica

banda sinaloense empezaron a tomar forma y estándar. No obstante, el nuevo y distinguible ritmo y estilo no significó la fosilización de la banda tradicional. Debido a que el género de la banda sinaloense no ha sido declarado oficialmente como mexicano, no está atado a una sola guía musical o a un distintivo ritmo; eso permite, de forma creativa y hábil, acomodar otros ritmos que permiten la evolución de la banda. Simonett establece que ésta ha sido la manera que el género banda ha logrado permanecer relevante y popular con las masas: adopta las modas musicales del momento preferidas por el público. Por eso, la música de banda no ha sido como la que se conoce hoy en día. Debido a la petición del público alrededor de los años setenta, se comenzaron a agregar letra y vocalistas a las canciones, una práctica que hoy en día ya es un requisito para las bandas comerciales. La popularidad de las bandas y el mercado al cual pertenecen, en donde las ganancias se establecen en los millones, eran considerados vulgares y de clase baja por la sociedad establecida en el centro y el sur de México.

El nacimiento de la banda sinaloense ocurre mano a mano con la música nortea. Particularmente nombrada de dicha manera por su origen en los estados del norte de México, la música nortea se originó en los estados de Monterrey y Tamaulipas. Sin embargo, Monterrey ha logrado establecerse como la cuna de dicha música que ya tenía una influencia establecida dentro de la producción musical y debido al número de inmigrantes europeos en su población urbana. Así se da el origen social a la música nortea.

El primer paso en la creación de la música nortea fue el constante flujo de inmigrantes europeos, en su mayoría alemanes, checos y polacos, cuyos miembros venían

a trabajar en la construcción de las vías ferroviarias hacia los Estados Unidos. A nivel fónico la música nortea se produce con el acordeón, el bajo sexto, la tarola y la guitarra. Su respectiva similitud con la polka, el estilo ranchero y la balada, marca el contexto musical bajo el cual surgió el subgénero de música nortea. Debido a que es el estado en donde se forman la mayoría de los grupos y las trayectorias de los cantantes nortea, Monterrey dicta en general las nuevas tendencias.

Otro subgénero de música muy parecido que inclusivamente se le puede considerar un hermano gemelo de la música nortea, es la música de conjunto. Siendo ambos subgéneros han sido influenciados por la cultura del norte de México. La similitud entre la música nortea y la música de conjunto es bien clara; de hecho para muchos es casi indistinguible. Los temas que ambos subgéneros musicales abarcan dentro de su historia individual son en su mayoría sociales: entre ellos, el romance, la migración, la discriminación social y racial, el tráfico ilegal de personas, el hecho histórico y otros temas populares relevantes a la moda popular. Gracias a la popularidad de sus temas, ambos subgéneros musicales han logrado colocarse en la cima de las listas más sonadas a los dos lados del Río Grande.

Como tradición, la música nortea y la de conjunto continúan cambiando debido a las condiciones económicas de su audiencia en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos. El constante flujo e incremento de la población migrante de origen mexicano dentro de los Estados Unidos, junto con el modo innovador de mezclar la música nortea con distintos géneros como la banda, la cumbia y la balada, han logrado llevar la música nortea a lo más alto en las tablas de popularidad. El impacto

socioeconómico ha resultado ser tan grande que se establecieron certámenes para reconocer el éxito de la música regional mexicana: los Premios Billboard a la Música Regional Mexicana y los Premios Furia Musical.

División de capítulos

El capítulo I establece y analiza la institución del patriarcado dentro de la música regional mexicana. Se da un contexto histórico y los problemas más recurrentes que han enfrentado y siguen confrontando las mujeres hoy en día. Uno de los problemas y quizás el problema más frecuente, al cual se enfrentan las mujeres desde los inicios de la música regional, es el machismo que se ha institucionalizado dentro del género musical. El machismo presente en la música regional se puede asociar a la imagen del charro y el vaquero. Como estereotipo, ambos se han fosilizado en la sociedad. Según Manuel y Cynthia Gonzales en su libro *En aquel entonces* (2000), el charro y el vaquero se han inculcado colectivamente dentro de la cultura tradicional machista de México (203). Sin embargo, ambos estereotipos se pueden mal interpretar dentro de la música. A pesar de que han sido cuidadosamente elegidos para simbolizar la historia, la cultura y la gloria de México, el aspecto negativo del vaquero y el charro es que, como símbolos, representan el arrogante machismo del hombre mexicano. Por otro lado, la imagen de ambos estereotipos, los cuales se asocian con la cultura de la música grupera, es una forma de retención y orgullo cultural para los mexicanos, especialmente los que se encuentran en el exterior.

El capítulo II teoriza la imagen fémina subalterna dentro de la música regional mexicana, especialmente en el ámbito grupero. Se utiliza la teoría de poder de Michael

Foucault y se complementa con conceptos críticos feministas de Hélène Cixious para poder así identificar y aislar las maneras en las cuales las mujeres son marginadas dentro del ámbito social en que se encuentra una sociedad patriarcal dominante. Se establecen las bases teóricas a seguir en los capítulos para así poder aislar e identificar las diferentes situaciones en las cuales las mujeres encuentran límites debido a su sexo, apariencia y nacionalidad.

El capítulo III examina cómo la música se utiliza como herramienta para mantener la hegemonía del patriarcado en la sociedad. La influencia de los temas musicales se utiliza como un medio de transmisión un mensaje hegemónico para las masas. En su mayoría, las canciones gruperas son romances; que expresan la atracción o el repudio por una mujer. Desafortunadamente, en un sin número de canciones se observa la imagen de la mujer como la traicionera mientras que la imagen del hombre es una víctima que termina ahogando su dolor en el fondo de una botella de alcohol. En su libro *Música Tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation* (1999), Manuel Peña discute la recurrente imagen de la mujer traicionera y aclara cómo la ideología patriarca se establece a través de un medio popular:

Thus, the theme of the treacherous woman in both folklore and canción may be conceived as a form of ideological displacement, in which resentment arising out of class oppression is repressed by the masking strategies of capitalist ideology, only to find an outlet in another sphere of social conflict—gender relations. A confrontation of the two types of conflict ensues, in which women, more accessible targets in both real and

symbolic terms than the dominant classes, emerge substitute “oppressors”.

(54)

Teniendo esto en mente, se debate cómo la imagen de la mujer es vista de una manera negativa cuando resiste y se opone a la hegemonía patriarcal. En múltiples temas musicales la imagen de la mujer persistente es menospreciada e insultada. En el caso de una imagen negativa de la mujer a través de un medio popular de comunicación, la divulgación abre las puertas a un consentimiento social que permite la susodicha ideología sobre la mujer. Es mediante este capítulo que se analizan dichos temas para enfocar en las distintas maneras en que, a través de la música, la imagen femenina se ve acosada. Manuel Gonzales considera que las canciones a través de su letra transmiten un mensaje de mexicanismo o, en otras palabras, nacionalismo (203). Por su parte, Foucault establece en su estudio cómo la divulgación de una idea hegemónica no constituye necesariamente en las distintas relaciones de poder, sino vía un discurso de producto y divulgado:

In a society such as ours, but basically in any society, there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. (*Power/Knowledge* 93)

El capítulo IV estudia el cambio de papeles de género y cómo la mujer sigue en una lucha constante para erradicar y mantener una igualdad en cuanto a la música regional. Utilizamos las historias e interpretaciones de algunos temas por distintas artistas

para poder avanzar dicha lucha. Entre las artistas se encuentran Jenni Rivera y las hermanas Vicky y Marisol Terrazas, pertenecientes estas últimas a la agrupación Los Horóscopos de Durango. Jenni Rivera ha sido la única artista que logró romper todos los esquemas machistas y moldear una nueva imagen de la mujer que se vive ahora dentro del género de la música regional mexicana. Su canción “Las Malandrinas” (2000) la llevó a romper el anonimato y la expuso a las masas. El tema moldea un nuevo esquema de comportamiento adecuado para la mujer ya que codifica la imagen de una mujer libre y con autoridad: toma cerveza, asiste a las fiestas y prefiere los corridos. La imagen de auto-superación fémina que Jenni modela a través de sus canciones, rompe la autoridad del hombre. Como lo diría Hélène Cixious, rechaza la pasividad y la servitud al patriarcado: “Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad... Querer: deseo, autoridad, nos planteamos esa cuestión, y nos conduce directamente... al padre” (Cixious 7). Por su parte, las hermanas Terrazas, vocalistas de Los Horóscopos de Durango, también lograron sus aportaciones en otra categoría musical. Originado en Chicago Illinois en 1975 por Armando Terrazas, el padre de las vocalistas, fue hasta el año 2000 que el grupo comenzó a llamar la atención de la audiencia nacional. El mérito se logró gracias a la audaz decisión del Sr. Terrazas en colocar a sus dos hijas como vocalistas del grupo, algo jamás antes visto en el género duranguense. Ese acto resulto favorable ya que la agrupación se colocó en las posiciones Número Uno en las tablas de popularidad. Vicky y Marisol Terrazas han cambiado el esquema de la música duranguense ya que utilizan la imagen de la mujer como artista principal, algo no muy común en un género dominado por los hombres. La presencia de las mujeres en la figura

de las hermanas Terrazas, como vocalistas principales, es algo que muchos comparan con lo que Jenni Rivera hizo por la banda sinaloense.

En el capítulo V se aportan conclusiones sobre los distintos temas que involucran el papel de la mujer dentro de la música regional mexicana: desde la perspectiva social hasta la imagen subalterna a la cual se enfrenta. Asimismo, se asesora el marco teórico empleado en este trabajo y se finaliza con una reflexión sobre la música regional mexicana y el futuro que le puede llegar a esperar.

CAPÍTULO II
UN MUNDO HEGEMÓNICO:
EL ESTABLECIMIENTO DE LA HEGEMONÍA PATRIARCAL
DENTRO DE LA MÚSICA

La continua batalla por el poder dentro de la sociedad ha sido y sigue siendo una constante hostilidad ya sea entre naciones, creencias o, inclusive, géneros. Éste es el caso que se puede observar dentro de la institución musical denominada la música regional mexicana. Internamente en este perímetro musical existe una constante batalla por el control y la retención de poder, ejercido en su mayoría por el género masculino. Pese a haber algunos casos en los cuales existe una pequeña participación femenina dentro de la música regional, por lo general es un ámbito en el cual los hombres toman el liderazgo en su totalidad. Con el fin de crear una conexión entre la existencia del patriarcado dentro de la música regional, se utilizan los análisis de Susan McClary y de Ellen Koskoff quienes analizan el impacto que tienen los géneros sobre la participación de la mujer en la música. Se hace esto con la intención de concretar la conexión que existe entre el poder y el impacto sociocultural que se ejerce en el ámbito musical. Se recurre a la teoría de poder de Michel Foucault y, más aparte, a la teoría feminista de Hélène Cixious; se acude a esta última con el fin de complementar la perspectiva de Foucault y poder así demostrar las diferentes instancias que existen y comprueban la existencia de la hegemonía patriarcal dentro de la música regional mexicana ya sean en el subgénero banda o música

norteña. En este capítulo se establecen los perímetros para poder aislar e identificar un constante conflicto entre los géneros.

En la cultura mexicana, especialmente en los estados del norte de México, la imagen del macho mexicano es una constante ideología arraigada en una imagen estereotipada que se propaga dentro de la sociedad. Se les inculca desde niños y niñas a los hombres y a las mujeres a seguir cierto sistema de comportamiento con base en sus géneros. A la mujer se le enseña a ser la ama de casa sumisa, la cual debe de estar atenta a las necesidades del hombre. Mientras tanto, al hombre se le establece y asimila el papel de proveedor y protector y, por ende, esto conlleva a la imagen de poder en el sistema patriarcal:

La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre.

Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad.

(Cixious, *La risa* 14)

Este sistema se ha inculcado en la sociedad mexicana desde la época de la conquista e, inclusive, se recalcó aún más durante la Revolución Mexicana (1910-1917) al principio del siglo XX. Debido al ya preestablecido ámbito de comportamiento dentro de la sociedad, se ha propagado un sistema de poder en el cual se favorece en todos los aspectos sociales al hombre. Dentro de la música regional mexicana, este sistema sigue las mismas guías de poder ya inculcadas en la sociedad, las cuales limitan gravemente la participación de la mujer.

El sistema preestablecido en el cual se le otorga el poder a la imagen masculina es un sistema de poder recurrente que no solamente se limita a la cultura mexicana, sino que se trata de un sistema de poder establecido a nivel internacional que existe y afecta a otras sociedades en todo el mundo. En su libro *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991), Susan McClary describe cómo a través de la historia existen instituciones que prohíben que la mujer ejercite alguna participación en el ámbito musical:

There have been many obstacles preventing women from participating fully (or, at some moments in history from participating at all) in musical productions. Most of these have been institutional: women have been denied the necessary training and professional connections, and they have been assumed to be incapable of sustained creative activity. (18)

McClary afirma la existencia de este concepto de supresión y, a la vez, un poder hegemónico el cual, a su manera, limita y, en ocasiones, prohíbe la participación de la mujer dentro de los parámetros musicales. Este mismo fenómeno se puede observar claramente dentro de la música regional mexicana. La autora documenta y arguye que, en su mayoría, las sociedades causan dichas limitaciones y que afecta la participación femenina es en parte debido a la hegemonía de poder tanto social como cultural que el hombre influye por medio de su control sobre las presentaciones musicales. Dentro de su libro *Women in Music and Cross Cultural Perspective* (1987) Ellen Koskoff indica lo siguiente: “In most societies, the public display of power and presentations of performances that exert social control are in the male domain” (226). Por ende, en el caso

del género de la música regional mexicana y del resto de géneros musicales alrededor del mundo, se puede relacionar que las prohibiciones de la participación de la mujer dentro de la música son por aquellas instituciones que en su mayoría son controladas por los hombres. Las instituciones que dictan dichas perturbaciones y son la pieza clave en cuanto a la participación de la mujer, presentan la determinante evidencia para comprobar la existencia de la hegemonía patriarcal en la música.

Para poder concretar la existencia de dicha hegemonía patriarcal dentro de la música, en particular la música regional mexicana, hay que definir los rasgos que caracterizan el estado hegemónico. Al detallar dicha definición de los rasgos, Ellen Koskoff identifica cuatro distintas categorías de presentaciones o interpretaciones musicales que marcan la inter-relación del poder y los géneros musicales (10):

- 1) presentaciones que confirman y mantienen el ya establecido orden social/sexual;
- 2) presentaciones que parecen mantener las normas establecidas en orden para proteger otros valores más relevantes;
- 3) presentaciones que protestan, pero sin embargo mantienen el orden (en ocasiones por medio de un comportamiento simbólico), y
- 4) presentaciones que desafíen y amenacen el orden establecido. (10)

Cada presentación o interpretación que se realiza, ya sea llevada a cabo por ambos géneros y que recaer dentro de estas cuatro categorías, causa un conflicto de poder entre los géneros. El hombre y la mujer, dentro de los temas que se analizan en este trabajo para comprobar la hegemonía patriarcal adentro de los subgéneros de banda y música

norteña, se observa con claridad que cada género puede ser identificado por una de las cuatro categorías. Algo clave que también menciona Kosfkoff, son las bases fijas que definen las estructuras de poder dentro de las distintas culturas. Ella recalca cómo la música es una herramienta de perspectiva con la cual se puede observar las intenciones de la gente en cuanto a sus entornos y sus respectivos espacios hegemónicos:

Within each culturally defined power base we can look for intimidation, public shaming, role inversion, secrecy, separatism, action by positive example, open deliberation, consensus, and attitudes toward change as indices of how social negotiation and decision making are instrumented. Musical performance affords us a point of entry for understanding how people achieve what they want within their own environment, how they act out their assumptions about each other, and how they challenge authority. (225)

Ya establecida la conexión entre el patriarcado y la música, ahora es fundamental establecer las bases de poder, teniendo como el fin identificar los actos patriarcales que dictan la hegemonía. El francés Michel Foucault critica y elabora en sus distintos trabajos teóricos sobre los mecanismos de poder que existen en nuestra sociedad. El teórico relata en sus trabajos el desarrollo del concepto de poder y analiza la relación de poder que existe en nuestra sociedad y que, como resultado, llevó a un nuevo mecanismo de subordinación y disciplina. A consecuencia de este concepto le permitió al hombre, como género, el cargo sobre los cuerpos de individuos, en ciertos casos la mujer.

Con el fin de analizar y crear un mejor entendimiento de las perspectivas de Foucault, se dividen en cuatro secciones los diferentes temas de los que habla en sus trabajos: la definición de poder, las relaciones que se crean, las instituciones jurídicas o gubernamentales, y los subyugados bajo los establecidos sistemas de poder. Primero es necesario definir lo que es poder dentro de una sociedad y aislar los factores que constituyen la definición de poder dentro de la sociedad. Después, se identifican los ámbitos de poder y la posición que el referente ocupa dentro del esquema de relaciones sociales con el fin de crear la conexión de desequilibrio entre aquellos en poder y los que terminan siendo subyugados por el poder. El siguiente paso es describir el impacto social que causa el poder dentro de las instituciones y la marginación de los individuos. Por último, se lleva a cabo el análisis de las instancias cuando sucede una hegemonía y durante las cuales ciertas circunstancias son tolerables por parte de algunos individuos. Para Foucault, el concepto o idea de *poder* se encuentra presente en todos lados: cualquier espacio, cualquier sociedad y cualquier ámbito. No se trata simplemente del hecho que el poder ocupa o abarca todo, sino que brota de todos lados (*The History of Sexuality* 93). Para el teórico, el concepto de poder debe de ser considerado desde un principio como el cómplice dentro del ámbito de un conflicto y sus relaciones:

It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one

another, thus forming a chain or system, or on the contrary, the disjunctions and contradictions which isolate them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallization is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various social hegemonies. (92)

Es decir, el concepto de poder se encuentra en cualquier ámbito social y crea una relación de exterioridad y hegemonía entre los diferentes cuerpos. Moldea los sistemas sociales para favorecer a distintas instituciones a las cuales llegamos a considerar como detrás de la ley dentro de la sociedad. Los cuerpos a los que catalogamos como los subalternos, son aquellos que se encuentran oprimidos por dicha hegemonía y tienen alguna interconexión subordinada con las instituciones o individuos en control.

Foucault recalca la conexión que hay entre las relaciones de poder y las otras relaciones socioculturales (económicas, de conocimiento, sexuales) y define que *el poder* no tiene una posición de exterioridad a ellas, sino que se encuentra inculcado dentro de la estructura social en la cual coexisten. El teórico establece que las relaciones de poder son solamente unas de las múltiples relaciones que coexisten dentro de un mismo espacio y funcionan dentro de la misma estructura. Explica cómo las relaciones de poder desempeñan directamente un rol decisivo dentro de una estructura de relaciones ya que los efectos de las divisiones, desigualdades y desequilibrios que ocurren dentro de dicha estructura, son conflictos internos a las variedades de poder. Por igual, afirma también que las relaciones de poder son intencionales y no de objetivos, por el hecho de tener una meta u objetivo. Foucault ofrece la explicación de que, si dicha relación de poder es

capaz de ser comprendida, no es por otra instancia que la “explica”, sino porque está institucionalizada con un equivalente; es decir, no hay poder que es ejercitado sin una serie de miras y objetivos (94). Al enfocar un objetivo y ejercer una actividad que utilice, de cualquier forma o modo, el poder conlleva a la creación de un sistema de jerarquía y obediencia.

Dentro del ámbito social, las relaciones de poder hacen posible la institución sistemática de la obediencia. Foucault establece que en cualquier instancia que se ejerza el poder de una manera jurídica, a un individuo, define sus efectos como obediencia. Declara también que todo integrante que se vea confrontado bajo este sistema de leyes y sea aislado como sujeto, es visto como el individuo que obedece: “Confronted by a power that is laws, the subject who is constituted as subject—who is “subjected”—is he who obeys” (85). Sin embargo, el teórico nos previene que esta ideología de obediencia no es nada más que unas ideas inculcadas a través de los años por teólogos y las instituciones monárquicas (90). Como resultado, el individuo tiende a crear una conexión que define *poder* como una imagen de ley y la ley como una idea de gobierno. Esto origina una situación en la cual únicamente existen dos puntos: por un lado, el legislativo que se encuentra en mando y, por otro, el obediente súbito (85).

El hecho de que el concepto de poder se encuentra en todos los ámbitos inimaginables crea un dilema, pues siempre se van a encontrar dos puntos en constante conflicto: el que se encuentra en control y el que obedece los reglamentos. Foucault atestigua que no hay manera de escapar del poder ya que siempre está presente, constituyendo el concepto el cual uno intenta de contrarrestar (82). El teórico ofrece una

razón táctica que parece ser evidente dentro de nuestra sociedad: “power is tolerable only on condition that it mask a substantial part of itself. Its success is proportional to its ability to hide its own mechanisms” (86). Esto se refiere a la existencia de las instituciones que se encuentran parcialmente ocultadas de aquellos que las siguen. La teoría de Foucault indica que, el individuo siempre está en constante represión y coexiste en un ámbito en el cual es insoluble desconectar el poder de las otras formas de relaciones. Aun si uno intenta liberarse de estas instituciones hegemónicas, hay una necesidad de utilizar el poder para lograrlo y será bajo un costo considerable:

We are informed that if repression has indeed been the fundamental link between power, knowledge, and sexuality since the classical age, it stands to reason that we will not be able to free ourselves from it except at a considerable cost: nothing less than a transgression of laws, a lifting of prohibitions, an irruption of speech, a reinstating of pleasure within reality, and a whole new economy in the mechanisms of power will be required. (5)

Dentro del mundo de la música regional mexicana, el conflicto entre géneros es constante. Desde sus inicios a principios del siglo XX y su comercialización a mediados del siglo, la participación femenina ha sido muy escasa. La falta de participación por las mujeres es mayoritariamente debido a la imagen del macho mexicano que se debe de personificar, la cual define cómo la hegemonía está a favor de los hombres y, por ende, establece un sistema patriarcal dentro de la música regional mexicana. Helena Simonett reafirma esta declaración en su libro *Banda: Mexican Music Across Borders* (2001). En

su libro comenta que la música regional mexicana es un acto rígidamente masculino y existe una poca cantidad de artistas femeninas:

Music making is a rigidly masculine activity. No women play in bandas or norteno groups, and only a few female musicians have joined the technobanda movement. It is very rare to hear female singers perform in nightclubs. (262)

El ambiente social en el cual se desarrolla la creación de música, es una de las mayores razones por la cual la mujer tiene una escasa participación. El ego machista que existe en la cultura mexicana y la trasmisión de dicho ego a través de los medios de comunicación, como la televisión y la música, son una de las razones principales.

En la cultura mexicana, especialmente en los estados pertenecientes al norte de México, la propagación de las prestablecidas formas de comportamiento son más recaladas. Cathy Regland describe la imagen de la gente nortea y su música como la colorida imagen de México y aquella frontera aun no domada:

The Norteno people, like the nortena music that originated in this region, are self-sufficient and resilient. In the Mexican imagination, the Norteno resembles the North American Cowboy. Depicted in most Mexican films as male-macho in attitude and physical presence-the often pistol-packing Norteno represents a colorful image of Mexico's wild and untamed frontier. (27)

Gran parte de la propagación de la orgullosa imagen del macho nortea dentro de la cultura mexicana, en especial para aquellos que habitan en el norte, fue a través de la

carrera de Eulalio González, mejor conocido como “El Piporro”. El Piporro fue un actor y cantautor que, dentro de sus varias películas, personificaba el personaje del bravo norteño que no le temía a nada. Regland describe la participación del Piporro como significativo debido a su trayectoria artística:

González is significant because, as did the music of Los Alegres de Teran and other norteña ensembles, his celluloid persona embodied a sense of nostalgia for Norteño machismo, autonomy, and defiance, particularly among Mexican immigrants who were increasingly marginalized by their undocumented status. (104)

Conforme se siguió propagando la imagen machista, se comenzaron a establecer las normas en las cuales los respectivos géneros se deben de comportar. Esta manera de comportamiento, a como lo establece Cixious, causa un déficit en la producción cultural por parte de las mujeres:

A partir de la relación de los dos sexos con Edipo, se encauza al niño y a la niña hacia una división de roles sociales al estilo de: las mujeres desarrollan “ineluctablemente” una menor productividad, porque “subliman” menos que los hombres y la actividad simbólica, es decir, la producción de la cultura, es tarea propia de los hombres. (*La risa* 40)

La participación principal de los hombres, produce mayormente producción cultural que promueve ideologías basadas en el interés masculino; dicha creación de materiales musicales promueve la ya preestablecida ideología machista en la música. Como ya se estableció anteriormente, la producción musical refleja las ideas de la sociedad en la cual

se crean. Uno de estos ejemplos es el del pueblo sinaloense. Para la gente de Sinaloa, sus canciones presentan un panorama de folclore regional, un folclore que refleja una mentalidad colectiva que es moldeada mayoritariamente por ideologías nacionalistas que surgieron a partir de la revolución (Simonett 208). La imagen general que la música regional mexicana promueve, en especial la música de banda, según Simonett, es una imagen basada en el valiente macho mexicano que disfruta de la vida y sus placeres:

Moreover, the brave fighter and gallant womanizer knows how to take pleasure in life. He distinguishes himself as chivalrous, noble, generous, and broad minded. His motto is to enjoy life and to spend everything as long as he can. (212)

Otro factor que afecta la participación femenina dentro de la música regional es el estilo y la tonada musical, pues los que se utilizan dentro de la música regional mexicana, es también un dictamen fundamental para los cantantes. Ellen Koskoff menciona cómo Alana Lomax y Alan Merriam encontraron que dentro de una sociedad existen correlaciones entre las sanciones sexuales y el estilo vocal. Esto dicta una tendencia de estilo que se hace prominente dentro de ese género musical:

Alana Lomax (1968) has noted that correlations exist between a given society's sexual sanction and its vocal style, stating that in societies where premarital sexual activity is restricted, a high degree of "narrowing and nasality, both signs of tension become prominent and constant features of a culture's singing style (1968:195). And Alan Merriam, too, has noted that music "reflects, and in a sense symbolizes, male-female roles". (4)

Esta correlación se presenta también en el ámbito regional mexicano: los cantantes de los subgéneros de banda y música norteña tienen un peculiar tono de voz que los identifica con su región y especialmente los identifica como gente de rancho. De acuerdo con German Lizárraga, ex-miembro de la Banda El Recodo, ellos cambiaron de vocalistas debido a esta situación en particular. La directiva de la banda decidió cambiar la voz de un cantante profesional (Conrado Calderón) por la de una más distintiva del rancho (Julio Preciado):

According to German Lizarraga, they exchanged the voice tracks on recordings already made to conform to the audience's shifting taste. In contrast to Calderon's refined voice, Preciado has a so-called ranchera voice. It has the same piercing, high-pitched, nasal quality as the voices of Sierra ranchers and Sinaloan drug dealers. Preciado's natural inflection is thus considered ideal for the performance of narcomusic. (Simonett, *Banda 220*)

Otro caso similar al de la Banda El Recodo, fue el del autor y cantante de corridos Chalino Sánchez. Sánchez, originario de Sinaloa, México, comenzó su carrera trabajando en distintas profesiones antes de lanzarse como cantante. En una entrevista a Simonett, su viuda, Marisela Vallejo, afirma que su difunto marido no tenía la voz de un cantante: "Everyone expects from a singer a clear voice, a trained voice, a clean voice. His was not. His was the contrary. He was all original from his way to signing to his timbre" (250). Éstos son uno de los múltiples ejemplos que ocurren dentro de la música regional. El hecho que la música regional mexicana se ha distinguido y enfocado en seguir

produciendo este tipo de tonalidad el cual es común y distintivo entre los hombres, y no de las mujeres, dificulta la participación de las cantantes dentro de este género.

Otra manera en la cual se retiene la hegemonía patriarcal dentro de la música regional mexicana, es a través de la actividad del baile. Pese a que tanto los hombres como las mujeres parecen estar de acuerdo con la manera en la cual la actividad se desarrolla (Simonett 73), el baile es una manera de establecer la autoridad masculina en el ámbito social. Helena Simonett lo señala como un ambiente predeterminado y elevado por un ritmo machista: “The setting is largely determined: it approves of men’s aggressive role in courtship and women’s wait-and-see attitude” (73). Según la autora, la manera de iniciar el baile entre las parejas se basa en la decisión inicial del hombre; esto crea la base que de él depende si la mujer baila, ya que él es el que inicia la actividad. La manera de bailar y la manera en la cual se debe de cantar crean una tendencia, basadas en un estilo y una estructura musical que se deben de seguir, y todo aquel que no llene dichos criterios, no participa dentro de la producción cultural de la música regional mexicana.

Examinemos ahora los factores como la hegemonía patriarcal y la división de roles de género dentro de la música regional mexicana. Foucault declara que cada sociedad tiene sus propias maneras de interpretar la verdad: “Each society has its own regime of truth, its general politics of the truth” (*Beyond Structuralism* 117). El hecho que la hegemonía masculina haya alienado en gran cantidad la participación femenina dentro de la producción cultura de la música, la define como la imagen subalterna. A la vez, el teórico francés aclara también que cualquier imagen subalterna u oprimida por la

imagen hegemónica no tiene un puesto de exterioridad. Toda aquella imagen oprimida es una imagen perteneciente y conocida dentro de la estructura de poder:

Relations of power are not in a position of exteriority with respect to other types of relationships (economic processes, knowledge relationships, sexual relations), but are immanent in the latter; they are the immediate effects of the divisions, inequalities, and disequilibriums which occur in the latter, and conversely they are the internal conditions of these differentiations; relations of power are not in superstructural positions, with merely a role of prohibition or accompaniment; they have a directly productive role, wherever they come into play. (*The History of Sexuality* 94)

Esto afirma la perspectiva de Cixious, bajo la cual la mujer siempre se encuentra al lado de la pasividad. Su desempeño dentro de la música regional mexicana, es siempre visto como inferior. Así lo vería Cixious: “Ella representa la indiferencia o la resistencia a ese tiempo activo ella es el principio de constancia, siempre de una determinada manera la misma, cotidiana y eterna” (*La risa* 18). Dentro de esta estructura patriarcal que se creó en el ambiente musical, a partir de las ideologías impuestas en los valores nacionales la imagen de la mujer es vista como pasiva y a disposición del hombre. La sociedad y el patriarcado producen valoraciones monológicas de género que le ofrece la autoridad al hombre sobre la mujer (Cixious 18).

La manera en que la mujer sigue siendo la imagen subalterna dentro de un ambiente hegemónico, bajo un sistema que es liderado por una estructura patriarcal, es

una manera de retener el poder entre los géneros. El rol secundario que la mujer desempeña dentro del ámbito de la música regional mexicana, es una de las maneras en las cuales el hombre se auto-proclama como la figura a cargo de crear productos socioculturales. Esta forma de producción cultural conlleva en sí un mensaje hegemónico que se propaga a las masas y promueve un mensaje fundamentalmente dictado por el género masculino. Dentro de este perímetro musical existen distintas maneras en las cuales se limita la participación de la mujer y se promueve a la vez el dominio masculino. Pese a haber algunos casos en los cuales existe una pequeña participación femenina dentro del género, el impacto que genera es muy poco. La influencia que la imagen del macho mexicano tiene sobre la música regional mexicana es grandísima. La instituida imagen del macho, mujeriego, aquel que disfruta de todos los placeres de la vida, se lleva inculcada desde los orígenes de la música regional mexicana. Se les inculca desde pequeños a los hombres y a las mujeres a seguir cierto sistema de comportamiento con base en sus géneros. A la mujer se le enseña a ser la ama de casa sumisa, la cual debe de estar atenta a las necesidades del hombre. Mientras tanto, al hombre se le establece y asimila el papel de protector y proveedor; por ende, conlleva la imagen de poder en el sistema patriarcal: “The dynamics of social control and of change are always being ‘performed’ in some way by someone. Musicians are the spokespeople who most often act out these messages” (Koskoff 238).

La estructura hegemónica del patriarcado, o el machismo, se identifica dentro de la música regional mexicana a través de su historia y el bajo número de las artistas féminas que logran permanecer en las listas de popularidad. En la música regional, la

gran cantidad de cantantes masculinos en comparación a las femeninas es un claro ejemplo de la estructura patriarcal en el ámbito regional. El patriarcado, según Magda Rodríguez, “es un sistema histórico de parentesco, producción y defensa en cuanto a las prolongaciones simbólicas de ese dominio masculino” (57). En la música regional como sistema discursivo, la apropiación del poder por parte del género sigue el sistema de una sociedad patriarcal que le otorga la hegemonía al hombre. Kate Millet, por su lado, afirma que el patriarcado se apoya sobre dos ideas fundamentales: el hombre macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven” (cit. en Rodríguez Magda 58). Mientras que el poder de producción y el beneficio sean a favor del hombre, la intervención del estado hegemónico seguirá marginando a la artista fémina. La hegemonía patriarcal, según Rodríguez, sigue un sistema histórico de parentesco, producción y defensa que ayuda a la prolongación del dominio masculino (57). Además, el poder masculino sobre la mujer sigue la base que ha identificado Foucault en referencia a cierta distribución de poder, entre mayor producción de poder, mayor será la intervención en el dictamen del comportamiento y la estructura social. Observa Foucault:

the idea that man is the true object of the state's power, as far as he produces a surplus strength, as far as he is a living, working, speaking being, as far as he constitutes a society, and as far as he belongs to a population in an environment, we can see the increasing intervention of the state in the life of the individual. (*Beyond Structuralism* 138)

CAPÍTULO III

LA GLORIFICACIÓN DEL MACHO MEXICANO:

LA SUBALTERNIDAD FEMENINA

DENTRO DE LA MÚSICA DE BANDA Y LA MÚSICA NORTEÑA

Desde sus inicios, dentro de la música regional mexicana existe una preestablecida norma de comportamiento a la cual tanto los hombres como las mujeres se deben de atener. Dicha norma, preestablecida dentro de la música regional mexicana, se propaga a las masas a través de las canciones. Este método de propagación, el cual influye y populariza el mensaje del machismo y la hegemonía patriarcal, se obtiene gracias a la ayuda del pegajoso ritmo y la letra de sus temas. Al utilizar este método, la música se cataloga como una herramienta de retención ya que la manera en la cual se utiliza, propaga de una manera mediada un mensaje hegemónico al cual no sólo los hombres pero también las mujeres dan su consentimiento. El consentimiento de susodicho mensaje promueve la subalternidad femenina dentro de la sociedad. Este efecto ocurre con frecuencia dentro de los diferentes subgéneros musicales que componen el género regional mexicano.

Dentro de la música regional mexicana, ya sea la música de banda o música norteña, se encuentran cientos de repertorios musicales que fomentan el mensaje de subalternidad por parte de la mujer. Estos repertorios se pueden encontrar no solo en aquellas agrupaciones de origen sinaloense (como se estereotipa), sino en diferentes bandas y grupos norteños dentro y fuera de la República Mexicana. Para poder ofrecer

una aclaración en cuanto a la propagación de la subalternidad de la mujer dentro de la música regional mexicana, se utilizan como ejemplo distintos temas musicales interpretados por diferentes agrupaciones, artistas y autores pertenecientes a las diversas regiones y subgéneros musicales.

Otro factor contribuyente a la propagación de dicha música, conforme la tecnología y la popularidad de la música regional, es la música a través de videos musicales. En éstos se observa también la estereotipada imagen del macho mexicano y la inferioridad de la mujer ante el hombre. Entre algunos de los artistas que se utilizan para identificar estos distintos puntos que fomentan la subalternidad de la mujer se encuentran bandas como La Adictiva Banda San José de Mesillas, Julión Álvarez y Su Norteño Banda y La Número Uno Banda Jérez, agrupaciones que pertenecen a los estados de Sinaloa y Zacatecas. Por parte del subgénero de la música norteña, se encuentran agrupaciones como Los Nuevos Cadetes de Linares y Grupo Marrano. Debido a su alto contenido explícito y falta de respeto me reservo a solamente mencionarlos aquí. Dentro de los temas se analiza la canción “El Carrito” (s.f.), una de las canciones comerciales más explícitas se. En cuanto a los temas más recientes, se encuentran las canciones “Disfruté Engañarte” (2013), “Soy un desmadre” (2014) y “La fory fay” (2012). Cada uno de los ejemplos abarca diferentes zonas regionales y diferentes épocas, y concreta la argumentación que se lleva a cabo.

En el ámbito de la música regional mexicana, su propagación se utiliza como un método de transmisión y retención de poder a favor de la hegemonía patriarcal. Este tipo de música se distribuye a las masas que lo escuchan. Helena Simonett, en su libro

Banda: Mexican musical life across borders (2001), habla sobre un sistema de poder y el comportamiento que la música tiene en relación a las masas. Ella explora cómo el mensaje de propagación que se promueve entre las masas es demasiado influyente sobre las personas. Simonett establece que la música transmite un fuerte mensaje respecto al comportamiento de la sociedad y lo que puede ser: “Music making, for instance, communicates powerful messages about what society has been and could become” (14). La música, por ende, es un sistema de comunicación en el cual se refleja el comportamiento preestablecido por la sociedad y se dicta la continuación del mismo mensaje a las futuras generaciones.

El mensaje que conlleva la música, refleja la conexión que existe entre la música y el poder. La música es un método para promover el mensaje hegemónico como lo reafirma Ellen Koskoff: “In the hands of humans, music and its adjunct behaviors can either limit or expand the social, ritual, and political access and awareness of women, men, and children” (225). Debido a que la música refleja el comportamiento de la sociedad en la cual se produce, el mensaje que algunas de las canciones promueven en la música regional mexicana, se basa en la descripción que propaga la autoridad masculina sobre la mujer, promoviendo los roles estereotipados de la mujer como un objeto sexual, la atendida al hogar o la mujer que sufre por un hombre. Por su parte, al hombre se le presenta vía una imagen en donde se le glorifica y le promueve como el macho parrandero que conquista mujeres.

Michel Foucault consideraría esto como algo más allá de una relación entre géneros y como un concepto ya inculcado en la cultura de la sociedad, a razón de su constante repetición a través de su historia:

This relationship of domination is no more a 'relationship' than the place where it occurs is a place; and, precisely for this reason, it is fixed, throughout its history, in rituals, in meticulous procedures that impose rights and obligations. (*Beyond Structuralism* 110)

La divulgación de una imagen negativa de la mujer a través de un medio popular de comunicación, abre las puertas a un consentimiento social que permite la susodicha ideología sobre la mujer. Manuel González, en su libro *En aquel entonces* (2000), considera que las canciones a través de su letra transmiten un mensaje de mexicanismo o, en otras palabras, nacionalismo (203). Foucault, por su parte, establece en su filosofía de poder cómo la divulgación de una idea hegemónica no se constituye necesariamente en las distintas relaciones de poder, sino en un discurso de producción y divulgación:

In a society such as ours, but basically in any society, there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. (*Power and Knowledge* 93)

Sin embargo, pese a que la música regional mexicana desde su origen comunicó a las masas un mensaje de opresión y retención de poder, la letra de las canciones era muy distinta a la que se escucha hoy en día. En la actualidad, las letras de las canciones son

más explícitas y más agresivas en contra de la mujer que las que se escuchaban cuando comenzó la comercialización de la música. Las primeras canciones mencionaban la representación del hombre valiente, viril y orgulloso de su nacionalidad y tierra sin la necesidad de ofender directamente a las mujeres. El respeto a la mujer se fue deteriorando a un punto en donde cualquier insulto se hizo válido. Simonett lo identifica de esta manera: “Under the commercial imperative, the idea or ideal of the hombre valiente [brave man] began to deteriorate slowly. Popular culture converted the kind of men the revolution had produced into mere pistoleros and machos” (210). Dentro del repertorio de canciones que atacan de una manera ofensiva a las mujeres, las más recientes son las que se destacan por sus palabras ofensivas, por ejemplo, la canción “La baraja” interpretada por La Número Uno Banda Jerez. Los primeros materiales producidos hasta los principios de la década de los noventa, son más pasivas con las palabras que utilizan. Sin embargo, el hecho de que las canciones utilicen un vocabulario distinto no diferencia el producto final, el cual se enfoca en la propagación de una hegemonía patriarcal a las masas:

Where a notion of manliness dominates that connotes virility, pride, and a particular self-concept of personal worth in one’s own eyes as well as those of one’s companions, physical violence is easily justifiable, for it is considered the only way to reestablish one’s honor. Not only are men apotheosized and their deeds immortalized in corridos, but Mexican ballads are generally written by men and hence abound in patriarchal ideology. (Simonett 225)

Dentro de las primeras agrupaciones de la música norteña se encuentran el dueto de Los Alegres de Teran. Originarios de Nuevo León, México, esta dupla y leyenda de la música regional mexicana es considerada como los Padres de la Música Norteña (Ragland 86) por sus grandes aportaciones al subgénero musical. En el repertorio de sus canciones, se encuentran la tendencia de utilizar la música como manera de desahogo, la cual, según Manuel Peña, señala al personaje de la mujer traicionera que abandona a un hombre a desahogar sus penas con alcohol y la canción. Varias de las canciones del dueto incluyen los temas: “Así son todas” (s.f.), “Eres orgullosa” (s.f.) y “Carta Jugada” (s.f.). Pese a que todas las canciones contienen una imagen negativa de la mujer, su lenguaje no es explícito.

La canción que primero logró comercializarse con un vocabulario explícito es la titulada “El carrito” (s.f.) interpretada por Los Cadetes de Linares. El tema, conocido popularmente como “Que chingue a su madre”, es un claro ejemplo de un hombre adolorido que expresa su dolor y repudio por la mujer que lo abandonó:

“El carrito”

Vengo a decirle

a la que no me supo amar

“Que chingue a su madre”.

Ya la voy a abandonar.

La eché en un carrito,

que la fueran a tirar

lejos muy lejos
donde no vaya a apear.

Pero mi orgullo
es que yo no le sé rogar:
“Que chingue a su madre”.

Ya la voy abandonar.

A comparación con la música norteña, dentro del subgénero de la banda, los temas descriptivos son más recientes debido a que no fue hasta la década de los 70 que se comenzó a utilizar popularmente vocalistas dentro de las agrupaciones. Antes de que la tendencia de los vocalistas surgiera, el único cantante que cantaba banda era Luis Pérez Meza, conocido como el Trovador del Campo, durante las décadas de los 40 a 60.

Sin embargo, la imagen del macho mexicano se propagó rápidamente en los temas musicales. Una de las primeras canciones que se comercializó con este mensaje es: “Hace un año” (s.f.) (1982) y además, surgieron unos repertorios en el subgénero ranchero. Hoy en día los temas que se utilizan son más directos en cuanto al mensaje que quieren propagar: menospreciar a la mujer.

Originaria de Jerez, Zacatecas, México, La Número Uno Banda Jerez de Marco A. Flores es una de las bandas que durante los últimos años ha acaparado fama en México y los Estados Unidos. La agrupación es reconocida por sus temas explícitos los cuales incluyen composiciones como corridos y baladas. En varios de sus temas, se observa una tendencia donde predomina el machismo y el ataque a la imagen femenina. La banda fue

fundada en 1999 por don Perfecto Flores (un conocido instructor de música), su hijo Marco A. Flores y varios alumnos de don Perfecto. Su material discográfico inaugural salió en el año 2000 el cual contiene su primer éxito: la indistinguible canción titulada “La Cabrona” (2000). El explícito tema obtuvo fama inmediatamente en México y los Estados Unidos. Esta canción es la que dictaría una tendencia para las siguientes grabaciones, que continuaron utilizando estas letras de doble sentido así como el machismo y el orgullo regional. Algunas de las discografías de La Número Uno Banda Jerez incluyen títulos como *Me gustan las viejas buenas* (2006), *Mujeres y mentiras* (2007), *Dicen que soy borracho* (2008), *Enamorado y parrandero* (2010) y *Esta noche cena Pancho* (2014), entre otros más. Los mismos títulos de las discografías de la agrupación, siguen sin duda la misma tendencia. Entre sus más grandes éxitos se incluyen temas como “La baraja” (2003), “Arrincónamela” (2005) y “Esta noche cena Pancho” (2014). Su colaboración más reciente es la canción “Soy un desmadre” (2014) interpretada por la banda sinaloense Tierra Sagrada.

La canción “Soy un desmadre” (2014) refleja y propaga una ideología en la cual el macho ya tiene un preestablecido modo de comportamiento y orgullo nacional. El tema justifica los actos del hombre al conformarse con su modo de comportamiento y aceptarse de esa manera. La canción influye la imagen del hombre mujeriego que disfruta la bebida, las mujeres y las fiestas, y no piensa en cambiar. La idea corresponde a un ambiente social en el cual la imagen y la autoridad de la mujer no son respetadas en la sociedad ya que el pacto de la relación entre hombre y mujer no es respetado por el hombre. Dentro de la canción una de las estrofas menciona lo siguiente:

Compa Marco, ¿cómo es la raza en Zacatecas?

Que soy un desastre, que no tengo a nadie,
que digo mentiras cuando llego tarde.
Pues, paso las noches con otras princesas
escuchando banda con wisky y loquera.

El hecho de que por tanto tiempo se esté utilizando este tipo de lenguaje dentro de las canciones, reafirma un continuo modo de comportamiento preferido dentro de la música regional mexicana. El comportamiento en sí se basa en la autoridad que el hombre ejerce sobre la mujer, el cual produce material que limita el rol de la mujer y promueve la libertad en todos los casos para el hombre.

Ellen Koskoff menciona que la música es una manera de observar y entender la estructura entre géneros dentro de cualquier sociedad:

Indeed, music performance provides one of the best contexts for observing and understanding gender structure of any society. This may be so because in many societies the underlying conceptual frameworks of both gender and musical/social dynamics share an important structural feature: they both rely, to a great degree, on notions of power and control. (10)

De acuerdo con la crítica, la estructura que se establece tanto en el ámbito social como en el musical se basa en las nociones de poder y control. Por ende, la manera en la cual la producción de temas musicales es dirigida por los hombres al centro de la música regional mexicana, refleja el control que los hombres tienen sobre la mujer y la

promoción de más libertades para el hombre sobre las mujeres. Otra estrofa que reafirma esta hegemonía y acepta el modo de conducta masculina dice:

Pero soy así; así soy feliz.
Si no te gusta a ti, te puedo decir,
te puedo ofrecer
o recomendarte ¿qué puedas hacer?:
“escúchame bien, tírate a perder”.

La estrofa es una prueba de las libertades sociales que el hombre disfruta dentro de la sociedad, las cuales son más aceptables en el comportamiento del hombre. Sin embargo, si en dado caso dicho comportamiento, que se describe en la canción, es intentado por las mujeres, se les cataloga de manera negativa.

Otra de las agrupaciones más reconocidas dentro y fuera de la República Mexicana es La Adictiva Banda San José de Mesillas. En ella se puede observar vía su último material discográfico el método de represión pasiva sobre la mujer. Pese a que la banda es conocida por sus variados temas, los cuales incluyen múltiples baladas románticas, en el último disco se destaca con ciertos temas que tienen múltiples índices patriarcales y que influyen un mensaje contra la imagen femenina. La Adictiva Banda San José de Mesillas es originaria de Mesillas Concordia en el estado de Sinaloa. También conocida popularmente como La Adictiva, se originó en el año 1990. En aquellos tiempos la banda llevaba el nombre de La Banda San José de Mesillas y no fue hasta el año del 2008 que la banda cambió de nombre al que lleva hoy en día. En la actualidad, La Adictiva Banda San José de Mesillas es una de las más reconocidas

agrupaciones en el género y ha colocado múltiples temas en las listas de popularidad. Son varios de estos temas populares en los que se promueve un mensaje de machismo y subalternidad para la mujer.

En su última discografía titulada *Disfruté engañarte* (2013) varios de los temas que la componen tienen una connotación que presenta y promueve la imagen del ya estereotipado macho mexicano y la imagen de la mujer sumisa. El título de la discografía es suficiente indicador; da los primeros índices sobre la connotación machista que el material lleva. La imagen de la portada presenta el título con la palabra *engañarte* en un tamaño mayor que el de la palabra *disfruté*, lo cual le otorga de una manera visual un mayor énfasis a nivel de la percepción, marcando por ende una mayor importancia a la palabra. Otro elemento representativo en la portada es la imagen detrás del título; detrás de las palabras que lo forman, se puede observar una sábana destendida y eso continúa con el tema de la sexualidad. De esa manera, se asimila al comportamiento que promueve la imagen del hombre mujeriego. Finalizando con la imagen de la orilla del mar, que es utilizada como la imagen principal de fondo, la representación se puede relacionar con la mujer, pues dentro de la literatura, se menciona a la mar como la imagen de la feminidad. Siendo el estado de Sinaloa una zona costera, la interacción y los oficios ejercidos con la mar son constantes.

En la discografía *Disfruté engañarte* se encuentran más de un tema que promueven el mensaje opresivo en contra de la mujer y, a la vez, esos temas alaban la imagen del ya estereotipado macho mexicano. Dichos temas promueven un mensaje en el cual el patriarcado dentro de la música regional es algo válido y se ha establecido como la

norma; de los 13 temas que tiene el CD, cinco de ellos están vinculados con este mensaje. Algunos de los temas llevan títulos como “Disfruté engañarte” (2013), “Hombre libre” (2013), “Un fin en Culiacán” (2013), “Chaleco salvavidas” (2013), y “Cosas del diablo” (2013). Dentro de este trabajo, utilizo varios de estos temas como ejemplos para identificar y exponer el mensaje machista que se propaga entre las masas a través de la música. Irónicamente, dicho mensaje, que promueve la subalternidad de la mujer, llega a ser aceptado por el mismo género oprimido.

El primer sencillo, que comparte el mismo título de la discografía, “Disfruté engañarte”, genera un mensaje que promueve la infidelidad masculina y lo glorifica. De la autoría del cantautor mexicano Espinoza Paz, la canción describe de una manera muy detallada la manera en cómo un hombre le presume a su pareja haberla engañado. La canción comienza con la comparación de ambas mujeres involucradas en un triángulo dentro de la primera estrofa y continúa con la narración del hecho sucedido. El tema utiliza la palabra *disfruté* para iniciar cada nueva estrofa y así reforzar el ritmo y el tema de la manera más mareada para representar el engaño:

Disfruté engañarte y acostarme con ella;
también de la cara y de cuerpo es más bella.

Disfruté su cuerpo sin remordimiento,
cada posición, excelentes momentos;
disfruté el espejo para ver sus gestos.

Dentro de la estrofa, la repetición y el uso de la palabra *cuerpo* dentro del contexto del tema musical promueve la hegemonía patriarcal; a través del acceso sexual al cuerpo de

la mujer, ambas mujeres son solamente presentadas como un objeto sexual. Por medio de esta acción, el narrador divulga y reafirma de una manera positiva la imagen del macho mexicano, la cual glorifica y promueve como estándar el comportamiento de ser infiel y mujeriego; de esa forma, promueve para la mujer ser solamente observada como objeto sexual. La reafirmación de este estereotipado modo de comportamiento, da acceso al reclamo del cuerpo de la mujer solamente dentro del ámbito de la sexualidad, y causa el reclamar el derecho de mando o control sobre el cuerpo femenino según a como lo aclara Carole Pateman:

La historia del contrato sexual se centra en relaciones (hetero)sexuales y en las mujeres en cuanto que seres sexuados encarnados. La historia ayuda a comprender los mecanismos mediante los cuales los hombres afirman el derecho de acceso sexual a los cuerpos de las mujeres y reclaman el derecho de mando sobre el uso de los cuerpos de las mujeres. (*El contrato sexual* 29)

El mensaje se origina dentro de la estrofa inicial y el mismo claramente promueve el ego del macho mexicano por medio de la libertad sexual y la hegemonía sobre los cuerpos femeninos. Este modo vía el cual se divulga la imagen patriarcal y se justifica el acceso por derecho de superioridad al cuerpo femenino, reafirma y mantiene la preestablecida conducta en cuanto a los roles de género.

En otra estrofa continúa esta perspectiva en la cual la mujer sigue siendo el objeto sexual. Por otro lado, la imagen del hombre es vista como la del ser dominante. El

mensaje que promueve eleva el ego sexual masculino y recalca la necesidad y la importancia que la imagen masculina efectuó sobre la mujer:

Disfruté engañarte y no olvido la fecha
porque al cien por ciento quedó satisfecha.

Disfruté sus gestos en esa carita
y dijo en voz alta que me necesita.

Disfruté su experiencia y que no se limita.

En el segundo verso es donde se identifica este constante recalcamiento del ego sexual perteneciente al macho mexicano: la necesidad de cumplir completamente como hombre para la satisfacción sexual femenina. La voz narrativa, a su vez, eleva dicho ego cuando autoproclamar que el cuerpo femenino del cual narra, necesita del hombre para dicha satisfacción. El mensaje reafirma una constante necesidad de presentar la identidad del hombre como el dominante, el mujeriego y el lleno de virilidad. En su libro *Women and Music in Cross-cultural Perspective* (1987), Ellen Koskoff menciona cómo este mensaje, a través de la música, ratifica los prestablecidos roles de la sociedad en cuanto a los géneros: “Musical behavior, then, is not only enmeshed in social concepts of sexuality, but can also serve to re-enforce and define gender identity” (9).

Dicha imagen del macho es una de las mayores imágenes representativas dentro de la música regional mexicana. Desde sus orígenes el macho se hizo presente en las diferentes canciones, pero como ya se explicó antes, lentamente se fue deteriorando la imagen de valentía y terminó en la imagen negativa de mujeriego y borracho. El tema musical “La fory fay” (2012), interpretado por Julión Álvarez y su Norteño Banda, refleja

el dicho deterioro de la imagen del macho. El sencillo demuestra múltiples imágenes que justifican el deterioro pese a que el mismo intérprete la aclaró como “poco machista”: “un poco machista, no es que yo piense de tal forma. Simplemente me gustó porque también es creativa” (Castañeda).

La canción describe los celos brutos de un hombre y la autoridad que él piensa que tiene sobre el cuerpo de la mujer. La letra comienza rápidamente a describir la relación social que hay entre los géneros:

Si yo compré tu hermosura,
¿qué no compré lo demás?
Por ahí me llegó el mitote
que tú me quieres dejar.

La relación de poder entre la imagen masculina y la femenina, dicta toda la hegemonía al género masculino. Por otro lado, la imagen femenina es idealizada como un objeto de posesión y valor materialista al cual el hombre ya tiene acceso. Esta relación que se presenta en la canción es justificada en su mayoría por las ideas culturales que conciben las nociones de género y la manera que se le atribuye valor a un género sobre el otro.

Ellen Koskoff lo aclara de este modo:

Most other behaviors depend not so much on biological sex differentiation
but on culturally conceived notions of gender and on prestige systems that
accord value to one gender over the other. (5)

En la segunda estrofa la hegemonía del macho sobre la mujer continúa, y el hombre reafirma la autoridad posesiva que tiene sobre el cuerpo femenino. La voz narrativa

dentro de la canción describe que de ninguna manera será fácil dejar a la autoridad masculina, a razón que él tiene la autoridad sobre ella:

Te lo digo y te lo advierto
que fácil lo pensará.
Porque a mí me da la gana,
tú eres pa' mí nomás.

Otro factor que hay que tomar en cuenta es la presentación de la canción a través del video musical. El video ofrece una mejor representación del conflicto de poder que existe entre ambos géneros y la hegemonía que el hombre ejerce sobre la mujer. En una de las escenas se presenta a la fory fay, o un látigo, que se utiliza para golpear al caballo con el fin que cabalgue más rápido. El nombre que se le otorga al látigo es el que se refiere al de la pistola calibre 45; esto reafirma aún más la imagen presentada del vaquero mexicano, pues se le otorga el símbolo con el que impone su autoridad: su pistola, en este caso la fory fay. Simone de Beauvoir hace una observación clave en cuanto al control que el hombre ejerce a través de las armas:

En la historia humana, la aprehensión del mundo no se define jamás por el cuerpo desnudo: la mano, con su pulgar aprehensor, ya se supera hacia el instrumento que multiplica su poder; desde los más antiguos documentos de la Historia, el hombre siempre se nos presenta armado. (23)

En otra escena se ve el forcejeo y la diferencia de poder tanto hegemónica como física que el hombre impone sobre la mujer. Mientras la escena transcurre, la estrofa de la canción previamente mencionada es la que aparece en la pantalla. Esta conexión entre

representación visual y auditiva crea un panorama concreto respecto la autoridad hegemónica que el hombre tiene sobre la mujer. La estructura entre los géneros que refleja el video y la canción, es como la identifica Koskoff, una establecida y mantenida por la cultura:

The gender structure of a society reflects socially constructed and maintained arrangements made between men and women based on culture-specific gender ideologies. Although gender structures theoretically range on a continuum from total male to total female dominance, in no known society do women dominate men. (5)

La hegemonía masculina que las canciones dentro de la música regional mexicana promueven, es un reflejo de la sociedad en la cual se induce y disemina. Pese a que existen temas en los cuales los intérpretes son mujeres, no describen por lo general la verdadera relación social que existe entre los géneros. Por ende, debido a que en su mayoría los hombres son los que producen una mayor cantidad de temas musicales, el mensaje que se promueve es beneficiario a la imagen masculina. Al utilizar la música como la propagación de un mensaje hegemónico, se le orilla cultural y socialmente a la mujer a una posición subalterna. Tanto el subgénero de la música norteña como el subgénero de banda promueven esta subalternidad femenina, pues producen una gran cantidad de material que promueve este comportamiento entre los hombres y el cual justifican como la norma de comportamiento entre la sociedad.

CAPÍTULO IV

EL DISTORSIONAMIENTO DEL SISTEMA HEGEMÓNICO:

LA MUJER FUERTE E INDEPENDIENTE DENTRO

DE LOS SUBGÉNEROS DE BANDA Y NORTEÑO

Se ha establecido que dentro de la música regional mexicana existe una hegemonía patriarcal en la cual la mujer desempeña un papel limitado y secundario. Debido a que México es considerado parte de las naciones del Tercer Mundo y ejerce una sociedad patriarcal, Chandra Talpade Mohanty en su libro titulado *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (1996) señala una nueva manera de identificar a la opresión a la cual se enfrentan las mujeres tercermundistas:

The Third World difference includes a paternalistic attitude toward women in the Third World. Since discussions of the various themes I identified earlier (kinship, education, religion, etc.) are conducted in the context of the relative “underdevelopment” of the Third World (a move that constitutes nothing less than unjustifiably confusing development with the separate path taken by the West in its development, as well as ignoring the directionality of the power relationship between the First and Third Worlds), Third World women as a group or category are automatically and necessarily defined as religious (read: not progressive), family-oriented (read: traditional), legally unsophisticated (read: they are still not

conscious of their lights), illiterate (read: ignorant), domestic (read: backward), and sometimes revolutionary (read: their country is in a state of war; they must fight!). This is how the “Third World, difference” is produced. (40)

Un indicador clave es la inclusión de una actitud paternal hacia la mujer. Otros factores mencionados envuelven a la mujer en un sistema que predetermina su modo de comportamiento y su desarrollo dentro de la sociedad.

Sin embargo, pese a tener una participación muy escasa y vivir dentro de una sociedad patriarcal, hay casos en que las artistas femeniles logran impactar lo sociocultural en el cual se desempeñan. Dentro de este grupo de artistas que han logrado sobrepasar los mayores obstáculos impuestos por la sociedad y la hegemonía masculina en la cual ejercen su carrera, se encuentran artistas como Jenni Rivera, Los Horóscopos de Durango, y otras más. Las trayectorias vividas y los temas musicales que estas artistas han presentado, han logrado establecer la imagen de una mujer fuerte e independiente. A la vez, este modo de interpretación es una respuesta a los presuntos modos de comportamiento dictados por la sociedad patriarcal en la cual viven.

Unas figuras femeniles que también han logrado imponerse ante la imagen del macho dominante, son los personajes ficticios de Teresa Mendoza y Camelia la Tejana. Pese a que ambas figuras son ficticias, sus canciones lograron propagar la imagen de una mujer fuerte, quien puede estar al mismo nivel que los hombres. Concisamente, se ha utilizado el medio de la música para exponer la imagen de una mujer fuerte e independiente como representada a través de distintas baladas y corridos. Los triunfos

que las mujeres dentro de este género han logrado es abrir las puertas a otras artistas y acortar la división de desigualdad entre los géneros. Todo esto se ha regulado a través de sus constantes esfuerzos y su rebelión en contra de una hegemonía impuesta dentro del ámbito musical.

En los capítulos anteriores se estableció cómo el dictamen discursivo que se propaga dentro de la cultura de la música regional avanza la ideología que únicamente el hombre debe cantar en los escenarios de este género musical. La voz masculina había sido por muchos años la voz de autoridad y la protagonista del género musical del cual se les había aislado, en gran mayoría, a las artistas féminas. En una entrevista ofrecida al diario *La Opinión* (2013), un famoso programador de radio Pepe Garza, declaró sobre la realidad que viven las mujeres hoy en día en el medio:

No hay muchas mujeres en el género que tengan tanto éxito. Por eso, no están tan presentes en la mente del público.... Por eso, casi siempre son las mismas en las categorías.

Justamente esta opinión se ve reflejada en la tabla de popularidad *Billboard Top 20 Regional Music Songs*. Estos días no se encuentra en esta lista ninguna artista o grupo femenino. El grupo musical Los Horóscopos de Durango, compuesto por las hermanas Vicky y Marisol Terrazas, comparte su opinión en cuanto a esta cuestión. Marisol Terrazas, en una entrevista para *La Opinión*, asegura que lo malo de la música regional, género al que ellas se han dedicado por más de diez años, es la poca presencia de las mujeres:

Sí hay mucho talento femenino pero no tienen la oportunidad de sobresalir y pienso que es porque está dominado por puro hombre. Y a veces la industria trata de apagar a las mujeres y no hacen mucho caso. Hay mucho machismo todavía con los hombres mexicanos, creo que eso afecta mucho a las mujeres. (Sarabia)

Las opiniones de ambos respecto a la participación femenil dentro la industria musical, reafirman que el hombre es el que dicta las tendencias y las normas bajo las cuales se practica la música regional mexicana.

El discurso hegemónico que el machismo ha implementado dentro de la música regional se debe en gran parte a los artistas masculinos que, en su mayoría, practican la música regional. Debido a que la voz de autoridad se representa a través de los hombres, los méritos logrados en la música regional se le acredita a la representación masculina, y por ende, la imagen de la mujer dentro del género musical recae bajo el dictamen del hombre. Así lo establecería Foucault:

the idea that man is the true object of the state's power, as far as he produces a surplus strength, as far as he is a living, working, speaking being, as far as he constitutes a society, and as far as he belongs to a population in an environment, we can see the increasing intervention of the state in the life of the individual. (*Beyond Structuralism* 138)

A pesar de la larga trayectoria que la música regional mexicana ha tenido, la cantidad de artistas féminas no ha sido muy elevada.

El machismo dentro de la música se refleja asimismo en la carrera de Amparo Sánchez, una cantante de banda que radica en Chicago. La cantante lleva veinte años en el intento de salir adelante como cantante, pero lamentablemente, ha logrado sólo grabar dos discos durante su prolongada carrera. “Es muy difícil para una mujer, pero nada es imposible y yo seguiré insistiendo” (Amador-Miranda), comentó Sánchez, que rebasa los 30 años, al diario *La Opinión*. A pesar de que las oportunidades para las mujeres dentro del ámbito de la música regional mexicana son muy escasas, existen algunas artistas que poco a poco han logrado sobrepasar esta barrera social.

En la actualidad, una de las nuevas artistas que gradualmente llamó la atención del público dentro de la música regional es Nena Guzmán, originaria de la ciudad fronteriza de Tijuana, Baja California. La intérprete de narcocorridos y baladas románticas comenzó a acaparar la atención del público a través de las redes sociales. Aunque se ha colocado dentro de la selectiva cantidad de intérpretes femeniles, Guzmán admite que la música regional es un ambiente con muy altas expectativas donde, sobre todo, las mujeres son muy selectivas:

“El público —sobre todo las mujeres— es muy selectivo con la cantante femenina” y ha sido muy difícil que otra mujer te acepte, explicó. “Ahora tengo la suerte de que las mujeres me estén aceptando pero aún falta por conquistar público... A una mujer se le critica todo”. (Amador-Miranda)

Otras artistas que han triunfado y logrado prolongar su fama en la música regional son cantantes como las hermanas Vicky y Marisol Terrazas, vocalistas del grupo duranguense Los Horóscopos de Durango. El grupo lo originó en Chicago, Illinois, en

1975 Armando Terrazas, el padre de las vocalistas. Sin embargo, no fue hasta el año 2000 que el grupo comenzó a llamar la atención de la audiencia nacional. El mérito se ganó gracias a la audaz decisión del Sr. Terrazas en colocar a sus dos hijas como vocalistas del grupo, algo jamás antes visto en este género musical. El resultado fue favorable ya que la agrupación se colocó en las posiciones Número Uno en las tablas de popularidad. Vicky y Marisol Terrazas cambiaron el esquema de la música duranguense y utilizaron la imagen de la mujer como artista principal, algo no muy común en un género dominado por los hombres. La presencia de las mujeres en la figura de las hermanas Terrazas es algo que muchos lo compararon con lo que Jenni Rivera hizo por la banda sinaloense.

En su discografía *Viejitas pero buenas pa' pistear* (2012) las hermanas Terrazas ofrecen varios cortes de temas regionales clásicos de la música mexicana en versión banda, los cuales simbolizan una contestación a la imagen machista. Canciones como “Lo mandé al Norte” (2012), “En otros tiempos” (2012), “Ganas quisiera tener” (2012) y “La mosca” (2012) son temas musicales que le otorgan a la imagen femenina el poder al ser interpretadas por el dueto femenino. El primer sencillo de la discografía, “La mosca”, interpretada en colaboración con Chuy Lizárraga, es una actualización del tema interpretado en los 60 por Los Alegres de Terán y Las Jilguerillas. El tema de la canción es una constante riña entre la imagen masculina y la femenina. El dueto reta a la imagen masculina de la misma manera como se le ataca a la mujer en la música.

Por medio de la letra se describe la imagen general de un hombre bruto y mujeriego. Desde el comienzo, la canción critica a la imagen masculina de manera general y enfatiza el insulto basado en la poca inteligencia del hombre. De gran valor, en

una de las estrofas es donde el mensaje es más directo, ya que el conflicto lo ilustra un diálogo entre las hermanas y su colega Chuy Lizárraga:

Sé que todos los hombres son tontos,
pero tú eres de plano animal.
Has venido pa' darme picones
y yo tengo otro amante por ahí.
(Y, ¡está más bueno que tú!)

La estrofa critica de una manera directa la imagen masculina y la estructura social de la relación entre parejas. La figura femenina insulta a la masculina cuando mide su inteligencia y se le da un papel secundario con relación a otro hombre.

Otro instante que identifica y a su vez define el conflicto que se conlleva en la canción “La mosca”, se da en la última estrofa. En ella se refiere al mismo sistema patriarcal al cual la mujer se ve atada dentro de la sociedad. De acuerdo con Nancy Hartstock, esto necesita un movimiento para demandar participación y tener una representación más fundamental en la sociedad:

Decolonization struggles, movements of young people, women's movements, and racial liberation movements all represent the diverse and disorderly Others beginning to take political power, to demand participation in the “public realm,” and to chip away at the social and political power of the “individual.” (Postmodernism 19)

En la última estrofa de la canción, el dueto invierte los papeles de poder al utilizar el esquema de la estructura patriarcal. Al ser identificada como la imagen reprimida, de

acuerdo con Foucault, la mujer ejerce por ende su rol de resistencia: “Where there is power, there is resistance, and yet, or rather consequently, this resistance is never in a position of exteriority in relation to power” (The History of Sexuality 95). Dentro de la jerarquía patriarcal, se estableció que el padre ejerce todo el control sobre los demás, pero al autodefinirse la mujer como la madre, se le otorga poder sobre el hombre con el cual entra en conflicto. La canción finaliza con la frase, “Who’s your momma baby?” o ¿Quién es tu madre, niño? la cual es una variación de la frase popular, “Who’s your daddy?” Esta frase pide una respuesta sobre quién tiene el control y poder cuando se tiene el sistema patriarcal como la base. En el nuevo caso la frase popular se adapta para ser interpretada por la mujer y, por ende, ella se autoproclama dentro de la canción como el ser en control.

Desde luego que voy a dejarlo
donde todos los muertos se van.
Tú, si quieres serás, mi cuñado,
pero yo voy a ser tu mamá.
Who’s your momma, baby!

Dentro de las pocas artistas féminas consideradas iconos de la música regional se encuentra la mexicoamericana Jenni Rivera, como se le conoce en el medio artístico. Dolores Janney Rivera Saavedra nació en Long Beach, California, el 2 de julio de 1969. Dentro de la música regional mexicana, Rivera logró grandes reconocimientos a lo largo de su carrera. La mexicoamericana participó en diferentes proyectos musicales que abarcaron distintos géneros; sin embargo, es reconocida mayormente por su legado en las

rancheras y la banda. La música de Rivera es conocida por ser la vía por la cual publica sus estragos. La cantante fue víctima de distintos actos opresivos como violencia doméstica, ser madre durante la adolescencia y sufrir de abuso sexual. A través de sus canciones, Rivera promueve los derechos de la mujer y durante su vida, Rivera llega también a demostrar cómo los distintos estragos que la mujer mexicana y mexicoamericana tiene que enfrentar pueden ser superados. En el 2010, Rivera fue nombrada como portavoz celebre de la Coalición Nacional Contra la Violencia Domestica (NCADV, por sus siglas en inglés), organización que enfoca sus esfuerzos para brindar apoyo a las mujeres maltratadas y detener la violencia doméstica en Los Ángeles. En ese mismo año Rivera donó su actuación para un concierto en Phoenix, Arizona, por un concierto en contra de la ley SB 1070. Desgraciadamente, un accidente aéreo terminó con la vida de la cantante justo en el momento en el cual se preparaba para hacer el *crossover* o entrada hacia el mercado anglohablante. Antes de morir, Jenni participó en el reparto de la película estadounidense *Filly Brown* (2013) y negoció contratos con una cadena de televisión norteamericana muy reconocida para participar en algunas producciones. En la actualidad, a dos años de su muerte, Rivera aún sigue ganando distintos galardones por sus ventas de discos.

La importancia que Jenni Rivera tuvo para el desarrollo y la aceptación de la mujer dentro de la música regional mexicana, en especial para los subgéneros de banda y la música norteña, fue enorme. Su importancia se debe a que Rivera fue la única artista femenina que logró romper con todos los esquemas machistas previamente preestablecidos y moldeó una nueva imagen para la mujer. La canción “Las Malandrinas” (2000) fue una

de los primeros temas musicales que rompió las normas patriarcales para alejar del hogar la conducta de las mujeres. La canción la llevó a romper el anonimato y la expuso a las masas. “Las Malandrinas” propone un nuevo modo de comportamiento para la mujer fuera de las normas a las cuales la mujer tradicional se encontraba acostumbrada: incita la imagen de una mujer libre y con autoridad para tomar cerveza y asistir a las fiestas y hasta prefiere escuchar corridos. Desde el inicio la canción establece el mensaje claramente:

Nos dicen las Malandrinas
porque hacemos mucho ruido,
porque tomamos cerveza
y nos gusta el mejor vino.
En los salones de baile
siempre pedimos corridos.

“Las Malandrinas” rompe con los esquemas de comportamiento de las mujeres, en particular la continuación sociocultural denunciada por Cixious: “él le hace muchos hijos, ella se pasa la juventud pariendo de cama en cama, hasta la edad en que deja de ser mujer” (18). Rivera, al pronunciar una imagen liberada y fuera de los ámbitos del hogar, rompe los esquemas del espacio doméstico dentro del cual las mujeres se encuentran captivas (20). Bajo el nuevo contexto que Rivera afirma se abandonan los comportamientos conservadores de servir al macho los cuales, durante años, se les inculcó a las mujeres dentro de la sociedad mexicana. “Las Malandrinas” ofrece la

imagen de una mujer que escucha corridos, canta y bebe licor, gustos que se perciben más en los hombres.

Otra característica que diferenció a Rivera de las demás cantantes era su aspecto físico. Una de las cualidades que la apartó de las demás cantantes era la aceptación de su propio cuerpo y su propia feminidad. Rivera se destacó por romper el estereotipo en cuanto a la apariencia de las cantantes, tener cuerpo y comportamiento de modelo: Ella es esbelta y con algo de sobrepeso. Además, cantaba en una voz más fuerte que los hombres. Jenni siempre estuvo consciente de los logros que adquirió y los obstáculos que consiguió rebasar: “yo era una divorciada, madre soltera de tres hijos —cuando empecé en esto— y de talla 12. No la típica artista que un sello discográfico aceptaría” (Amador-Miranda). Respecto al cuerpo, Jenni no llenaba los estandartes de los estereotipos femeniles que las cantantes en esa época debían de seguir. Al ingresar de manera definitiva dentro del género, logró así sobrepasar uno de los esquemas estéticos impuestos por la sociedad machista.

Otro logro fue sobrepasar la fama de su hermano Lupillo Rivera, cantante perteneciente también al género de la música regional. Al comenzar su carrera, Rivera era conocida en el ámbito musical como “la hermana de Lupillo”. Sin embargo, gracias a sus logros discográficos y sus esfuerzos artísticos, cambió esa imagen donde dependía de la fama de su hermano mayor; de hecho, invirtió los papeles al a ser Lupillo a quien los medios comenzaron a llamar “el hermano de Jenni”. Fue tanto el impacto de Rivera en el ámbito de la banda que se le bautizó como la Diva de la Banda. Con base en sus logros y contribuciones dentro del subgénero, la cantante transgredió la imagen preestablecida por

el patriarcado y el machismo dentro de la música grupera. El cambio de fama entre los hermanos es un claro ejemplo ya que la imagen femenina es repetidamente identificada gracias a la sombra masculina: la estructura sociocultural y de género cambió al identificarse después al artista masculino por medio de la fama de la artista femenina. La influencia que Rivera otorgó a nivel cultural rompió con el esquema cultural de producción al cual Hélène Cixious describe como el comportamiento patriarcal preestablecido por la sociedad:

Se encauza al niño y a la niña hacia una división de roles sociales al estilo de: las mujeres desarrollan “ineluctablemente” una menor productividad, porque “subliman” menos que los hombres y la actividad simbólica, es decir, la producción de la cultura, es tarea propia de los hombres. (cit. en Araujo 10)

El impacto que Jenni Rivera tuvo dentro de la sociedad y el público lo alagan sus compañeras dentro de la música. En una entrevista que realizó Ana Bárbara, cantante de música grupera e intérprete de varios éxitos, opinó sobre la gran pérdida que, al morir Jenni, sufrió la música regional mexicana. El impacto fue aún más fuerte para la imagen general de la mujer ya que las cantantes perdieron a su mayor exponente en la historia de la música grupera. Ana Bárbara enfatizó: “Hacen falta más mujeres en esta música y con la muerte de Jenni Rivera el vacío se ahondó, aunque nadie ocupa el lugar que cada quien tiene y ha logrado en este ambiente” (Notimex). La cantante recalca con esas palabras la importancia que la fallecida intérprete tuvo en la historia de la música regional.

Algo en común que las artistas como Jenni Rivera y Los Horoscopos de Durango tienen, aparte de representar con su música una imagen femenil fuerte e independiente, es la tonalidad de voz que utilizan para interpretar sus canciones. La nueva tendencia en la cual interpretan los temas dentro de la música regional mexicana tiende a ser una voz más ronca o bravía. Así lo observa Simonett:

But rather than signing in a soft, crooning voice, these women employ the typical bravía ranchera voice popularized by Lucha Reyes (1906-44), a ranchera singer who personified the fierce, vivacious Mexican women and who set the standards for all generations of female singers to come. In contrast, many men sing in the estilo sentimental [sentimental style] and feature a rather soft, nondominating “bolero voice,” even when accompanied by banda. (262)

Es decir, hay que recalcar que las mujeres necesitan demostrar el dominio de cierto tono masculino en la voz que se requiere utilizar. Estas cantantes, que son unas de las más populares, utilizan un método de voz el cual es más aceptable dentro del género musical. Al tener este método que facilita el acceso a pertenecer a un ambiente social en el cual su voz es generalmente reprimida, la artista ya tiene una oportunidad de protesta la cual puede ejercer. Este tipo de interpretación proporciona ante la sociedad un modo aceptable para expresar el enojo y la necesidad sexual. Sin embargo, también justifica que fundamentalmente no se rete las normas bajo las cuales la estructura social se estableció (Koskoff 10).

La participación de cantautoras dentro de la música grupera, abre las puertas a una nueva manera de producción cultural que beneficia a la igualdad de género dentro de las subcategorías musicales. Se le indentifica como *women-identified music* al nuevo método de producción musical, el cual le rinde control total a la mujer. Es decir, la mujer puede tener control total de la producción musical en cualquier nivel: desde el crear una canción que refleje la vida de las mujeres hasta la producción de esa canción en disco portátil (Koskoff 210). Rivera fue una de estas mujeres que participó en todos los niveles de producción para todos sus productos, en particular la creación de la letra. Cada vez que sacaba un material discográfico, ella elegía personalmente los temas, la presentación de la caratula y los medios de distribución. Algo que hay que recalcar es la importancia de la participación de la mujer en la producción total de sus materiales discográficos. De acuerdo con Ellen Koskoff, esto le permite a la mujer expresarse de una manera más creativa:

Women-identified music has developed a suitable musical idiom that serves to express the creative side of women's lives. Feelings, thoughts, interest, and experiences of women, interpreted by women, addressing the areas of women's lives that do not deal with men nor seek their approval are, and will continue to be, the essence of women-identified music. (211)

La participación de las mujeres en la producción de sus discos dentro de la música grupera se puede comparar con los personajes dentro de los temas musicales. En el ámbito de la música regional, la imagen de un personaje femenino fuerte e independiente es muy escasa. Aún así, existen canciones que revelan el lado fuerte de la mujer. Por

ejemplo, el grupo norteño *Los Tigres del Norte* es una de las agrupaciones que ha logrado presentar en sus repertorios musicales a la imagen de una mujer independiente. En sus canciones “Contrabando y traición” (1973) y “La Reina del Sur” (2002), la imagen de la mujer se distancia del hogar y ella es colocada como la imagen principal en un mundo supuestamente perteneciente a los hombres.

En “Contrabando y traición” la imagen de la mujer se separa de la estereotipada vida conservadora de la mujer mexicana. En la canción, la trama principal se revuelve alrededor de la relación que hay entre Emilio Varela y la protagonista del corrido, Camelia. Como el título lo señala la relación amorosa de los personajes se mezcla con el narcotráfico. De hecho, la relación se torna amarga, pues la protagonista es traicionada por Emilio. A consecuencia, Camelia se convierte en el verdugo de Emilio; ella le proporciona siete tiros. Al terminar de dar muerte a Emilio, Camila desaparece y de ella no se vuelve a saber:

Una hembra, si quiere un hombre,
por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se siente herida.
La traición y el contrabando
son cosas incompartidas.

Desde el inicio, la canción identifica a Camelia como una hembra de cuidado y da un presagio sobre cómo va finalizar la canción. En la primera estrofa se describe a Camelia como una mujer fuerte y como una hembra decidida y no como una dama de sociedad. Al

ser Camelia identificada como una hembra, se le proporciona un énfasis a su género; por ende, puede surgir un contraste entre ella y el género masculino. De acuerdo con Simone de Beauvoir, el concepto de la palabra *hembra* guarda para el macho una connotación negativa respecto la identificación de la mujer:

En boca del hombre, el epíteto de «hembra» suena como un insulto; sin embargo, no se avergüenza de su animalidad; se enorgullece, por el contrario, si de él se dice: «¡Es un macho!». El término «hembra» es peyorativo, no porque enraíce a la mujer en la Naturaleza, sino porque la confina en su sexo; y si este sexo le parece al hombre despreciable y enemigo hasta en las bestias inocentes, ello se debe, evidentemente, a la inquieta hostilidad que en él suscita la mujer; sin embargo, quiere encontrar en la biología una justificación a ese sentimiento. (Beauvoir 12)

Es decir, el hecho que el personaje de Camelia sea identificado como “hembra” puede confinar a su sexo y la conlleva a la subalternidad.

Otro tema importante que hay que recalcar es claramente el apodo de Camelia, “la Tejana”. El personaje de Camelia se identifica y se desarrolla con la nacionalidad estadounidense. Este hecho, nuevamente otorga otro factor a Camelia que brinda a su personaje a la subalternidad. Al identificarse al personaje como una hembra mexicano-americana, Camelia ante la perspectiva del macho mexicano, es vista como una extranjera e imagen subalterna. Sin embargo, algo que destaca a Camelia, como Cathy Ragland lo identifica, son las cualidades que se le atribuyen a Camelia en el corrido. Ragland explica cómo las cualidades que porta Camelia son poco típicas de las mujeres

dentro de los corridos: “In the first stanza, Camelia is described as a woman who loves hard and should never be crossed, a description that gives her more personality and power than women are typically given in traditional corridos” (155). Dichas cualidades son las que le permiten al personaje femenino romper por voluntad propia el esquema patriarcal.

El acto que rompe el esquema patriarcal es identificado en la última estrofa. La canción llega a su trágico clímax, cuando Camelia da muerte a Emilio. Camelia, al ser identificada como la hembra homicida, transgrede la imagen masculina, que tradicionalmente se identifica como la imagen hegemónica; se invierte así la relación de poder dentro del entorno racional. Los siete balazos que la protagonista le dio al macho, disturbe el esquema de poder y hegemonía fabricada por la sociedad. La canción finaliza con la desaparición de Camelia, a quien se le atribuye cualidades míticas y de quien no se vuelve a saber nada:

Sonaron siete balazos.
Camelia a Emilio mataba
en un callejón oscuro
sin que se supiera nada.

Del dinero y de Camelia
Nunca más se supo nada.

La canción “Contrabando y traición” (1973) es una de las canciones con mayor impacto social. Como lo explica Ragland, ofrece una perspectiva de los cambios sociales

que la migración mexicana ha causado en Estados Unidos. Es decir, las cualidades de Camelia son un reflejo del cambio social que la migración mexicana le ofrece a la mujer. Le extiende una independencia que cambia el rol que interpreta la mujer mexicana: “Camelia’s show of power and independence demonstrates the changing role of women in modern U.S. society and indicates that Mexican immigrant males should take heed” (155). Asimismo, Ragland considera que la canción puede ser interpretada como un reflejo de la alteración proporcionada por las relaciones migratorias de los hombres y mujeres y así como las convenciones culturales. El resultado de abandonar su tierra natal y el entorno social y cultural en el cual los valores son inculcados, impactan dichas estructuras (156).

Otro personaje dentro de los corridos que tiene una gran similitud con la imagen fuerte e independiente de Camelia es la de Teresa Mendoza. El corrido titulado “La Reina del Sur” (2002) es basado en la novela del autor español Arturo Pérez-Reverte. La historia relata la carrera del narcotráfico en la vida de Teresa Mendoza. Al igual que la protagonista de “Contrabando y traición”, la protagonista femenil es expuesta al mundo del narcotráfico por su pareja sentimental, la imagen masculina. En el principio de la canción se observa cómo la imagen femenil es descrita como débil; se ve altercada en un escape y pide la ayuda de distintos hombres. No obstante, a lo largo del corrido se le alaga por su valentía y liderazgo; de hecho, triunfa en un mundo el cual los hombres lo controlan:

Voy a cantar un corrido.

Escuchen muy bien mis compas,

para la Reina del Sur,
traficante muy famosa,
nacida allá en Sinaloa,
la tía Teresa Mendoza

El güero le dijo a Tere,
“Te dejo mi celular.
Cuando lo escuches, prietita,
no trates de contestar.
Es porque ya me torcieron
y tu tendrás que escapar”.

El Güero Dávila era
piloto muy arriesgado.
Al cartel de Ciudad Juárez
les hizo muchos mandados.
En un avioneta Cessna
en la sierra lo mataron.

Dijo Epifanio Vargas,
“Teresa, vas a escapar.
Tengo un amigo en España.

Allá te puede hospedar.
Me debe muchos favores y te tendrá que ayudar”.

Cuando llegó a Melilla,
luego le cambió la suerte.
Con don Santiago Pisterra,
juntaron bastante gente,
comprando y vendiendo droga
para los dos continentes.

Manolo Céspedes dijo,
“Teresa es muy arriesgada:
le vende la droga a Francia,
África y también a Italia.
Hasta los rusos le compran;
es una tía muy pesada.

Supo aprender el acento
que se usa por toda España.

Demostró su jerarquía
como la más noble dama.
A muchos los sorprendió,

Teresa la Mexicana.

A veces de piel vestía,
de su tierra se acordaba,
con bota de cocodrilo y
avestruz la chamarra.

Usaba cinto piteado,
tequila cuando brindaba.

Era la Reina del Sur
allá en su tierra natal.

Teresa la Mexicana:
del otro lado del mar
una mujer muy valiente
que no la van a olvidar.

Un día desapareció

Teresa la Mexicana.
Dicen que está en la prisión,
otros que vive en Italia
en California o Miami
de la Unión Americana.

Hay que recalcar que existen varias similitudes entre ambos temas musicales “Contrabando y traición” y “La Reina del Sur”. En ambas canciones se glorifica la valentía e inteligencia de la mujer, porque triunfa en el mundo del narcotráfico. Ambas mujeres son expuestas a dicho ambiente debido a sus respectivas parejas sentimentales; más aparte, terminan sus respectivos corridos como leyendas, ya que no se sabe de su respectivo paradero. Sin embargo, pese a que ambas figuras femeniles triunfan o son expuestas como las heroínas de la historia, sus oficios son los de un antagonista. Hasta el momento, la única manera en que la imagen femenina puede ser expuesta como fuerte e independiente dentro de la música grupera, es si se le otorga el oficio de narcotraficante.

Para finalizar, se puede concretar que la mujer desempeña un papel limitado y secundario dentro de la música regional mexicana. En la existente hegemonía patriarcal de la producción cultural, se destacan las normas establecidas por la voz hegemónica del hombre. Sin embargo, pese a tener una participación muy escasa, hay artistas femeniles que logran impactar la estructura sociocultural en la cual se desempeñan. Las carreras artísticas de Jenni Rivera y Las Horóscopos de Durango, son un ejemplo de los cambios estructurales en la cultura social de la música grupera. La imagen de una mujer fuerte e independiente, es establecida por estas féminas gracias a sus trayectorias y temas musicales que logran establecer que la mujer puede participar y lograr la fama a través de sus propios méritos. También hay que recalcar que los personajes ficticios de Teresa Mendoza y Camelia la Tejana, han servido como instrumentos para llevar a las masas la imagen de una mujer fuerte que puede triunfar en un mundo dirigido por los hombres. Todo esto se da no con el fin de crear un balance entre los poderes hegemónicos, sino

para señalar un surgido paralelismo entre la producción cultural y la igualdad en los valores sociales entre los géneros.

CAPÍTULO V

CONCLUSIÓN

En conclusión, por lo general los artistas masculinos, quienes representan la imagen jerarca en la música regional mexicana, son más aceptables y frecuentemente tienden a triunfar con mayor facilidad dentro de la música regional. Este fenómeno se debe a la estructura hegemónica del patriarcado y machismo que se encuentran prestablecidos en la música regional mexicana, que a través de su historia y como resultado, limita la participación de la mujer dentro de la producción sociocultural. Dicho resultado se puede observar en las listas de popularidad, en donde las artistas féminas son demasiado escasas. Dentro de la música regional, el número de cantantes masculinos a comparación de las femeninas es inmenso, por ende, es otro índice que identifica la hegemonía patriarcal en el ámbito musical. Con la ayuda de Susan McClary y Ellen Koskoff se pudo crear la conexión entre la hegemonía patriarcal y la música regional mexicana. Las teorías de Michel Foucault y Hélène Cixous concretaron la argumentación al proveer las herramientas y los perímetros teóricos necesarios para comprobar la existencia del patriarcado y el machismo dentro de la música regional mexicana, especialmente en el ámbito de la música norteña y la de banda.

El discurso prestablecido del machismo en la música regional mexicana facilita ejercer el poder hegemónico sobre la mujer, aislándola a un estado de subalternidad. En la sociedad mexicana el poder autoritario que se les hereda a los hombres a través del patriarcado es un sistema estructural familiar que se desarrolla dentro de la sociedad y conlleva a la facilidad de implementar las tendencias machistas. La abundancia de temas

musicales que promueven dicho machismo y la carencia de artistas féminas dentro de la música norteña y de banda, aumentan aún la marginación en referencia al desarrollo cultural que ambos géneros producen. Por ende, las cantantes féminas se ven obligadas a sobrepasar las barreras de los estereotipos y prejuicios inculcados en la sociedad. Pese a que sí han participado intérpretes femeniles dentro de los subgéneros de banda y música norteña, los temas tienden a ser superficiales y no describen la relación de conflicto que existe entre los géneros. El resultado de dicha tendencia y poca participación sociocultural es la represión de la mujer y la justificación de un modo de comportamiento en donde al estereotipo del macho mexicano, se le glorifica mientras la mujer es marginada a ser la imagen subalterna.

Sin embargo, el deseo de la imagen femenina por crear una igualdad entre ambos géneros logra crear oportunidades para alterar la estructura hegemónica. Dicha necesidad por la igualdad entre la imagen hegemónica y la subalterna, rompen con los esquemas patriarcales que se encuentran prestablecidos en la música regional mexicana, en especial la música norteña y música de banda. Los logros que las artistas como Jenni Rivera y Los Horóscopos de Durango lograron establecer dentro de su respectiva carrera es un método que subvierte la hegemonía patriarcal/machista dentro de la música regional. Más aparte, pese a contener la negativa imagen del narcotraficante, la contribución de personajes ficticios como Camelia la Tejana y la Reina del Sur a través de sus respectivos corridos, también es un paso clave a la igualdad entre géneros. Ambos personajes, dentro de sus canciones son vistos como mujeres fuertes que triunfan sobre la imagen del macho

mexicano. La subversión de la hegemonía patriarcal y el machismo a través de la participación de la imagen subalterna, comprueba la visión de poder de Foucault:

Power is not something that is acquired, seized, or shared,
something that one holds on to or allows to slip away; power is
exercised from innumerable points, in the interplay of
nonegalitarian and mobile relations. (*History of Sexuality* 94)

La actitud que toman las exponentes féminas, junto con la imagen fuerte e independiente presentada a través de las distintas canciones, moldean de una forma favorable el cambio de institución y justifica la visión que Cixious consideraría favorable: “Los hombres también tienen que perder, de manera distinta que las mujeres, pero también seriamente. Ha llegado el momento de cambiar. De inventar la otra historia” (*La risa* 41).

OBRAS CITADAS

- Amador-Miranda, Lucero. "Mujeres también cantan con banda". *La Opinión*. 27 Aug 2013. Web. 19 Nov. 2013
- Araújo, Nara y Delgado, Teresa. *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales*. México: Anthropos Editorial, 2010. Print.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 2005. PDF file.
- Brito, Joel. *Los "ovarios" de Jenni Rivera*. Telemundo. 14 Ene 2010. Web. 18 Ene. 2015.
- Broyles-Gonzalez, Yolanda. *Lydia Mendoza's Life in Music / La Historia de Lydia Mendoza: Norteño Tejano Legacies*. Oxford U P, 2001. Print.
- Cadetes de Linares, Los. "El carrito". *Las más cañonas*. BCI Music. 2006. CD.
- Carrizosa, Toño. *La onda grupera: historia del movimiento grupero*. México: Edamex, 1997.
- Castañeda, Ulises. *Julián Álvarez lanzará álbum luego de tres años*. Crónica.com.mx. 28 Feb 2013. Web. 13 Feb. 2015
- Chew Sánchez, Martha I. *Corridos in Migrant Memory*. USA: U of New Mexico, 2006. Print.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995. Print.
- Foucault, Michel. *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: Chicago, 1983. Print.
- . *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Vintage/Random House, 1980. Print.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980. Print.
- Gonzales, Manuel G. y Cynthia Gonzales. *En aquel entonces*. U.S.: Indiana U P, 2000. Print.

- Hartstock, Nancy. "Postmodernism and Political Change: Issues for Feminist Theory". *Cultural Critique No.14, The Construction of Gender and Modes of Social Division II* (Winter, 1989-1990):15-33. *JSTOR*. Web. 20 Feb. 2015.
- Horoscopos de Durango, Los. "La mosca". *Viejistas pero buenas pa' pistear*. Universal Music Latin entertainment, 2012. CD.
- Instyle. "LOS HOROSCOPOS DE DURANGO ya están listas las "Viejitas Pero Buenas Pa' Pistear". *Univeralmusica.com*. 6 May 2012. Web. 17 Feb. 2015.
- Juli6n lvarez y Su Norteño Banda. "La fory fay". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 24 Jun. 2013. Web. 15 Feb. 2015.
- Koskoff, Ellen. *Women and Music in Cross-cultural Perspective*. New York: University of Illinois, 1987. Print.
- La Adictiva. "Disfruté engarte". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 16 Dec. 2013. Web. 17 Feb. 2015.
- La Adictiva Banda San José de Mesillas. *Disfruté engarte*. Anval Music, 2013. CD.
- Madrid, Alejandro L. *Nor-tec Rifa! : Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford U P. 2008. Print.
- McClary Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota. 1991. Print.
- Mohanty, Chandra T. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practice and Poststructuralist Theory*. Cambridge, MASS: Blackwell Pub, 1996. Print.
- Noroeste Documentales. "Don Cruz Lizárraga, el padre de la banda sinaloense (Parte 1)". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 22 Apr. 2006. Web. 9 Sept. 2010.
- Noroeste Documentales. "Don Cruz Lizárraga, el padre de la banda sinaloense (Parte 2)". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 22 Apr. 2006. Web. 9 Sept. 2010.
- Notimex. *Ana Barbara: La música mexicana necesita mujeres*. Vanguardia. 05 Dec 2013. Web. 17 Nov. 2013
- Notimex. *Música regional mexicana en la cumbre*. Ventura county star. 13 Oct 2007. Web. 17 Nov. 2013.
- Olivas, Eslii. "La tambora sinaloense - Culiacan Vs Mazatlan". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 1 Dec. 2012. Web. 9 Jan. 2015.

- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995. Print
- Peña, Manuel H. *Música Tejana: The Cultural Economy of Artistic Transformation*. College Station: Texas A&M U P, 1999. Print.
- Ragland, Catherine. *Música Norteña: Mexican Americans Creating a Nation Between Nations*. Temple U P. 2009. Print.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana*. University of California Press, 2010. Web.
- Rivera, Jenni. *Biografía*. <http://www.jenniriveramusic.com/>. 18 Marzo 2013. Web. 15 Nov. 2012.
- Rivera, Jenni. *Inquebrantable: Mi historia, a mi manera*. New York, NY: Atria Books, 2013. Print.
- Rivera, Jenni. “Las Malandrinas”. *Que me entierren con la banda*. Fonovisa, 2000. CD.
- Rodríguez Magda, Rosa M. *Foucault y la genealogía de los sexos*, 2da ed. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. Print.
- Sarabia, Martha. *Horóscopos: “Machismo sigue en el género regional mexicano”*. *La Opinión*. 25 Oct 2013. Web. 19 Nov. 2013
- Simonett, Helena. *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*. Middletown, CT: Wesleyan U P. 2001. Print.
- Simonett, Helena. *Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo*. Nashville, TN: Vanderbilt U P. Toulouse. 2004. Web.
- Terrero, Nina. *Jenni Rivera: campeona y defensora de la mujer*. Telemundo. 10 Dic 2010. Web. 18 Ene. 2015.
- Tigres del Norte, Los. “Contrabando y traición”. *Contrabando, Traición y Robo*. Fonovisa, 2000. CD.
- Tigres del Norte, Los. “La Reina del Sur”. *La Reina del Sur*. Fonovisa, 2002. CD.
- “Top 20 Regional Mexican Songs.” Billboard. n.p. billboard. Web. 17 Nov. 2013.